

Dalla generazione all'individuo.

*Giovinanza, identità, impegno nell'opera di Pier
Vittorio Tondelli.*

Olga Campofreda

UCL

Ph.D candidate in Italian Studies

I, Olga Campofreda, confirm that the work presented in this thesis is my own. Where information has been derived from other sources, I confirm that this has been indicated in the thesis.

Abstract

My research explores the representation of youth in the work of the Italian writer Pier Vittorio Tondelli. Although the imagery of youth seems to be connected to the autobiographical experience of the so-called Italian Settantasette, a political movement that followed the wave of 1968, it gains a different value if considered in the context of the eighties in Italy and the spread of mass culture. Tondelli's characters refuse to adhere to the traditional coming of age process and consequently the idea of social integration. In my research I show how the representation of youth as a *status* in Tondelli's novels should be read as a form of resistance to the concept of the coming of age, as described in Franco Moretti's studies (Moretti, 1987). My aim is to explore the literary solutions found by Tondelli in the attempt of re-interpreting the literary genre of the *Bildungsroman*. Building upon Tondelli's unpublished documents in the archives of Centro Documentazione Tondelli in Reggio Emilia, which I analyse for the first time, and looking at *Altri libertini* (1980), *Pao Pao* (1982), and *Camere separate* (1989), I show how Tondelli's idea of youth changed over time, representing his way to *impegno*. In the last chapter, I focus on the activity of Tondelli as editor for the three anthologies for the project *Under 25*, for which he advised young Italian writers; I thus demonstrate how working on literary style and narrative structure became a way for Tondelli's to engage with culture and oppose the effects of mass culture on literature.

Impact Statement

The potential impact of this study takes two directions, one orientated to education, the other to creative arts and public events. In the first case, offering a new perspective on the Italian writer Pier Vittorio Tondelli, this research aims to influence the way this author has been presented in many school anthologies so far and the way his work has been connected to the official literary canon. The interpretation of Tondelli's work presented in this thesis could stimulate a series of event such as conferences and seminars connected to Italian Settantasette as well as to the less explored Italian eighties: libraries, community centres and schools are just some of the institutions that could be involved; Italian Cultural Institutes also represent interesting partners for the impact of this research: due to the influence of European and North-American literature on Tondelli's writings, series of conferences and multidisciplinary dialogues could take place so to compare the Italian author to other literary experiences beyond the Italian borders. Presenting Tondelli's work in cultural events out of Italy could also be used as an invitation for foreign publishers to consider the translations of those volumes written by this author that have not been translated yet.

The publication of a book and a series of articles based on this research could also start a new public debate on Tondelli's works involving press and social media, inviting a new generation of readers and critics to approach this author and recognise his influence on the contemporary literary production.

A very important part of this thesis focuses on the analysis of *Jungen Werther* and *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, two performances written by Tondelli in

collaboration with the avant-garde group of actors called il Simposio DifferAnte (the second performance never staged so far). Considering the instructions given by the author in the documents, the two performances could be staged again and presented in theatres, festivals and contemporary art events, reaching a wide, diverse, non-specialised audience.

Another important field that can benefit from this research is that of creative writing. In Italy, Pier Vittorio Tondelli's works are very popular in the syllabus of creative writing schools due to his peculiar style, especially in *Altri libertini*; by analysing further in the last chapter Tondelli's experience as an editor, I have isolated some stylistic aspects and examples that can be easily used in such a context. At the same time, Tondelli's discourse on style, as presented in my research, can be used to raise more awareness among future writers concerning the tools of their literary activity.

Indice

Introduzione	9
La critica tondelliana in Italia	10
La ricezione critica all'estero	20
Giovinezza, identità, impegno: una nuova chiave di lettura	24
Capitolo 1 - Per una mitologia della giovinezza: origine e sviluppi di un'ossessione tondelliana	35
Crescere nel borgo: Correggio tra associazionismo e cultura	38
L'ideale romantico in <i>Jungen Werther</i>	41
<i>Jungen Werther</i> in scena: una simbologia per la giovinezza	49
<i>Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile</i>	60
Dall'immaginario di una giovinezza romantica a quello della Beat Generation: quattro letture tondelliane di Jack Kerouac	68
Capitolo 2 - I nuovi libertini: storie di formazione impossibile	81
<i>Altri libertini</i> : storia di un esordio scandaloso	86
Una rappresentazione anti-evolutiva	93
Un «ghetto» per la gioventù	99
Dentro e fuori la generazione	107
<i>Pao Pao</i> : contro l'istituzione in difesa dell'identità	120
La rappresentazione dei piani temporali: tempo storico e tempo assoluto	133
Sessualità e identità: una lettura queer	137
La storia di Claudia: l'ultima dei libertini nel bestseller <i>Rimini</i> (1985)	148

Capitolo 3 - Viaggio ai confini della giovinezza: scrittura come meditazione da <i>Rimini</i> a <i>Camere separate</i>.....	165
<i>Rimini</i> come romanzo della crisi: Tondelli e il trentesimo anno .	170
Un'educazione cattolica.....	179
Verso il sincretismo: Tondelli come Kerouac, tra cattolicesimo e filosofie orientali.....	184
La biblioteca privata di Tondelli: uno sguardo ravvicinato	190
<i>Biglietti agli amici</i> (1986): scrittura come pratica di meditazione	195
Illuminazione come strumento letterario.....	203
<i>Camere separate</i> (1989): oltre la giovinezza.....	212
Il tempo della memoria: un racconto per illuminazioni.....	225
Raccontare l'assoluto: prove tecniche per <i>Camere separate</i>	230
Capitolo 4 - Tondelli curatore e il progetto Under 25: per una (nuova) definizione di giovinezza	239
Una forma di <i>engagement</i> : meriti e contraddizioni del progetto Under 25.....	244
Elementi di stilistica tondelliana: <i>antiletterarietà</i> come cifra per la giovinezza.....	253
<i>Giovani Blues</i> (1986): analisi di un debutto	260
<i>Belli & Perversi</i> (1987): dalla sociologia alla letteratura	273
<i>Papergang</i> (1990): un ponte verso gli anni novanta.....	288
Celati e i tondelliani: la giovinezza come codice letterario	300
Conclusioni generali	309
Bibliografia	319

Introduzione

Sono passati quasi trent'anni dalla scomparsa prematura di Pier Vittorio Tondelli avvenuta il 16 dicembre 1991 e uno strano paradosso ruota intorno alla fortuna critica di questo autore. Nel periodo immediatamente successivo alla sua morte, per tutti gli anni novanta fino ai primi anni zero le pubblicazioni che hanno fornito una prospettiva critica sul lavoro tondelliano si sono susseguite a cadenza piuttosto regolare confondendosi spesso con scritture di testimonianza e altre che oserei definire di "devozione". Come spiego più avanti, nessuno di questi approcci, tuttavia, arriva a creare un reale discorso su Tondelli, spingendosi oltre una prima fase di sistemazione del corpus delle sue opere e di ricostruzione del contesto storico, un atteggiamento molto diffuso soprattutto nell'ambito della critica italiana.

Per un effettivo lavoro critico su un autore che fin dagli esordi ha giocato con le carte della trasgressione e dello scandalo, non è sufficiente a mio parere un'analisi che lo riconduca ai modelli di riferimento o a un fenomeno letterario. Questa mia indagine sul corpus tondelliano nasce principalmente dal desiderio di riportare alla luce le ragioni per le quali l'autore ha sentito la necessità di rompere i codici tradizionali e modificarli (nello stile della parola scritta, per esempio, o nel genere stesso del romanzo): il mio lavoro si presenta come tentativo di significazione di questo atto. Ho descritto questo percorso come un processo *dalla generazione all'individuo* non solo pensando a Tondelli come scrittore, ma anche all'approccio critico più diffuso che lo riduce a rappresentante di una generazione di scrittori che si è lasciata alle spalle l'esperienza del '77. Mi sono concentrata allora nel ricercare la specificità di questo autore, con l'obiettivo, dove possibile, di motivare le sue scelte in

termini di stili e tematiche, senza limitarmi a un discorso sull'influenza, sia storica che letteraria. Le tre parole che ho voluto inserire nel titolo della tesi – giovinezza, identità, impegno – rappresentano i tre principali nuclei di indagine attraverso cui la mia ricerca si sviluppa: sono concetti che percorrono continuamente l'opera dello scrittore correggese, a volte in modo esplicito, altre volte più nascosto, ma restano sempre compresenti in quanto elementi fondamentali del tessuto letterario. Proprio dal modo in cui questi tre elementi interagiscono tra loro, ho tracciato gli sviluppi di una teoria della letteratura tondeggiana che giustifica le scelte dello scrittore senza ridurle passivamente a un discorso sull'influenza. Come ho già detto, questo è l'atteggiamento più diffuso tra i non pochi critici italiani che si sono occupati di Tondelli e in continua pubblicazione sono opere scritte o curate da chi, avendolo conosciuto personalmente, desidera tenere in vita la memoria dell'uomo oltre che dello scrittore. Prima di presentare la struttura di questa tesi e la metodologia utilizzata, fornisco di seguito brevemente una panoramica sullo stato dell'arte della critica tondeggiana in Italia e all'estero, così da avere più chiara la collocazione del mio studio in base a tale contesto.

La critica tondeggiana in Italia

Pur avendo scritto solo per un decennio – gli anni ottanta – Tondelli ha fatto irruzione nel panorama letterario ed editoriale italiano con una potenza notevole e ha lasciato un segno su molti giovani scrittori che non di rado qualcuno ha azzardato ad ascrivere a una vera e propria scuola. Al momento della morte Pier Vittorio Tondelli è un autore di un best-seller, *Rimini* (1985) e di un importante successo internazionale, *Camere Separate* (1989), oltre

che punto di riferimento culturale per le nuove generazioni di lettori di magazine come «Rockstar» e «Linus». Non c'è dunque da stupirsi della grande nebulosa di scritture esplose all'indomani della sua scomparsa.

Le scritture di testimonianza hanno talvolta un'impostazione critica, ma sono sempre piuttosto vicine alla forma dell'omaggio nei confronti di un autore sentito ancora troppo presente per essere a tutti gli effetti analizzato. A questa categoria appartengono gli interventi raccolti nel 1992 in *Pier Vittorio Tondelli*¹, numero speciale che la rivista «Panta» ha dedicato a uno dei suoi fondatori. Si esprimono in questa occasione amici, colleghi, critici e giornalisti differentemente legati all'autore, concentrando per la maggior parte il proprio commento sull'autore stesso e sul suo ruolo, piuttosto che sulla sua opera. Lo stesso si può dire di *Tondelli tour*² (2001), secondo numero monografico dedicato dalla rivista nel decennale della morte dello scrittore. Già a partire dal titolo è chiaro l'intento dei curatori: in entrambi i casi si tratta di uno sguardo corale su diversi aspetti della persona e della sua opera volto a restituire un ritratto attraverso una serie di pennellate veloci, una visita ma non un soggiorno, un *tour*, appunto. Si può attribuire valore di tributo-testimonianza, piuttosto che un intento propriamente critico, anche a due più tardive scritture di Andrea Demarchi, *Tondelli all'Orvietnam*³ (2004), insieme a Renzo Tomassini, e *Pier Vittorio Tondelli, un ritratto a memoria*⁴ (2007). Anche in questo caso i titoli

¹ F. Panzeri (a cura di), *Pier Vittorio Tondelli*, «Panta» n.9, Bompiani, Milano 1992.

² F. Panzeri (a cura di) *Tondelli tour*, «Panta» n. 20, Bompiani, Milano, 2003.

³ A. Demarchi, R. Tomassini (a cura di), *Tondelli all'Orvietnam*, Transeuropa, Ancona 2002.

⁴ A. Demarchi, *Pier Vittorio Tondelli. Un ritratto a memoria*, Cattedrale, Ancona 2008.

dei testi sono decisamente trasparenti e denotano un interesse più emotivo che analitico della letteratura tondelliana. Nel caso del primo testo, il lavoro svolto dal curatore è di tipo anti-letterario, dal momento che l'intento è stato quello di raccogliere testimonianze reali di quanto trasposto da Tondelli stesso in forma narrativa nel romanzo *Pao Pao* (1982). A differenza delle precedenti riflessioni, *Pier. Tondelli e la generazione*⁵ (2005) si presenta come una forma di testimonianza che non cerca di rievocare un rapporto personale con Tondelli o un suo particolare ritratto privato; l'operazione di Enrico Palandri sfrutta piuttosto il passato, la distanza, per ripensare a un'epoca e a una generazione, la propria, quella di Tondelli e degli scrittori che tra la fine degli anni settanta e i primi ottanta si sono presentati con le loro prime prove letterarie. Non si tratta dunque di riportare al presente il ricordo dello scrittore correghese, ma di ricollocarlo adeguatamente nel suo passato con uno sguardo più oggettivo e una maggiore distanza dal contesto originario. Il testo di Palandri è interessante per la ricostruzione che fornisce, ma soprattutto a mio parere per una nuova, fondamentale questione intorno al valore letterario dell'opera tondelliana, al di là del contesto generazionale.

Come ho avuto modo di menzionare all'inizio, accanto alla categoria delle scritture di testimonianza si colloca quella dei testi che ho voluto definire di "devozione": in queste pubblicazioni non rievocano l'autore solo coloro che lo avevano conosciuto direttamente, ma prevale l'esperienza indiretta di lettori che lo hanno incontrato attraverso i romanzi. I due volumi che meglio rappresentano questo approccio sono *Caro Pier... i lettori di*

⁵ E. Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Laterza, Bari 2005.

*Tondelli*⁶ (1995) e *Biglietti a un amico: omaggio alla memoria di Pier Vittorio Tondelli*⁷ (2016); Enos Rota, curatore di entrambe le raccolte e amico dell'adolescenza correghese dello scrittore, è il principale promotore di queste scritture, del tutto prive di valore critico e cariche, invece, di un certo sentimentalismo. A differenza delle testimonianze raccolte, per esempio, nei numeri speciali di «Panta», in questi testi i "mittenti" tendono a lasciare in secondo piano il ruolo preminente di Tondelli come operatore culturale e scrittore, privilegiando il lato umano dell'autore omosessuale che emerge attraverso i suoi libri, soprattutto quelli più autobiografici. Proprio queste scritture a mio parere sono le più dannose per l'eredità letteraria di Pier Vittorio Tondelli, perché indistintamente considerano insieme biografia e finzione letteraria senza un'adeguata riflessione critica.

Queste prime due categorie di scritti intorno alla produzione e alla figura di Pier Vittorio Tondelli privilegiano la percentuale autobiografica della scrittura tondelliana. Da una parte, come nel caso del contributo di Palandri, viene messo in luce il contesto storico nell'ambito del quale è emersa la produzione dell'autore; dall'altra, come nel caso di Demarchi, il tentativo di recuperare le persone reali dietro la scrittura di alcuni personaggi, invita pericolosamente il lettore verso un'interpretazione diaristica della pagina. Quello che si perde in queste analisi è il livello della finzione letteraria, la vera e propria creazione che trasforma elementi reali, anche autobiografici, in vera e propria letteratura.

Nella terza categoria di scritti su Tondelli ho distinto i volumi più propriamente critici, dove la riflessione è incentrata sull'opera

⁶ E. Rota (a cura di), *Caro Pier... I lettori di Tondelli*, Tempi stretti, Bologna 1995.

⁷ E. Rota (a cura di), *Biglietti a un amico*, Magellano Fine Books, Correggio (RE) 2016.

letteraria piuttosto che sull'autore. In questo gruppo si possono individuare due tendenze: la prima si propone di analizzare cronologicamente l'evoluzione della narrativa tondeggiana, mentre la seconda percorre l'esperienza letteraria attraverso temi ben distinti, considerati particolarmente rappresentativi. Tra i contributi critici più interessanti e completi voglio ricordare la monografia *Pier Vittorio Tondelli*⁸ di Enrico Minardi e il più recente lavoro di Roberto Carnero *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*⁹. Entrambe le analisi affrontano una sistemazione organica dell'opera tondeggiana contestualizzando ciascun titolo attraverso notizie biografiche sull'autore e citazioni da interviste da lui rilasciate nel corso degli anni. Sia in Minardi che in Carnero viene data importanza al contesto formativo del DAMS di Bologna, in particolare attraverso le figure di Gianni Celati e Piero Camporesi, entrambi professori presso la facoltà di Lettere e Filosofia negli anni settanta; rispetto al lavoro di Minardi, più descrittivo e privo di una vera e propria tesi, l'analisi di Carnero ha come obiettivo quello di restituire un'immagine di Tondelli quale parte del fenomeno dei giovani scrittori, una caratteristica della narrativa italiana degli anni ottanta già inaugurata da Enrico Palandri nel 1979 con *Boccalone* e proseguita attraverso scrittori come Andrea De Carlo, Claudio Piersanti e Aldo Busi¹⁰. La giovinezza come tema privilegiato viene ricondotto a un fenomeno letterario che, grazie all'influenza di Tondelli, prosegue anche negli anni novanta: l'ultima parte del

⁸ E. Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Firenze 2003.

⁹ R. Carnero, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2018. Il testo è una riedizione ampliata del volume *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 2000.

¹⁰ Su questo fenomeno si era già espresso molto chiaramente Filippo La Porta in *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

volume di Carnero è infatti dedicata a una rassegna di giovani scrittori che si sono distinti nella decade successiva, alcuni dei quali, come Susanna Tamaro o Alessandro Baricco, privi di alcun collegamento con l'autore correggese. *Lo scrittore giovane* si chiude con un riferimento al fenomeno della costruzione dei casi letterari¹¹, citando opere anche molto distanti da Tondelli, come *100 colpi di spazzola prima di andare a dormire* (2003) di Melissa P. e *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano: l'esperienza letteraria dell'autore di *Altri libertini* (1980) viene inquadrata molto bene da Carnero nel panorama dell'editoria italiana, collocando l'opera dell'autore correggese al principio di una fase editoriale di lungo corso. Non è chiaro tuttavia fino a che punto, secondo Carnero, alcuni fenomeni siano riconducibili all'influenza di Tondelli e quanto invece a una tendenza generale del nuovo mercato editoriale, del quale anche Tondelli era protagonista. A questo proposito, Elisabetta Mondello traccia un collegamento molto più esplicito nel saggio *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*¹² (2007). Mondello si concentra sulla contaminazione del linguaggio mediatico con la letteratura, un atteggiamento che a partire da Tondelli si sarebbe poi riversato nell'esperienza delle antologie *Under 25* e di *Gioventù cannibale* (1996), come mostro nell'ultima parte del presente studio. Non si tratta comunque di una monografia, perché l'analisi, coerentemente al titolo, parte dall'esperienza tondelliana per rivolgersi soprattutto agli scrittori degli anni novanta.

Alle monografie ordinate cronologicamente si affianca un gruppo di testi critici che predilige la trattazione tematica. Il viaggio, la

¹¹ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., 168.

¹² E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007.

provincia, il ritorno, l'abbandono, la droga e l'interesse per le culture giovanili: da *Altri Libertini* (1980) al *Weekend Postmoderno* (1990) questi temi sono isolati e messi in relazione con le fonti che li hanno ispirati (la narrativa americana, in particolare quella dei beat e Jack Kerouac, la musica, come la *new wave* inglese degli Smiths, ecc.). In questa categoria colloco testi come *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*¹³ (1999) di Elena Buia e *Atlante delle derive*¹⁴ (2002) di Giulio Iacoli. Questi due saggi critici hanno in comune una lettura in chiave postmoderna dell'opera tondelliana che si traduce nella predilezione della tematica del viaggio come movimento di deriva in risposta a una mancanza di centro, precedentemente costituito dalle certezze ideologiche della modernità. Gli eroi emarginati di Tondelli sono, secondo Buia, «orfani di qualsiasi ideologizzazione»¹⁵: eroi sbandati, privi di punti di riferimento, che si ritrovano a riempire un vuoto esistenziale con esperienze estreme; anche secondo Iacoli, che affronta nello specifico un'analisi comparata con l'opera di Celati, il continuo movimento è un atteggiamento tipico del postmoderno una volta avvenuto «l'oltrepassamento della modernità»¹⁶, dove nostalgia del centro e senso di smarrimento sono condizioni primarie del soggetto. Buia collega la rappresentazione dei personaggi di Tondelli a «un vissuto collettivo di ascendenza [...] generazionale»¹⁷, allo stesso modo Iacoli attribuisce la malinconica

¹³ E. Buia, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel, Ravenna 1999.

¹⁴ G. Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002.

¹⁵ E. Buia, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶ G. Iacoli, *op. cit.*, pp. 13-15.

¹⁷ E. Buia, *op. cit.*, p. 46.

«mappa della vita giovanile»¹⁸ dai molteplici riferimenti, al «senso delle verità postmoderne»¹⁹. Da entrambe le analisi si evince la figura di un autore che ha rappresentato il proprio tempo attraverso la letteratura.

Ricondurre un autore al proprio tempo è certamente un'operazione importante e va necessariamente affrontata nell'ambito dell'analisi di un corpus letterario, tuttavia mi sembra che proprio questo atteggiamento costituisca anche un grande limite della critica italiana fin qui riportata intorno all'opera di Tondelli. Sia che si cerchi di ricondurre il letterario a fonti reali (come nel caso di Demarchi) sia che si voglia presentare l'autore come prodotto di determinate dinamiche editoriali (come in Carnero), in queste analisi la scrittura di Tondelli ne esce fuori come mera rappresentazione di un determinato tempo storico (cfr. soprattutto Buia, Iacoli), dove la riflessione esistenziale e artistica non appartiene all'autore ma risulta piuttosto frutto dell'interpretazione di un discorso a lui esterno. Il continuo riferimento alle influenze, da Celati agli autori della Beat Generation, presente in ciascuno di questi contributi critici, non si evolve in un'analisi dell'originalità del pensiero tondelliano rispetto alle sue fonti. Il problema allora si colloca non nel mancato interesse nei confronti di questo autore da parte della critica, ma nel modo in cui fino a questo momento le opere di Tondelli sono state interrogate. Come provo a spiegare più avanti, alla fine di questa rassegna sullo stato dell'arte, è proprio su questo limite che è necessario intervenire al fine di restituire una certa autonomia e valore all'opera tondelliana.

Un discorso a parte va riservato al lavoro del critico gesuita Antonio Spadaro, raccolto nei due volumi *Pier Vittorio Tondelli*.

¹⁸ G. Iacoli, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*

*Attraversare l'attesa*²⁰ (1999) e la successiva riedizione ampliata dal titolo *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*²¹ (2002). Se non si considera l'analisi tematica di Elena Buia, che esclude alcuni degli scritti minori, Spadaro è il primo a pubblicare una monografia completa su Tondelli, perfino antecedente all'opera omnia pubblicata in due volumi da Bompiani a cura di Fulvio Panzeri nel 2000 e nel 2001²². Spadaro è anche l'unico ad aver avuto accesso alla biblioteca privata²³ dell'autore gestita dalla famiglia dopo la sua scomparsa. Il critico gesuita si è servito dunque di materiale inedito (note ai margini dei testi, cartoline, sottolineature) che ha inserito a sostegno della sua personale presentazione del lavoro tondelliano. La lettura spadariana ha come obiettivo quello di rappresentare un percorso di redenzione che attraversa l'opera di Tondelli da *Altri Libertini* (un «Eden perduto»²⁴) a *Camere separate* (la «salvezza»²⁵), dalla perdizione alla conversione. Questo percorso interessa sia i personaggi che l'autore, troppo spesso mettendo sullo stesso piano fonti autobiografiche e materiale letterario, usando le une a sostegno delle altre. Lo sguardo finalistico, inoltre, non permette mai

²⁰ A. Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, Diabasis, Reggio Emilia 1999.

²¹ Id., *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002.

²² P. V. Tondelli, *Opere*, Vol. I . *Romanzi, teatro, racconti* (a cura di F. Panzeri), Bompiani, Milano 2000; P.V. Tondelli, *Opere*, Vol. II. *Cronache, saggi, conversazioni* (a cura di F. Panzeri), Bompiani, Milano 2001.

²³ La biblioteca privata di Tondelli è stata gestita dai familiari fino al 2019, quando è stata ceduta alla città di Correggio. Il Centro di Documentazione Tondelli si è occupato della catalogazione dei volumi. Per la consultazione: <http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/B4604A8B566CE010C125684D00471E00/3988A65880C1BA1BC1256B7F003A9C8F?OpenDocument> (ultima consultazione il 21/07/2019).

²⁴ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 16.

²⁵ Ivi, p. 255.

una lettura autonoma delle singole opere, che assumono valore solo se inserite nell'ottica di un percorso di ascesa verso la salvezza. In *Lontano dentro se stessi* il gesuita rende nota la metodologia della sua ricerca, che chiama «analisi teologica»²⁶: egli spiega che «la direzione teologicamente feconda nell'analisi di un'opera letteraria»²⁷ è quella di offrire risposte a un lettore in attesa di salvezza; la letteratura è dunque «il luogo dove si concretizza un processo di discernimento»²⁸. Secondo questo approccio l'opera letteraria diventa niente più che una parabola moderna, materiale strumentalizzato ai fini della predicazione e della conversione. Il lavoro di Spadaro, per quanto enciclopedicamente completo dal punto di vista delle informazioni, non ha alcun valore dal punto di vista critico-letterario, benché tutt'ora venga considerato uno dei testi di riferimento della critica tondelliana in Italia²⁹.

Includendo o meno il lavoro di Spadaro, a uno sguardo d'insieme il discorso critico sull'opera di Tondelli risulta estremamente accurato dal punto di vista contestuale e descrittivo ma manca un'indagine più approfondita relativa alla riflessione letteraria dello scrittore, al rapporto tra stile e tematiche e al suo eventuale inserimento all'interno del canone letterario. Se c'è inoltre un grande vuoto critico intorno alla materia tondelliana in Italia, questo è sicuramente da identificare nella totale assenza di un approfondimento incentrato sulla tematica dell'omosessualità.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Spadaro ha occupato più volte nel corso degli anni un posto di rilievo nel comitato scientifico dei seminari tondelliani organizzati ogni dicembre a partire dal 2001, come è evidente dagli atti delle giornate di studio raccolte presso il Centro di Documentazione Tondelli.

Questa problematica costituisce invece l'approccio prediletto dagli Italian studies all'estero.

La ricezione critica all'estero

L'ultimo romanzo di Tondelli, *Camere separate* (1989), è stato anche il primo a essere tradotto in inglese per l'editore Serpent's tail nel 1992³⁰, mentre esistevano già traduzioni in francese dei primi due romanzi, *Pao Pao*, tradotto nel 1985³¹, e *Altri libertini*, nel 1987³². Il primo a sottolineare l'ambiguo atteggiamento della critica italiana nei confronti di Tondelli, nello specifico riguardo al suo ultimo romanzo, è stato Derek Duncan con l'articolo *An art of body in resistance*³³; qui, *Camere separate* viene portato come esempio di romanzo sull'AIDS nella specificità del contesto italiano degli anni ottanta, in cui mancava un vero e proprio discorso sulla diffusione del male soprattutto nell'ambito della comunità omosessuale. Questo atteggiamento si riversa, secondo Duncan, all'interno del romanzo nel modo in cui l'autore gira intorno alla malattia senza mai farne menzione in modo esplicito. Coerentemente, all'indomani della scomparsa dell'autore, l' AIDS resta nelle allusioni della stampa se non proprio nella negazione da parte della famiglia Tondelli, contraria all'appropriazione dell'immagine dello scrittore da parte dei gruppi attivisti omosessuali, ma favorevole all'approccio dei gesuiti

³⁰ trad. Inglese di Simon Pleasance, *Separate rooms*, Serpent's tail, London 1992.

³¹ trad. francese di Nicole Sels, *Pao Pao*, Éditions du Seuil, Paris 1985.

³² trad. francese di Nicole Sels, *Les nouveaux libertins*, Éditions du Seuil, Paris 1987.

³³ D. Duncan, *An Art of Body in Resistance*, «Italica», Vol. 76, n.1, 1999, (pp. 54-69).

che insistevano invece nel promuovere un suo ritorno al cattolicesimo negli ultimi giorni di vita.

Proprio in opposizione a questo atteggiamento si muove il saggio di Luca Prono *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*³⁴. In questo contributo il critico rifiuta l'idea della cattolicizzazione dello scrittore correggese e la sua relativa trasformazione in un «potential believer»³⁵, proponendo anzi una lettura di *Camere separate* come un attacco alla religione ufficiale che discrimina il diverso in nome di valori eteronormativi. Trovo indicativo che questo articolo sia stato pubblicato su una rivista di gender studies, un particolare che mi sembra ufficializzare l'approccio critico a Tondelli esplicitamente considerato in qualità di scrittore omosessuale. Sono personalmente molto d'accordo con la lettura di Prono riguardo al confronto del soggetto con i valori della società eteronormativa, ma non limiterei il discorso all'identità omosessuale, estendendolo all'identità in generale, un concetto che Tondelli cerca di reimmaginare nel corso di tutta la sua esperienza letteraria senza specificamente farne una questione di genere.

Come in Prono e Duncan, anche l'articolo di Bolongaro *Leo's Passion: Suffering and Homosexual Body*³⁶ si sofferma sulla tematica dell'omosessualità, che si impone come principale prospettiva nello studio di questo autore in ambito estero. A differenza di Prono, Bolongaro non prende le distanze dalla critica di Spadaro, che anzi definisce «the most enthusiastic and comprehensive study to date»³⁷, non tanto per l'approccio teologico,

³⁴ L. Prono, *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, «Journal of Sexuality and Gender studies», Vol. 5, n.4, 2000, (pp. 295-310).

³⁵ Ivi, p. 295.

³⁶ R. Bolongaro, *Leo's Passion: Suffering and Homosexual Body in Camere Separate*, «Italian studies», Vol. 62, n. 1, 2007, (pp. 95-111).

³⁷ Ivi, p. 96.

quanto per aver messo in luce la tematica della sofferenza e della fragilità umana come filo conduttore principale in *Camere separate*. Secondo Bolongaro, l'ultimo romanzo di Tondelli racconta – in particolare nelle scene sull'infanzia – il violento apprendistato della mascolinità affrontato dal personaggio di Leo. La sofferenza del protagonista è maggiore rispetto a quella dei suoi coetanei perché non trova posto nel binarismo maschile/femminile simboleggiato in primo luogo dall'istituzione della famiglia. Bolongaro conclude affermando che proprio questo discorso sul genere e sulla sessualità deve essere la chiave per studiare un romanzo come *Camere separate* in relazione ai suoi contemporanei. Questa dichiarazione esemplifica bene la posizione della critica estera, che non solo si limita a un'analisi circoscritta all'ultimo romanzo di Tondelli, ma lo fa esclusivamente indagando il tema dell'omosessualità e la relativa rappresentazione.

Per un discorso più ampio sull'opera di questo autore bisogna aspettare l'intervento di Jennifer Burns, che riporta la questione nell'ambito degli Italian studies con l'articolo *Code-breaking: the demand of interpretation in the work of Pier Vittorio Tondelli*³⁸. Nonostante anche Burns metta in luce il grande silenzio intorno al tema dell'omosessualità tra i critici italiani, successivamente afferma che un'analisi del corpus tondelliano non può limitarsi ai gender studies³⁹. Lo studio procede considerando i testi fino a questo punto ignorati dalla critica estera (*Altri libertini, Rimini, Un weekend postmoderno, Biglietti agli amici*) dimostrando come ciascuno di essi, in modo differente, contravvenga un ampio sistema

³⁸ J. Burns, *Code-breaking: the Demand of Interpretation in the Work of Pier Vittorio Tondelli*, «The Italianist», n. 20, 2000, (pp. 253-273).

³⁹ in particolare la il riferimento è all'osservazione di Christopher Robinson riguardo la frammentarietà e la non linearità della *gay fiction* (J. Burns, *Code-breaking*, cit., p. 256).

di codici, non solo letterari, ma anche politici, culturali, sociali⁴⁰. Quello che Burns afferma in particolare per *Un weekend postmoderno* riassume molto bene una caratteristica fondamentale di tutta l'opera tondelliana: «the text breaks a number of rules, and in doing so self-consciously suggests its own new set of rules [...]»⁴¹. La lettura di Burns⁴², oltre ad aprire il discorso critico su Tondelli alla totalità della sua opera, individua nella rottura dei codici uno spunto di ricerca dal grande potenziale, che si riallaccia alla domanda già posta da Palandri riguardo al valore letterario delle pagine del correggese. In *Fragments of Impegno*, Burns opera un confronto interessante tra Tondelli e i suoi contemporanei intorno alla questione dell'impegno intellettuale, specialmente in *Camere separate*, in cui la storia d'amore omosessuale è raccontata rispecchiando le dinamiche di coppia eterosessuali, potenzialmente leggibile come un'affermazione politica⁴³; non secondario per la definizione di Tondelli come intellettuale impegnato, Burns cita anche il lavoro di editor e curatore affrontato con il progetto delle antologie giovanili Under 25, di cui ho tenuto conto nell'ultima parte della mia tesi. Così come l'omosessualità, anche l'aspetto dell'*engagement* sembra aggiungere una prospettiva ulteriore allo stato dell'arte della critica tondelliana, che ad oggi sembra nel complesso reggersi in equilibrio tra due poli estremi: l'approccio storicistico-descrittivo degli italiani e quello estero che privilegia la

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ivi*, p. 262.

⁴² L'articolo di Burns è tratto dal capitolo V della tesi di dottorato dal titolo *Fragments of 'impegno'. Interpretation of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-1995*, Faculty of Medieval and Modern Languages of the University of Oxford, 1998. La tesi è stata successivamente pubblicata in *Fragments of Impegno. Interpretation of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Northern Universities Press, Leeds 2001.

⁴³ J. Burns, in *Fragments of Impegno*, cit., p. 128.

tematica dell'omosessualità. Personalmente sono convinta che proprio l'impegno di Tondelli come scrittore e intellettuale sia alla base di tutte le sue scelte in campo letterario: contro l'omologazione della letteratura di massa degli anni ottanta, contro la standardizzazione del linguaggio, contro il conservatorismo culturale veicolato dalla cultura piccolo-borghese italiana del tempo, Tondelli ha rotto i codici dell'omologazione in modo significativo e lo ha fatto parlando ai lettori da vicino, come non aveva fatto invece l'esperienza della neoavanguardia.

Giovinanza, identità, impegno: una nuova chiave di lettura

Riprendendo le parole di Burns in *Code-breaking*, i codici sono fondamentali per l'atto della comunicazione in quanto senza di essi un messaggio non potrebbe essere ricevuto⁴⁴; questi stessi codici letterari tuttavia non si impongono come qualcosa di fisso, ma sono flessibili e adattabili in base alle necessità: essi tollerano la differenza («codes can be flexible, accomodating, and tolerant of difference»)⁴⁵. A partire dal saggio di Burns e dalla questione sollevata da Palandri intorno al valore letterario del corpus tondelliano, la mia ricerca si è mossa dal desiderio di interrogare l'infrazione e la differenza.

A livello strutturale, il capitolo I si concentra sui primi passi dell'elaborazione del mito tondelliano della giovinezza che ho ricavato dall'analisi di due documenti inediti risalenti agli anni che precedono il debutto letterario dello scrittore; il II capitolo si

⁴⁴ J. Burns, *Code-breaking*, cit., p. 271.

⁴⁵ *Ibid.*

concentra sui modi della rappresentazione dell'immaginario giovanile nei primi due romanzi tondelliani; il capitolo III affronta la riflessione sull'identità, il significato della maturità e il periodo di conversione al minimalismo stilistico che porta a *Camere separate*; il capitolo IV analizza infine l'impegno culturale di Tondelli come curatore dei volumi antologici del progetto Under 25, il cui obiettivo principale era quello di rappresentare la nuova generazione di giovani degli anni ottanta.

Il rapporto dello scrittore correggese con la tradizione letteraria italiana è coerente all'immagine dell'autore presentata fino a questo punto: alla formazione prevista dai programmi liceali e universitari, Tondelli ha sempre accompagnato una formazione alternativa da autodidatta, attratto principalmente dalla letteratura americana e da autori italiani come Alberto Arbasino o Dario Bellezza, certamente non inclusi nel syllabus scolastico del liceo correggese. Al principio della mia ricerca ho voluto mettere in relazione l'opera tondelliana e la tradizione intorno a un tema che fin dalle prime prove di scrittura mi era sembrato tornare ossessivamente sulla pagina dell'autore: la giovinezza. Da *Altri libertini* (1980) a *Camere separate* (1989), attraverso gli articoli di *Un weekend postmoderno* (1990) fino al lavoro svolto come editor sui testi del progetto Under 25 (rispettivamente nel 1986, nel 1987 e nel 1990) la giovinezza è al centro della pagina tondelliana in primo luogo attraverso la rappresentazione di personaggi giovani e l'assenza quasi completa degli adulti; l'universo giovanile viene indagato a livello superficiale attraverso le mode, il linguaggio, gli atteggiamenti e le passioni della generazione a cavallo tra gli anni settanta e gli anni ottanta, mentre le situazioni narrative mettono a contatto il lettore con aspetti più profondi legati all'interiorità dei personaggi, come le loro paure e il loro punto di vista sul mondo. L'interesse di Tondelli per la cultura

giovanile è stato messo in luce dalla critica senza che mai fosse problematizzato. Il testo di Carnero è il solo a spostare in modo esplicito l'attenzione sulla giovinezza nella monografia *Lo scrittore giovane*, tuttavia questa analisi si limita a esaminare la figura di Tondelli nell'ambito del fenomeno dei giovani scrittori degli anni ottanta, riconducendo l'interesse per la cultura giovanile anche a una questione di mercato e alla diffusione della cultura di massa.

Nel primo capitolo di questa tesi ho deciso di affrontare un discorso che cercasse di analizzare i primi passi di una mitologia della giovinezza a cui Tondelli si dedica fin dalle prime prove di scrittura. Tale idea nasce da una forte influenza della letteratura romantica, che viene successivamente integrata con alcuni aspetti della letteratura beat. Questa fondamentale operazione di ricostruzione mi è stata possibile grazie allo studio di alcuni inediti precedenti alla pubblicazione dei romanzi tondelliani e attribuibili agli anni 1978 e 1979, quando lo scrittore era studente presso il DAMS di Bologna e impegnato nella scrittura della tesi di laurea in teoria del romanzo. Gli inediti che vengono analizzati (e studiati in questa tesi per la prima volta) sono due, entrambi conservati presso il Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli di Correggio e destinati ad essere rappresentati come performance:

- *Jungen Werter/Esecuzioni* – rappresentato nell'agosto del 1978 presso il Cortile dei Principi di Correggio.
- *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, mai rappresentato (circa 1979).

Entrambi i testi a partire dal titolo hanno un legame indiscutibile con il tema della giovinezza. La loro fondamentale importanza sta nel fatto che permettono di delineare un'evoluzione del pensiero

tondelliano relativamente al tema in questione e alle soluzioni stilistiche e narrative adottate. Senza la sperimentazione di questi inediti, come ho provato a dimostrare, *Altri libertini* e *Pao Pao* non avrebbero probabilmente visto la luce. Proprio in seguito all'analisi di questi documenti mi è stato possibile sottolineare l'originalità della rappresentazione di una giovinezza come identità, come status, piuttosto che come fase di un processo evolutivo.

Più avanti, nello stesso capitolo, vado a illustrare il passaggio dalla rappresentazione di una giovinezza ancora molto legata agli ideali romantici di autori come Foscolo e Goethe a quella elaborata in seguito all'influenza degli autori della Beat Generation. In particolare ho voluto analizzare quattro documenti in cui Tondelli fornisce la propria interpretazione del mito giovanile per eccellenza, quello *on the road* dell'autore franco-canadese Jack Kerouac: da questo autore e dalla sua eredità letteraria i personaggi tondelliani prendono alcuni degli atteggiamenti che aiuteranno a trasformare la giovinezza da fase di passaggio a identità permanente. A tal proposito cercherò di indagare le ragioni per cui Tondelli sceglie Kerouac come modello e il significato politico e culturale di questa scelta, coerente alla critica intrapresa nei confronti del conformismo e di atteggiamenti culturali conservatori. Secondo la mia tesi il peso dei beat sulla scrittura tondelliana non si ferma a un'influenza stilistico-tematica, ma si impone sull'idea di una libera costruzione dell'identità del singolo, da un lato attraverso l'esperienza del viaggio come percorso di formazione alternativo a quello canonico stabilito dalle istituzioni, dall'altro con l'adesione a pratiche di preghiera e meditazione orientali importate dalla controcultura, su cui la critica esistente non si è ancora sufficientemente espressa in relazione a Tondelli. In questa parte del capitolo si analizza l'intervento presentato da Tondelli in occasione del convegno

canadese del 1987 “Rencontre internationale Jack Kerouac” e il reportage realizzato in seguito al viaggio in Québec: attraverso questi documenti ho cercato di fare chiarezza sulle ragioni profonde per cui lo scrittore di Correggio ha inserito Kerouac nella sua personale selezione di padri letterari. Questa influenza è fondamentale nella prima parte della produzione tondelliana per i primi due romanzi, dei quali ho cercato appunto di ricostruire le premesse.

Il secondo capitolo affronta l'analisi della rappresentazione della giovinezza come status di opposizione costante al concetto di integrazione e omologazione in *Altri libertini* (1980) e *Pao Pao* (1982). In particolare la mia indagine parte da un confronto con il genere del romanzo di formazione, qui approfondito attraverso gli studi di Franco Moretti e – per i casi italiani – attraverso i contributi raccolti in *Il romanzo di formazione nell'ottocento e nel novecento*⁴⁶, atti del convegno annuale della Società Italiana per lo Studio della Modernità Letteraria tenutosi a Catania nel 2016. È stato proprio tramite un'analisi comparata tra la giovinezza rappresentata da Tondelli con i suoi personaggi e quella invece proposta dagli scrittori precedenti che mi sono resa conto di un'anomalia relativa alla prima: una giovinezza diversa, che rifiuta la formazione come genere letterario, qualificandosi come un altro aspetto fortemente significativo del *code-breaking* tondelliano. Cosa significa questo insistere su una giovinezza consapevolmente vissuta ai margini, volutamente non integrata? Che significato possiamo dare a questa particolare rottura del codice? Potrebbe essere legittimo leggere in questo modo di fare letteratura un impegno politico che l'autore mette in pratica attraverso la sua opera? Complessivamente cerco

⁴⁶ M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'ottocento e nel novecento*, ETS, Pisa 2007.

di dimostrare proprio questo collegamento, sottolineando la caratteristica dell'impegno tondelliano orientato, da un lato, a scardinare i meccanismi omologanti della società di massa, dall'altro a criticare i valori borghesi dell'Italia del tempo. Questo atteggiamento è evidente dalla rappresentazione della giovinezza nell'opera d'esordio *Altri libertini* (1981) e nel secondo romanzo *Pao Pao* (1982). Dopo aver presentato le più rilevanti posizioni critiche relativamente all'opera prima e confutato una lettura di *Altri libertini* esclusivamente come romanzo generazionale (di fatto, come opera-documento) passo a un'analisi comparata tra la rappresentazione della giovinezza così come ci è stata restituita da alcuni romanzi della letteratura italiana contemporanea – tra i quali *Porci con le ali* (1976), *Lunario del Paradiso* (1978), *Boccalone* (1979) – e l'immagine che invece se ne ricava dai primi due romanzi di Tondelli. In particolare provo a dimostrare come, rispetto ai testi degli anni settanta così come rispetto ad altre rappresentazioni letterarie contemporanee, la giovinezza raccontata da Tondelli non costituisca una fase di passaggio ma è assunta quale atteggiamento di protesta nei confronti di una società ordinata secondo parametri borghesi nella versione declinata dalla società di massa degli anni ottanta. Proprio in virtù di questa rappresentazione statica e non evolutiva, i primi due testi tondelliani rompono il codice romanzesco nel suo aspetto di romanzo di formazione già formulato da Moretti. Nello stesso capitolo dimostro come anche la rappresentazione della sessualità in questi primi due romanzi tondelliani non viene a costituirsi come rito di passaggio, così che il libertinismo dei protagonisti potrebbe essere interpretato in chiave politica e non semplicemente come atteggiamento trasgressivo in risposta a un vuoto ideologico (cfr. Buia⁴⁷).

⁴⁷ E. Buia, *op. cit.*, p. 47.

Per concludere il discorso sull'immaginario della giovinezza sovversiva nel primo Tondelli, nell'ultima parte del capitolo ho deciso di soffermarmi sulla storia di Claudia, uno dei personaggi protagonisti del bestseller *Rimini*, pubblicato da Tondelli nel 1985, nel suo trentesimo anno. Come ho dimostrato, Claudia è l'ultima dei libertini, una giovane in fuga attraverso l'Europa che passa attraverso l'esperienza della droga lungo il percorso di ricerca della propria identità, rifuggendo il posto a lei riservato in una famiglia borghese tedesca. A partire dalla pubblicazione di *Rimini* la rappresentazione di una giovinezza ribelle assunta come identità lascia spazio ad una fase di riflessione in cui Tondelli cerca attraverso la pratica della scrittura una soluzione che possa tenere in equilibrio da un lato istanze di libertà identitarie, dall'altro la necessità di superare l'emarginazione.

Mi è sembrato opportuno descrivere la seconda fase più riflessiva e minimalista della scrittura tondelliana nel capitolo III attraverso l'analisi di *Biglietti agli amici* (1986) e *Camere separate* (1989). In questa parte della mia ricerca ho voluto approfondire il periodo di riflessione e studio attraversato da Tondelli dopo il grande successo di *Rimini*: si tratta di un periodo intenso dal punto di vista giornalistico ma piuttosto scarso dal punto di vista narrativo. È mia intenzione dimostrare in questo capitolo come l'interesse per la letteratura mistica e per i culti orientali introdotti dalla controcultura abbiano avuto conseguenze stilistiche fondamentali sull'elaborazione del romanzo *Camere separate*, sia dal punto di vista linguistico – minimalista, essenziale – che dal punto di vista strutturale. Appoggiandomi alle ricerche di Spadaro nella biblioteca personale dello scrittore, ho commentato i titoli con l'obiettivo di confutare una lettura in chiave cristiano-cattolica degli interessi dell'autore; la presenza di testi di ispirazione cattolica si colloca

infatti accanto a volumi incentrati sullo zen e sul buddismo, dimostrando un più generico interesse per il misticismo che si intensifica nel corso del decennio ottanta, con conseguenze evidenti anche sullo stile di Tondelli a partire dalla seconda metà del decennio.

In questo capitolo mostro anche come la scrittura prenda sempre più spazio nella vita dell'autore quale forma alternativa di meditazione, come è chiaro da alcuni passaggi della raccolta di frammenti *Biglietti agli amici*. Come ho già detto, scrivere diventa lo strumento attraverso cui è possibile, da un lato superare uno stato di emarginazione, dall'altro affermare la diversità e l'unicità dell'individuo. Proprio grazie alla scrittura, infatti, al personaggio di Leo, protagonista di *Camere separate*, è concesso un rapporto diverso con la giovinezza e la maturità: il racconto del protagonista diventa un peculiare romanzo di formazione dove il passaggio alla maturità non comporta l'adesione forzata ai parametri del mondo borghese come matrimonio, lavoro stabile, famiglia tradizionale, ma si risolve nel modo in cui il personaggio accetta la propria diversità. Si tratta, ancora una volta, di Tondelli che piega i codici letterari alle proprie necessità. Per dimostrare ulteriormente l'infrazione dei codici, in particolare quelli relativi al romanzo di formazione, analizzo sempre in questo capitolo, la struttura temporale di *Camere separate*, confrontando l'andamento circolare della storia contro quello generalmente lineare di altri precedenti letterari ascrivibili allo stesso genere.

Il tema della giovinezza torna preponderante nell'ultimo capitolo, dove si analizza il lavoro di Tondelli come curatore delle tre antologie *Under 25 – Giovani Blues* (1986), *Belli & Perversi* (1987) e *Papergang* (1990) – progetto nato inizialmente dall'invito della redazione di «Linus» a formulare una definizione sulla nuova

generazione di giovani degli anni ottanta. In particolare ho deciso di soffermarmi sul rapporto tra un certo tipo di scrittura anti-letteraria (che Tondelli predilige nella selezione dei testi degli esordienti) e la definizione di giovinezza così come ci era stata restituita dai primi due romanzi dell'autore (cfr. Capitolo II). Perché, secondo Tondelli, una scrittura espressionista vicina al parlato, inclusiva di tratti dialettali e gergali, è la più adatta a raccontare la condizione giovanile? La mia risposta ancora una volta si riallaccia alla questione dell'impegno: la giovinezza rappresentata da Tondelli significa in primo luogo difesa dell'identità contro l'omologazione, l'autenticità contro la massa; il linguaggio parlato, peculiare nelle sue gergalità, nei regionalismi, nelle espressioni, difende le individualità minacciate dalla standardizzazione di un linguaggio di tipo scolastico, con i suoi stereotipi e le sue formule stereotipate. Attraverso le informazioni ricavate da saggi e articoli scritti da Tondelli su questa esperienza, e attraverso interviste e scambi epistolari contenenti consigli di editing rivolti agli esordienti, intendo isolare parametri stilistici e posizioni critiche che contribuiscono a sostenere l'idea di un uso critico del linguaggio, comune a tutti coloro che si definiscono scrittori tondelliani.

La maggior parte della letteratura critica esistente su queste antologie si è concentrata a oggi sul ruolo di Tondelli in quanto operatore culturale, e molto poco sui principi linguistici osservati sia dal curatore che dagli esordienti. Ho ritenuto opportuno dunque mettere in relazione le opere dei giovani scrittori con quelle del loro curatore e instaurare una serie di confronti con altri esempi di antologie letterarie. L'obiettivo è quello di dimostrare soprattutto come il ritratto di giovinezza che si ricava da questi racconti è coerente a quello del Tondelli degli esordi e come il supporto di quest'ultimo nei confronti dei giovani scrittori può considerarsi una

forma di militanza non solo culturale, ma anche politica. Alla fine di questo studio il mio obiettivo è quello di provare quanto, anche nella rappresentazione della giovinezza, la scrittura tondelliana trasgredisca in modo significativo una serie di codici sia letterari che culturali. Mi interessa dimostrare che la rottura di questi codici possa ascriversi a un atto politico, oltre che culturale, mirato a proteggere diversità individuali, autonomie di pensiero e atteggiamenti che la società massificata aveva iniziato a minacciare con prepotenza, confutando così l'immagine di un Tondelli politicamente disimpegnato, passivo osservatore degli anni ottanta.

Capitolo I

Per una mitologia della giovinezza: origine e sviluppi di un'ossessione tondelliana

I ritratti dei giovani protagonisti di *Altri libertini* sono frutto di una profonda riflessione sul tema della giovinezza che interessa Tondelli fin dalle prime prove di scrittura, conservate oggi presso l'archivio del Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, a Correggio. Si tratta di documenti ancora inediti, quali il tema di maturità, articoli scritti per giornali locali ciclostilati, la tesi di laurea in teoria della letteratura, scritti preparatori per performance teatrali in collaborazione con il gruppo di teatro di strada 'il Simposio differAnte'. Un'analisi più approfondita di alcuni di questi inediti può rivelarsi utile per ricavare una definizione precisa della giovinezza elaborata dallo scrittore correghese, idea intorno alla quale ruota gran parte della sua produzione letteraria anche dopo l'esordio, con importanti conseguenze sullo stile e sulla struttura dei romanzi. L'attrazione per tematiche legate alla condizione giovanile coincide senza dubbio con l'ossessione di un autore giovane che si interroga prima di tutto sul proprio ruolo nel mondo, sul senso delle sue scelte e sul rapporto con la società, ma non può certamente ridursi solo a questo. Se da un lato gli inediti considerati possono dire molto sull'autore, dall'altro l'indagine sulla giovinezza elaborata da Tondelli a partire dalla seconda metà degli anni settanta aiuta a mettere in luce quanto le sue idee risultassero innovative rispetto alla tradizione letteraria che lo ha preceduto.

Come spiego più avanti nel secondo capitolo, i personaggi di *Altri libertini* lasciano intuire quanto la giovinezza non vada tanto

interpretata quale condizione di passaggio in un percorso di formazione (politico, sessuale, sociale), quanto piuttosto quale condizione permanente, caratterizzata dal rifiuto di adesione a strutture sociali predeterminate (lavoro, orientamento di genere, famiglia). Se questa definizione ci fornisce una risposta in negativo, cosa cioè Tondelli *non* intendesse per giovinezza attraverso il concetto di *non* adesione, in cosa consiste allora la risposta effettiva? Che cos'è la giovinezza per lo scrittore Pier Vittorio Tondelli? Per rispondere a queste domande trovo fondamentale un'analisi ravvicinata di due inediti in particolare, entrambi canovacci di performance teatrali: *Jungen Werther/Esecuzioni* (1978) e *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile* (senza data, ma attribuibile al 1979). Nel primo documento Tondelli, che interpreta in prima persona un ragazzo degli anni settanta, legge quattro monologhi di giovani eroi letterari dal destino suicida avendo alle spalle la ricostruzione di una camera arredata con simboli che rimandano alla controcultura di quegli anni. Attraverso i monologhi che precedono l'atto della tragedia viene dichiarata l'impossibilità di integrazione di questi protagonisti in una società normalizzata, regolata da valori borghesi. Per quanto distanti nel tempo, a prescindere dal loro contesto storico, ho letto in queste voci una diade tra i valori borghesi e il mondo adulto: la società degli integrati da cui gli eroi restano emarginati per la loro diversità. Il conflitto tra mondo degli adulti/valori borghesi e mondo dei giovani è enfatizzato dagli elementi controculturali presenti sulla scena. La morte, per questi protagonisti, è l'unica fine auspicabile per non cedere alla violenza del compromesso e della menzogna. A questo punto è possibile rispondere alla domanda posta precedentemente riguardo al significato della giovinezza per Tondelli: non è una fase della vita, ma un atteggiamento di rifiuto nei confronti

dell'omologazione, sinonimo di identità libere che si affermano in contrasto ai valori sociali dominanti. A oggi, *Jungen Werther/Esecuzioni* rappresenta la prima prova di scrittura creativa di Pier Vittorio Tondelli conservata negli archivi del Centro Documentazione; citato in passato dallo storico Viller Masoni¹ al solo scopo di raccontare il coinvolgimento dello scrittore nelle attività di teatro alternativo, ha a mio avviso un significato fondamentale e mai ancora esplorato.

Più avanti in questo capitolo, attraverso l'analisi del secondo inedito, *Appunti*, dimostro come l'influenza della Beat Generation, assente nel primo documento, risolva la drammatica soluzione del suicidio in quella della fuga attraverso la tematica del viaggio. Accettando questa lettura, anche il significato dell'opera di Kerouac in ottica tondelliana deve essere riconsiderato. La Beat Generation rappresenta sulla pagina di Tondelli un modo alternativo di vivere ai margini; l'esperienza dei beat diventa uno dei modi possibili per esercitare liberamente il proprio modo di stare al mondo, in contrasto con l'omologazione supportata dal pensiero conservatore e dalla società di massa.

Per approfondire come questa teoria tondelliana sulla giovinezza ha sfruttato l'esperienza della Beat Generation ho preso in considerazione alcuni interventi dell'autore intorno alla figura dello scrittore Jack Kerouac scritti in occasione del convegno "Rencontre internationale Jack Kerouac" organizzato nell'ottobre del 1987 dal *Sécretariat permanent des peuples francophones* in Québec. Al di là di un discorso sull'influenza relativo allo stile della scrittura, già ampiamente affrontato dalla critica, cerco di mettere in luce alcune differenze tra Kerouac e Tondelli intorno al significato del viaggio,

¹ V. Masoni, *Tondelli e il suo borgo*, in *Tondelli tour*, «Panta» n.20, cit., (pp. 231-242), pp. 233-234.

che nel secondo diventa esplicitamente una via di fuga da un contesto italiano polarizzato tra lo spettro della lotta armata degli anni settanta e il nuovo volto di una società mutata dalla cultura di massa.

Crescere nel borgo: Correggio tra associazionismo e cultura

L'esperienza degli anni settanta per Pier Vittorio Tondelli è ancora fortemente legata alla città di Correggio. In particolare la seconda metà del decennio investe il piccolo centro emiliano di una grande energia creativa che si concretizza in forme di associazionismo alternative a quelle politiche o religiose, come il partito o l'Azione Cattolica², fino a quel momento esistenti. Nella prima parte del decennio, il riferimento principale della vita culturale e sociale del giovane Pier Vittorio era stata la parrocchia di San Quirino; l'allontanamento dalla comunità cattolica correggese avviene lentamente a partire dall'ingresso in università nel 1975. La scelta di iscriversi al DAMS (Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo), indirizzo da poco aperto presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, non viene accolta positivamente in famiglia. Il padre, Brenno Tondelli, di idee socialiste, aveva partecipato per breve tempo alle lotte partigiane nel settembre del 1944 e alla fine della guerra – abbandonando gli studi – aveva proseguito l'attività di famiglia presso il forno di Correggio. Al contrario, sua madre, Marta Bertoli, era animata da un forte spirito religioso nell'ambito del quale impostò l'educazione dei due figli. Nata da una famiglia molto numerosa di contadini cattolici di Canolo, in tempo di guerra aveva avuto la possibilità di studiare per

² Cfr. V. Masoni (a cura di), *Correggio. Identità e storia di una città*, Astrea, Parma 1991.

altri due anni oltre a quelli imposti dalla scuola dell'obbligo, ottenendo una qualifica di segretaria d'azienda, un titolo che – come ricorda il fratello Giulio Tondelli in un'intervista³ – aveva deciso di mettere da parte per dedicarsi alla famiglia e all'educazione dei figli anche in tempi di ristrettezze economiche.

Il DAMS si presentava comunque come la scelta più coerente per un'intelligenza da sempre rivolta a tutti gli ambiti della creatività. Come ricorda ancora il fratello, che in quegli anni era studente di medicina, l'allontanamento da Correggio fu graduale. Non quotidianamente pendolare tra la città e il paese, ma neppure definitivamente fuorisede, Pier Vittorio Tondelli continuava a frequentare la casa dei genitori e i suoi giri di amicizie correggesi nei weekend e nei periodi liberi dalle lezioni universitarie.

Un documento datato al 13 novembre del 1977 e diretto alla direzione del Teatro B. Asioli e al sindaco di Correggio riporta le dimissioni di Tondelli dal gruppo gestionale dell'istituzione, inaugurata nel 1973 e con la quale lo scrittore aveva provato a collaborare nel 1976. Le «irrevocabili dimissioni»⁴ si accompagnano a una tessera personale di libero ingresso alla quale l'autore rinuncia in segno di protesta significativa. Le ragioni delle dimissioni sono il frutto di un personale ripensamento nei confronti della struttura culturale, alla quale Tondelli contrappone un modo differente di fare teatro seguendo la via dell'improvvisazione e del «vivere giorno per giorno le occasioni degli interventi»⁵. Questo rifiuto del teatro tradizionale porta lo scrittore poco più che ventenne ad avvicinarsi al gruppo del Simposio DifferAnte, con il quale mette

³ Intervista rilasciatami a Correggio in data 17/02/2015.

⁴ P. V. Tondelli, *Lettera di dimissioni*, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Tondelli, Correggio.

⁵ *Ibid.*

in scena la performance *Jungen Werther/Esecuzioni* il 31 agosto del 1978 nel cortile del Palazzo dei Principi. L'idea di un teatro tradizionale che si fondesse con l'arte performativa di strada era molto diffusa nell'ambiente culturale e universitario del DAMS di Bologna, dove Lamberto Pignotti teneva corsi su avanguardia, mass media e new media. Nel 1963 Pignotti era stato fondatore del Gruppo 70, interessato al sinergismo di diversi codici espressivi nell'ambito della performance. Questo modo alternativo di fare teatro metteva insieme segni visivi e sonori integrando in questo contesto anche elementi letterari, una struttura che si riscontra perfettamente nel teatro di Tondelli. In una nota dell'inedito, nella presentazione che precede il testo vero e proprio, lo scrittore dichiara di voler introdurre l'azione rendendo esplicita la relazione che la lega alle esperienze della *Body art*, dell'Arte Comportamentale e della Poesia Pubblica. La *Body art*, nata in Europa intorno al 1968, comporta una totale identificazione tra artista e prodotto artistico che spesso ha assunto i toni della protesta e della provocazione. Arte Comportamentale è sinonimo della precedente, ma enfatizza l'aspetto dinamico del corpo rispetto alla sua funzione di oggetto artistico⁶. L'ultima influenza, quella derivante dalla Poesia Pubblica, si riferisce probabilmente alla diffusa tendenza delle letture poetiche (già propria degli anni cinquanta e sessanta) che in Italia raggiunge il suo culmine nell'estate del 1979 con l'organizzazione del festival poetico di Castelporziano, evento che registra la partecipazione anche di famosi esponenti della Beat Generation come Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti.

⁶ *Body art*, Enciclopedia Treccani online, <http://www.treccani.it/enciclopedia/body-art/> (ultima consultazione il 24/07/19).

L'ideale romantico in *Jungen Werther*

Apprendiamo nella parte introduttiva del documento che la performance di Tondelli dura otto minuti e prevede l'alternanza di brevi letture a intervalli musicali. Le letture sono state selezionate in parte da un repertorio di classici, in parte da una tradizione italiana non propriamente canonica: *I dolori del giovane Werther* (J. W. Goethe, 1774), *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (Ugo Foscolo, 1802), *L'Anonimo lombardo* (Alberto Arbasino, 1964), *Lettere da Sodoma* (Dario Bellezza, 1972). Non in accompagnamento, ma complementare alle letture, erano previsti alcuni passaggi di un brano del cantautore bretone Glenmor (riportato erroneamente sul documento come 'Glenmore'), molto attivo nella difesa dell'identità culturale bretone nell'ambito della musica folk tra gli anni sessanta e settanta. In particolare la performance fa riferimento all'album del 1973, *Princes, entendez bien*, opera strumentale di diciotto minuti che si conclude con la declamazione di un canto bardico medievale con cui l'interprete «sottindende: “Metteremo il fuoco addosso alle vostre chiese riprenderemo quella Francia che avete deturpato”»⁷. Una nota a margine aggiunta a mano da Tondelli chiarisce il filo rosso che tiene insieme questi cinque protagonisti. La grafia poco chiara risulta leggibile come segue:

Si tratta comunque di “emarginati”, di “OUTSIDERS”, della minoranza etnica, dell'omosessuale, del giovane intellettuale, del giovane amante. In sostanza la condizione di “emarginato” culturale di Glenmore [sic] riflette quella di “emarginato generazionale” che è appunto il giovane, il *Jungen Werther* alla cui formazione contribuiscono tutti e cinque i protagonisti⁸.

⁷ P. V. Tondelli, *Jungen Werther*, in «Fascicolo Inediti».

⁸ *Ibid.*

La scrittura in forma di appunto evidenzia ulteriormente come il canovaccio fosse destinato a uso personale dell'autore, protagonista egli stesso della rappresentazione. Da questo primo frammento di testo è evidente l'associazione che lo scrittore opera tra la condizione di emarginato e la figura dell'eroe. L'emarginazione non viene compatita come condizione subita passivamente dai personaggi, ma come scelta attiva e coraggiosa in difesa della propria identità di diversi. L'appartenenza ad una minoranza (Glenmor) è messa sullo stesso piano dell'omosessualità (i personaggi di Arbasino e Bellezza), della condizione dell'amante escluso dal legame matrimoniale (Werther), dell'emarginazione dell'intellettuale (Ortis). In particolare in questa rassegna trovo interessante l'associazione tra la condizione dell'omosessuale e quella dell'intellettuale, che tornerà nel 1989 in *Camere separate* nel ritratto del protagonista Leo (Capitolo IV). Così come l'omosessuale è escluso dall'universo familiare e da un contesto sociale che privilegia valori eteronormativi, l'intellettuale – nel caso specifico di Leo, lo scrittore – non si qualifica come professione canonica e implica un isolamento del soggetto che predilige l'osservazione alla partecipazione. Come ricorda Jennifer Burns, entrambe queste condizioni sono «mysterious and private, and therefore somewhat threatening or at least disturbing to the *status quo*».⁹ L'eroismo dei protagonisti dello *Jungen Werther* va cercato a mio avviso proprio in questo atteggiamento critico nei confronti della società degli integrati, alla quale si dichiara una guerra prima di tutto culturale. In verità, se si considerano le opere da cui i monologhi dello spettacolo sono tratti, ciascun personaggio risponde (anche) alla condizione dello scrittore: i testi di cui sono protagonisti appartengono al genere

⁹ J. Burns, *Fragments of Impegno*, cit., p. 129.

del romanzo epistolare, particolarmente familiare allo scrittore perché tema centrale della tesi di laurea a cui lavora nello stesso periodo di questa performance. La letteratura epistolare viene riconosciuta da Tondelli quale 'narrativa drammatica', in particolare quella dei narratori del XVIII secolo:

offrendo ai vari personaggi il discorso diretto in prima persona, essi mostrano la narrazione; offrendo varie prospettive di questa stessa narrazione, orchestrandola cioè polifonicamente [...] la raccontano¹⁰.

Oltre al forte potenziale drammatico di queste composizioni, lo scrittore ne rileva anche un altro aspetto, relativo alla ricezione e all'atto della lettura: il completamento di senso di tali opere avviene nella testa del lettore che deve operare un ulteriore montaggio, attraverso il quale «reinventare e riscrivere il testo»¹¹. Questa collaborazione tra autore del testo e lettore anticipa l'atteggiamento del performer e del suo pubblico, che è quasi un altro personaggio della rappresentazione. Nelle istruzioni fornite da Tondelli prima del vero e proprio testo teatrale lo scrittore prevede che l'attore assuma un atteggiamento di provocazione nei confronti dello spettatore nel corso delle letture:

[Il performer] rifiuta quasi 'di farsi capire da chi lo guarda portando avanti la sua rivolta schernendo il pubblico "questi stronzi della prima fila"¹².

¹⁰ P. V. Tondelli, *Letteratura epistolare come problema di teoria del romanzo* (Tesi di Laurea a.a. 1978/79) in «Fascicolo Inediti», p. 140.

¹¹ Ivi, p. 145.

¹² P. V. Tondelli, *Jungen Werther*, cit.

Ritorna la ricerca di quello stesso effetto disturbante che abbiamo discusso precedentemente relativamente agli eroi letterari. In questo caso lo *status quo* che si desidera sovvertire è quello rappresentato dal pubblico coreggese: sono volti che Tondelli probabilmente conosce di persona. Uomini e donne di paese, compagni di scuola, familiari, gente che non ha familiarità con il linguaggio dell'arte e della letteratura, ma vive in un universo fatto di quotidianità tra il lavoro, la famiglia e la parrocchia. Si compie così un interessante gioco di rimandi tra i personaggi della finzione letteraria e l'esecutore/autore della *pièce*.

Il cuore dell'opera si compone di testi in parte distanti tra loro per tema e periodo storico. *I dolori del giovane Werther*, pubblicato nel 1774, interpreta la condizione dell'*outsider* dal punto di vista emotivo e istituzionale: Werther è escluso dall'amore di Lotte e dall'istituzione matrimoniale che la lega a un altro uomo. Scegliendo il personaggio di Goethe per dare il titolo alla performance, Tondelli trasforma il giovane eroe pre-romantico nella sua personale interpretazione di un mito della giovinezza, al quale farà aderire il resto degli eroi selezionati. Come è stato osservato da John Bolin¹³, Werther nutre la speranza che un'autosufficienza spesa nella natura e nella solitudine, lontano, cioè, dalle convenzioni sociali, costituisca la soluzione al raggiungimento della libertà. Il prezzo da pagare, tuttavia, è la negazione dei valori in cui esso vive: la sua realtà è puramente interiore. A proposito della condanna romantica alla disillusione, nel suo lavoro sul romanzo Lukàcs aveva già evidenziato¹⁴ come l'interiorità dell'eroe fosse irriducibile al mondo esterno e che l'unica soluzione da considerare stesse nella

¹³ J. Bolin, *The Irrational Heart: Romantic Disillusionment in "Murphy" and "The Sorrows of Young Werther"*, «Samuel Beckett Today / Aujourd'hui», Vol. 18, 2006, (pp. 101-116).

¹⁴ G. Lukacs, *The Theory of the Novel*, Merlin Press, London 1971, p. 119.

negazione di entrambi. Il suicidio infatti è un altro elemento significativo che gli eroi di *Jungen Werther* condividono: il loro è un atto che non può essere ricondotto al modello letterario dell'Otello shakespeariano, il quale riconosce in sé una colpa e per questo motivo alla sua azione va attribuito valore punitivo; il suicidio romantico è invece un tabù che si afferma contro le norme socialmente stabilite. In uno studio sul rapporto tra romanticismo e suicidio Nicholas Saul descrive quest'ultimo come «il recupero paradossale dell'identità perduta, attraverso l'atto di autodistruzione»¹⁵. Il vero e proprio suicidio romantico, secondo lo studioso, non avviene per protesta o vendetta, ma per autoaffermazione. L'esclusione del corpo del giovane Werther dalla sepoltura in comunità è il dettaglio che consegna definitivamente l'eroe goethiano alla condizione dell'*outsider*.

Rispetto al *Werther*, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802) di Ugo Foscolo aggiunge alla condizione dell'*outsider* sentimentale quella dell'*outsider* politico: Jacopo è uno studente universitario veneto politicamente impegnato sul fronte repubblicano nel periodo dell'occupazione austriaca. Questo status di espatriato in patria avvicina l'eroe pre-romantico italiano al cantautore Glenmor, altrettanto impegnato nel rivendicare l'autonomia della propria terra, la Bretagna, rispetto alla Francia. I profili di questi eroi, a prescindere dal contesto storico in cui sono immersi, si stagliano in contrasto delle istituzioni ufficiali, sociali come il matrimonio, politiche come il governo. L'attacco allo *status quo* della cultura borghese ritorna nella figura dell'omosessuale negli ultimi due personaggi evocati sulla scena. *L'Anonimo lombardo* di Arbasino

¹⁵ N. Saul, *Suicide, Freedom, Human Dignity and the German Romantic Yearning for Death*, «Historical Reflections / Réflexions Historiques», Vol. 32, n. 3, 2006, (pp. 579-599).

(1964), già pubblicato nel 1959 con il titolo *Il ragazzo perduto*, racconta in forma di romanzo epistolare l'amore di un intellettuale per un giovane mondano di nome Roberto. La condizione di *outsider* in questo romanzo è quella del letterato che non riesce a integrarsi in un contesto sociale differente dal proprio, in particolare la cerchia di amici del giovane amante; la sua esclusione è anche di tipo sentimentale nel momento in cui l'amore per Roberto non sarà più corrisposto come all'inizio. Proprio come nel romanzo *Fratelli d'Italia*, l'omosessualità non è presentata da Arbasino in quanto elemento problematico, piuttosto essa contribuisce alla costruzione di atmosfere gaudenti ed estetizzanti diffuse negli ambienti della *upper class* milanese degli anni cinquanta. Mi sembra evidente come il discorso di Tondelli si muova su due piani: da un lato, generalmente, come difesa della diversità contro ogni forma di totalitarismo identitario; dall'altro, in modo più specifico, come tentativo di integrare l'omosessualità tra le varie forme possibili di diversità che la società tende a emarginare, rivendicando così un senso di appartenenza a un gruppo, seppure si tratti della cerchia di coloro che restano esclusi. È in *Lettere da Sodoma* di Dario Bellezza (1972) che l'omosessualità ha un ruolo fondamentale nella definizione dell'*outsider*, in particolare l'amore violento di Marco per il giovane Luciano, un ragazzino che si prostituisce e che relega l'amante a una condizione di struggente attesa e isolamento. Anche in questo caso comunque, benché si tratti di una storia omosessuale, quello che causa maggiore sofferenza è l'impossibilità, da parte del protagonista, di concretizzare in una relazione il proprio amore. Mi sembra questa una situazione che richiama quella del *Werther*, benché lì il desiderio sia quello di un uomo per una donna.

Con *Jungen Werther/Esecuzioni* Tondelli ambisce a costruire l'immagine del giovane simbolo, il giovane per antonomasia che si ricava dall'innesto di voci diverse e distanti nel tempo, eppure uguali in quanto interpreti – tutte – della condizione di emarginati. Ciascuno di questi eroi hanno in comune la sconfitta sul piano sociale, che si risolve nel suicidio: ne deriva un ritratto di una giovinezza battuta, che non riesce ad affermarsi se non per negazione. La categoria romantica della *Sensucht*, l'aspirazione alla morte quale desiderio di superamento della finitezza della vita, si estende in questa prima prova dell'autore correggese a qualificare la sua personale mitologia di giovinezza¹⁶:

Si tratta di quattro eroi giovani (antieroi, visto che l'ultima pagina è quella del suicidio, della sconfitta) tardoadolescenti, di ragazzini incapaci – e questo è Bellezza, ricalcando Pasolini – a crescere nel mondo dei padri e delle madri¹⁷.

Il «mondo dei padri e delle madri» viene presentato in questo passaggio per la prima volta come il vero antagonista dei personaggi tondelliani. Riconosco una certa coerenza, fin da questo primo scritto giovanile, nel modo in cui lo scrittore disegna una dicotomia fatta da valori positivi, rappresentati dai giovani eroi emarginati, e da valori negativi, rappresentati dalla famiglia istituzionale, e quindi più in generale dal binarismo di genere, dal matrimonio, dalla procreazione. Tale opposizione significa libertà contro omologazione e al tempo stesso emarginazione contro integrazione. Questa nuova sistemazione di valori è la chiave attraverso cui propongo di leggere l'intero corpus tondelliano, come

¹⁶ Sul romanticismo Tondelli aveva scritto il suo tema di maturità nel 1975, dal titolo *L'arte figurativa nell'età romantica*, in «Fascicolo Inediti».

¹⁷ P. V. Tondelli, *Jungen Werther*, cit.

mostro nei capitoli seguenti attraverso un'analisi più specifica delle singole opere.

Nel testo dello *Jungen Werther* l'eroe non ha ancora maturato una soluzione alla crisi di identità causata dal suo non riconoscersi nel modello dominante. In particolare, commentando il personaggio dell'*Ortis*, Tondelli scrive:

[...] è [...] l'incomprensione del proprio posto nel mondo ma non solo, anche quella ben più terribile [del]l'incapacità di sapere e di rendere cosciente a se stesso perfino il senso del proprio corpo e dei propri nervi¹⁸.

In questa fase della scrittura la diversità ancora non riesce a tramutarsi in uno *status* positivo, sia essa relativa al ruolo sociale (il «posto nel mondo») oppure all'orientamento sessuale (il «senso del proprio corpo»). Il suicidio, pertanto, è la soluzione che pone una fine a questo tipo di sofferenza.

Il brano a cui Tondelli affida la conclusione della performance è tratto dal testo di Arbasino. Lo *Jungen Werther*, attraverso le parole dello scrittore lombardo, informa il pubblico che «questa non è la solita crisi»¹⁹, che «non si sopporta questo dolore»²⁰. L'atto suicida dei quattro eroi letterari porta alla stessa conclusione il personaggio/interprete composto dall'innesto delle loro voci. Ad Arbasino Tondelli affida la decodificazione del gesto:

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ A. Arbasino, *Anonimo lombardo*, Feltrinelli, Milano 1959, p.184.

²⁰ *Ibid.*

lo guardo davanti a me e so tutto: un impeto di distruzione selvaggia che non impedisce preveggenza chiara, inesorabile. Queste sono le cause insopprimibili²¹.

La consapevolezza dell'atto suicida, la lucidità con cui questo viene affrontato, è coerente all'ideale romantico, così come presentato soprattutto nella tradizione letteraria tedesca²²; questo modello torna ad affermarsi in questa prima fase di costruzione del mito della giovinezza secondo Pier Vittorio Tondelli.

***Jungen Werther* in scena: una simbologia per la giovinezza**

L'ultima parte del documento inedito contiene alcune indicazioni per l'allestimento nel Cortile dei Principi in vista della performance. L'autore predispone un inginocchiatoio illuminato da candele e profumato da incenso indiano. Tra gli oggetti di scena: uno Snoopy di pezza, una foto del performer, il diploma di maturità, la cartolina di leva, biglietti di viaggi continentali, i poster di Marilyn Monroe nuda e del regista e attore Marco Ferreri, un autoritratto del fotografo Ugo Mulas, una pubblicità delle scarpe Clarks e un altro poster con la locandina del film *Flesh Gordon* (1974). Il valore simbolico di questi oggetti ci permette di distinguere due categorie, la prima più chiaramente riconducibile al periodo storico della controcultura, la seconda che contribuisce a introdurre sulla scena il tema dell'erotismo e dell'ambiguità.

L'incenso, le Clarks, Snoopy, parlano della controcultura di fine anni sessanta e settanta. In particolare l'incenso riporta al mito dell'India e all'interesse diffuso per il misticismo (un altro interesse

²¹ *Ibid.*

²² Cfr. lo studio di N. Saul.

tondelliano, come si evince da alcuni passaggi del *Weekend postmoderno*²³). In uno studio sulla controcultura²⁴, Paul Oliver estende questo periodo dagli anni sessanta fino al 1975, in coincidenza con la fine della guerra del Vietnam. Affermatasi in apertura del decennio precedente, la controcultura si era diffusa negli Stati Uniti nell'ambito di una fase di benessere economico caratterizzata da un tasso piuttosto basso di disoccupazione. Le origini *middle-class* di questo movimento permettevano alle giovani generazioni ampia scelta in termini di stili di vita, accomunando i singoli nel desiderio di opporsi al paradigma sociale rappresentato dai propri padri e dal tipo di società da loro impostata²⁵.

In questo contesto ai poeti della Beat Generation Allen Ginsberg e Peter Orlovsky si deve riconoscere il primato per la ricerca di un'alternativa all'assetto sociale occidentale, generalmente monoteista, dogmatico, incentrato sul nucleo familiare, sul concetto di proprietà e – di conseguenza – su uno stile di vita sedentario anziché nomade. Come ricorda Oliver, nel 1963 Ginsberg individuò nell'India il luogo ideale in cui ricercare una spiritualità che potesse permeare ogni aspetto dell'esistenza. Gli aspetti dell'Induismo che più interessavano il poeta erano principalmente la flessibilità nell'incorporare aspetti di diverse religioni, la profonda tolleranza verso altre culture e un certo relativismo in materia di fede²⁶. Di conseguenza, «così come i giovani rifiutarono di accettare i principi della conformità sociale, allo stesso modo rifiutarono di accettare conformità morale e religiosa. [...] rivendicavano la libertà di

²³ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 461.

²⁴ P. Oliver, *Hinduism and the 1960s. The Rise of a Counter-Culture*, Bloomsbury, London 2014.

²⁵ Ivi, p.5.

²⁶ Ivi, p. 12.

selezionare da una grande varietà di pratiche religiose: la Kabbalah, il Sufismo, il Buddismo Zen, l'Induismo»²⁷.

L'inginocchiatoio previsto al centro della performance, insieme all'incenso da bruciare nel corso della rappresentazione vanno connessi al sincretismo religioso-simbolico degli anni della controcultura. La meditazione è un atto proprio alla pratica devozionale cristiana tanto quanto a quella induista o buddista. Sulla scena di *Jungen Werther*, tuttavia, Tondelli accosta questi simboli ad altri più propriamente connessi alla cultura pop giovanile, svuotandoli del loro significato religioso per presentarli come simboli culturali di una generazione. Del resto in Occidente la commercializzazione di artefatti propri delle religioni orientali aveva svolto lo stesso tipo di operazione di svuotamento e risignificazione:

Not only were spiritual insights from Eastern religious carried to the West, but cultural artefacts from India also soon became embedded in the hippie counter-culture. [...]

As there was an increase in the number of different artefacts from India carried back to the West, this opened the way for commercial opportunities. Incense, bells, shoulder bags, kaftans, sarongs and Afghan-style sheep or goatskin coats became part of a counter cultural hippie style. It became a significant element of the young 1960's lifestyle²⁸.

Il poster delle Clarks è un richiamo diretto allo stile dei *mods*, fenomeno controculturale legato all'Inghilterra degli anni cinquanta e sessanta. Nello studio condotto da Francesco Gazzara, storica firma di «Rockstar», il *mod* è descritto come «il tipico dandy della classe

²⁷ Ivi, p. 31 (trad. mia).

²⁸ P. Oliver, *Hinduism and the 1960s*, cit., p.38.

inferiore»²⁹ che supera la divisione in classi sociali in nome di una distinzione generazionale nell'Inghilterra degli anni sessanta. Il codice estetico dei *mods* non aveva l'eleganza come solo scopo, ma rappresentava una presa di distanza dalla generazione dei genitori in cui non riuscivano a identificarsi, con il tentativo di distinguersi anche visivamente.

Come già accennato, anche la presenza sulla scena di Snoopy, uno dei personaggi più famosi del fumetto di Schulz, contribuisce ad arricchire di forte carica simbolica il palcoscenico allestito da Tondelli per la performance. I Peanuts (il gruppo di personaggi a cui Snoopy appartiene) sono introdotti per la prima volta in Italia da Milano libri con i volumi *Arriva Charlie Brown!* (1963) e *Il secondo libro di Charlie Brown* (1964), entrambi accompagnati da un'introduzione di Umberto Eco. Nel 1965 la serie a fumetti continua sulle pagine della rivista giovanile «Linus», che in occasione del primo numero pubblica anche un dialogo tra Elio Vittorini, Oreste del Buono e Umberto Eco in cui si offre una piena legittimazione culturale³⁰ dell'opera di Schulz. Eco, in particolare, riconosce nel gruppo di bambini e nel loro cane uno «specchio della società contemporanea»³¹.

Charlie Brown, il personaggio principale dei Peanuts, è egli stesso un *outsider*, come è evidente dalle parole del critico:

Charlie Brown impavido ricerca tenerezza e affermazioni da ogni parte: nel baseball, nella costruzione di aquiloni, nei

²⁹ F. Gazzara, *Mods. La rivolta dello stile*, Castelveccchi, Roma 1997, p. 38.

³⁰ A. Saibene, *La vera storia di Linus*, <https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/una-storia-milanese>, ultima consultazione il 25/07/19.

³¹ *Ibid.*

rapporti con Snoopy il suo cane, nei contatti di gioco con le ragazze. Fallisce sempre. La sua solitudine si fa abissale [...]»³².

Il tema dell'emarginazione sociale che ho mostrato essere alla base dell'elemento letterario della performance *Jungen Werther* viene ripreso e rinforzato in questo modo dal contesto iconografico. Snoopy, che è tra tutti i Peanuts il personaggio che Tondelli sceglie di mettere sulla scena, è il cane di Charlie Brown, tanto incompreso quanto il suo padrone:

[egli] sa di essere un cane; ieri era un cane; oggi è un cane; domani forse sarà ancora un cane; per lui, nella dialettica ottimistica della società opulenta che consente salite da status a status, non vi è alcuna speranza di promozione. [...] di solito non si accetta e cerca di essere ciò che non è; personalità dissociata se mai ve ne furono, gli piacerebbe essere un alligatore, un canguro, un avvoltoio, un pinguino, un serpente... tenta tutte le strade della mistificazione [...]. Egli vive in un apartheid continuo, e del segregato ha la psicologia, dei negri alla zio Tom ha alla fine la devozione, faute de mieux, l'ancestrale rispetto per il più forte³³.

Il bracchetto, la cui identità è in continua «mistificazione», rappresenta il soggetto fluido che si rifiuta di cristallizzarsi in una sola determinata forma, che, nel caso di Snoopy, è quella di animale da compagnia del bambino Charlie Brown. Come per il suo padrone che «fallisce sempre», anche per il cane non vi è «alcuna speranza di promozione» nella scalata sociale. Snoopy è anche l'unico personaggio dei Peanuts ad essere un animale in un gruppo di

³² U. Eco, *Il mondo di Charlie Brown*, in *Apocalittici e Integrati*, Bompiani, Milano 1964, (pp. 263-272), p. 269.

³³Ivi, pp. 271-272.

bambini. La sua diversità è ulteriormente evidenziata da questo dettaglio, ma ciò non gli impedisce di proseguire nel corso del fumetto nella messa in scena di un infinito gioco di ruoli. Nel contesto della performance l'inserimento di questo personaggio rafforza la corrispondenza tra emarginazione e libertà in opposizione alla diade data da integrazione e omologazione di cui ho parlato precedentemente rispetto agli eroi letterari.

È interessante notare come, accostando i Peanuts alle Clarks, i Beatles a Bob Dylan, il giovane della provincia italiana di quegli anni non operasse una distinzione netta tra ciò che proveniva dall'America e quello che invece era di matrice inglese. Sembra che il mondo angloamericano, recepito come alternativo a quello proposto dalla cultura italiana vigente, bastasse da solo a definire la controcultura: qualcosa di non dato a prescindere, ma da ricercare autonomamente, attraverso una rete di relazioni sotterranee, *underground*.

La seconda categoria di oggetti-simbolo immette sulla scena suggestioni di erotismo e ambiguità: la presenza di un poster di Marilyn Monroe è ancora più interessante in questo contesto, perché viene a costituirsi quale sesto personaggio nella performance, il sesto giovane suicida, questa volta donna, da aggiungersi alla lista degli eroi letterari finora incontrati. All'immagine dell'attrice segue quella del fotografo Ugo Mulas, celebre per aver ritratto la scena della pop art americana, in particolare gli artisti Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Jasper Johns. La forte ambiguità di genere che caratterizza questi artisti a partire da Andy Warhol, è un particolare importante se si considera l'identità quale tematica fondamentale della performance. Per giustificare l'immagine di Marco Ferreri sulla scena di *Jungen Werther* sarebbe sufficiente citare la sua presenza nel film di Mario

Monicelli *Casanova 70* (1967), o la sua produzione da regista, che comprende opere a sfondo erotico come *L'Harem* (1967), *Liza* (1972), *Ciao Maschio* (1978). L'estetica dell'erotismo nei film Ferreri è solo una minima parte di una produzione interessata a raccontare il ruolo dell'uomo negli anni della società di massa, un individuo sempre più debole che soccombe al mondo del lavoro e alla seduzione dell'eccesso. Come scrive il critico cinematografico Dan Yakir nel redigere un profilo del regista italiano «Ferreri traces the roots of all evil to social institutions»³⁴. Nello stesso articolo l'autore mette in luce come «more often than not, Ferreri's heroes end up committing suicide, murder or self mutilation». Questa soluzione può apparire tragica agli occhi dello spettatore, eppure, come riconosce il regista, «the young accept these deaths very well. [...]. They understand that a hero may reach a moment in which he chooses suicide»³⁵. Dall'interazione di queste figure simbolo immesse sulla scena e i personaggi letterari evocati dalla voce del performer, si delinea in modo sempre più coerente la figura del giovane come eroe che afferma la sua critica contro le istituzioni attraverso l'atto del suicidio.

Alla lista dei simboli di scena attribuibili alla categoria dell'erotismo, si aggiunge, accanto a Marilyn, Mulas e Ferreri, l'immagine di *Flesh Gordon*, film indipendente americano distribuito nel 1974, parodia erotica del fumetto originale *Flash Gordon* pubblicato per la prima volta nel 1934. Il protagonista della serie a fumetti incarna il tipico stereotipo di mascolinità prodotto dalla cultura americana di massa: biondo, atletico, campione di polo e studente di Yale, Gordon è un supereroe che ha lo scopo di salvare

³⁴ D. Yakir, *Marco Ferreri*, in «Film Comment», vol. 19, n. 2, 1983, (pp. 38-41), p. 40.

³⁵ Ivi, p. 39.

la terra dal collasso con un altro pianeta. Benché non troppo diversa in apparenza, la sua parodia è resa ancora più efficiente dall'assurdità della missione: le avventure dei personaggi sono ambientate sul pianeta Porno, dove Emperor Wang the Perverted minaccia la terra con un raggio dal potere di scatenare una frenesia sessuale per tutto il pianeta.

Jungen Werther si muove attraversando la scena appena descritta. Il desiderio dell'autore di ancorare al proprio tempo l'azione della performance contrasta con la molteplicità dei contesti storici e geografici da cui provengono tutti i personaggi evocati. La contraddizione non sussiste se però si torna alle analogie che li accomunano: un forte senso di non appartenenza, così come l'incapacità di crescere «nel mondo dei padri e delle madri»³⁶. Il ritratto costruito da Tondelli tende all'universalità più che alla contingenza di un determinato contesto: i riferimenti alla controcultura sono inseriti per il loro valore simbolico, non documentario. Ritengo fondamentale questo particolare per un'interpretazione che superi una lettura esclusivamente generazionale dell'opera tondelliana già a partire da questi primi scritti giovanili.

Trovo altrettanto importante il fatto che il brano di chiusura della performance sia tratto dall'*Anonimo lombardo* di Arbasino. Non solo perché ad esso è affidata la conclusione generale, ma perché questo testo avrà un'influenza decisiva nell'elaborazione dei personaggi tondelliani dell'opera d'esordio. In una lettera fittizia al suo editore Emilio, il protagonista dell'*Anonimo* disegna in questo modo i personaggi ideali della sua futura produzione letteraria:

³⁶ P. V. Tondelli, *Jungen Werther*, cit.

[...] Ma una piaga con dentro il coltello deve esserci sempre!
[...] è giusto che sia una letteratura tutta dannata! Che si senta una buona volta questo odore di zolfo!

[...] In un ambiente che va annegandosi nella pianificazione, il libertinaggio, la pornografia, finiscono per essere la più autentica, la più pura (se non disperata) protesta individualistica contro le sopraffazioni di una sicurezza collettiva che ammazza. Il richiamo ai maggiori libertini del secolo dei lumi ha un senso precisissimo [...] ³⁷.

[...] è indispensabile adottare l'uso della prima persona singolare, [...] liberarsi dalla divergenza tra lingua parlata e lingua scritta, falsa per definizione ³⁸.

Si può facilmente provare a immaginare la scrivania di Pier Vittorio Tondelli nell'estate del 1978: ai fogli dattiloscritti della performance si sommano i capitoli e le correzioni della tesi di laurea sul romanzo epistolare, i testi di Arbasino, Goethe, Foscolo, Laclos, Bellezza e il manoscritto di un romanzo che sarebbe diventato *Altri libertini*. C'è un motivo comune a tutti questi testi che con la sua performance Tondelli cerca di rendere evidente. Nel brano appena citato Arbasino mette in luce il valore critico di «libertinaggio» e «pornografia» che possono essere usati come «protesta individualistica» contro «una sicurezza collettiva che ammazza», da intendere a mio avviso con la pressione delle istituzioni e della società che condannano il soggetto diverso alla sofferenza e, in alcuni casi, al suicidio. Libertinaggio e pornografia sono due elementi che appartengono alla sfera culturale, una cultura alternativa che contrasta con quella benpensante della borghesia

³⁷ A. Arbasino, *Anonimo lombardo*, cit., pp. 93-94.

³⁸ Ivi, p. 98.

conservatrice (da qui, i riferimenti all'erotismo sulla scena della performance). Prima che sul piano propriamente politico, è sul piano culturale che l'opposizione prende atto. Nel brano di Arbasino appena citato anche gli aggettivi «individualistica» e «collettiva» si caricano di valore rispettivamente positivo e negativo, in base alla posizione assunta nella frase. L'operazione tondelliana è focalizzata sull'individuo, sull'identità del singolo, ancora una volta non riducibile a un discorso collettivo, sia esso sociale o generazionale.

L'idea che ciascuno di questi testi possa aver lasciato tracce sulle opere alle quali lo scrittore lavorava contemporaneamente mi sembra una considerazione più che plausibile: i libertini di Tondelli sono allora in diretto collegamento con i giovani eroi romantici della sconfitta e con i loro discendenti italiani (in Arbasino e in Bellezza). A differenza dei protagonisti di *Altri libertini* gli eroi letterari di *Jungen Werther* non raggiungeranno mai i trent'anni, età assunta da Tondelli a indicare una maturazione convenzionalmente riconosciuta dalla società, una fuoriuscita definitiva dal territorio della giovinezza³⁹. Lo scrittore si rivolge ai protagonisti della performance con una domanda retorica: «a trent'anni metteranno la testa a posto?»⁴⁰. Il suicidio non è contemplato in *Altri libertini*, se non nel tentativo fallito di uno dei personaggi del racconto *Mimi e istrioni*, la Nanni, che tenta di togliersi la vita con delle pillole di Mogadon in seguito allo smembramento del gruppo delle Splash, o nel caso del protagonista di *Viaggio*. Come vedremo più dettagliatamente nel prossimo capitolo, la morte non è più una soluzione per i nuovi

³⁹ E senza dubbio influenzata, dal punto di vista letterario, da *Il Trentesimo anno* di Ingeborg Bachmann (1961). Questa età continuerà a significare molto per Tondelli che proprio in occasione dei suoi trent'anni lavorerà alla complessa struttura simbolica di *Biglietti agli amici* (1984), dove verrà inserita un'ampia citazione dell'opera della Bachmann.

⁴⁰ P. V. Tondelli, *Jungen Werther*, cit.

libertini che scelgono piuttosto il coraggio dell'autoaffermazione proprio in quanto *outsiders*. In questo senso il cantante bretone Glenmor è un anello di congiunzione importante. L'ultimo foglio della serie di appunti per *Jungen Werther* porta Tondelli a specificare che l'obiettivo della performance non sta solamente nella rappresentazione degli «umori giovanili» ma «com'è facile intuire, c'è dell'altro: urlare in faccia le proprie radici barbare e rivendicare la propria autonomia nel mondo alla faccia di tutto (della morale, del sesso imperante, della politica *tout court*, della famiglia, dell'amore, della scuola, dell'istruzione, della caserma)»⁴¹. In questo contesto l'aggettivo «barbaro» è usato nel suo primo significato di «straniero, nel senso in cui i Greci e i Romani dicevano barbaro chiunque non fosse greco o romano»⁴². Possiamo ancora scorgere il contrasto tra la cultura del diverso (lo straniero, in questo caso) contro la cultura della maggioranza. La società con le sue regole, con le sue convenzioni, con la sua cultura dell'omologazione è il vero antagonista degli eroi di *Jungen Werther* e di Tondelli che se ne fa interprete. Questo è reso esplicito dall'autore quando in chiusura della performance scrive:

I cinque protagonisti non bruciano niente, solo la propria diversità [...]. Non faranno male a nessuno forse forse soltanto a se stessi. Ma nulla impedisce, può loro impedire di covare sotto la cenere e magari che un qualche spirito vendicatore esca dalle suicide tombe di WERTHER e ORTIS [*sic*] e degli altri a urlare una volta per tutte l'illuminismo borghese è fallito⁴³.

⁴¹ P. V. Tondelli, *Jungen Werther*, cit.

⁴² Cfr. la voce *bàrbaro*, in Vocabolario Treccani online, <http://www.treccani.it/vocabolario/barbaro/> (consultato il 26/07/2019).

⁴³ P. V. Tondelli, *Jungen Werther*, cit.

L'autore fa confluire la negatività dell'esperienza nei valori dell'illuminismo borghese contro il quale gli eroi sono usciti sconfitti, benché liberi, nell'atto della morte. La predizione finale annuncia l'avvento di uno «spirito vendicatore» che possa fare giustizia al sacrificio di Werther, Ortis e degli altri giovani suicidi dichiarando il fallimento del modello sociale borghese e dei suoi valori. Questo compito sembra giustificare l'esistenza di *Altri libertini* che viene pubblicato a soli due anni di distanza da questa esecuzione.

Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile

Jungen Werther è la sola performance interpretata da Tondelli insieme al gruppo di artisti del Simposio DifferAnte, ma non l'unica a essere stata scritta. Nei documenti forniti da Tino Pantaleoni al Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli di Correggio c'è anche un secondo fascicolo di fogli probabilmente di poco successivo al primo, dal titolo *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*⁴⁴. Lo scritto è databile tra il 1978 e il 1979; a partire infatti dal 1980 con la pubblicazione del romanzo d'esordio, la collaborazione tra lo scrittore e il gruppo di teatro di strada viene interrotta. L'importanza di questo inedito sta nel fatto che esso registra un punto di svolta rispetto a quanto rappresentato nell'opera precedente: al suicidio come atto di affermazione del valore della diversità si sostituisce una soluzione diversa, che è quella del viaggio come movimento reale e metaforico alla ricerca di un modo alternativo di stare al mondo. Questa soluzione, come cerco di mostrare, è il risultato delle

⁴⁴ P. V. Tondelli, *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio, circa 1978-79.

influenza della Beat Generation e il modo in cui questa viene assorbita e fatta reagire da Tondelli con l'immaginario della giovinezza di ispirazione romantica che abbiamo visto in *Jungen Werther*.

Anche questa seconda performance prevede l'autore come interprete, questa volta però la sua voce è registrata su un nastro mentre il protagonista si muove sulla scena, un effetto straniante volto a sottolineare il dualismo inconciliabile tra corpo e interiorità⁴⁵. Il documento presenta in primo luogo l'allestimento del palcoscenico: da un lato la ricostruzione sommaria dell'interno di un tram, dall'altro quella della stanza di un adolescente («la mia stanza»). L'azione della performance è minimale: in poche battute anche questa voce informa lo spettatore che la sua condizione è quella di un'attesa di liberazione «dalla sua persona (non da una semplice condizione del corpo, ma dell'io)», ma questa liberazione da se stesso – non più dunque solo dagli obblighi sociali – resta un'utopia. La voce rievoca il tempo passato, in cui la pratica dell'amore aveva funzionato come anestetico alle questioni esistenziali del ragazzo. In particolare la voce ricorda la storia ormai finita con una ragazza di nome Cristina, che si presenta sulla scena con il nuovo compagno. La gelosia provocata dalla visione della ragazza con il suo amante è un sentimento marginale che lascia spazio piuttosto a riflessioni sull'io del protagonista:

[...] ora che vorrei essere un non-io... queste misere pezze di gioia costituiscono il riscatto più ignobile al mio desiderio di mutare, l'ultima fortezza che mi lega al paese al quale sono appartenuto⁴⁶.

⁴⁵ Probabilmente ancora Tondelli, ma non è specificato.

⁴⁶ P. V. Tondelli, *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, in «Fascicolo Inediti», cit.

[...] l'assurdità di appartenere alla stessa persona corporea, mentre anche gli animali cambiano pelle e persino i sassi si combinano⁴⁷.

L'interpretazione di queste due citazioni risulta più facile se si confrontano entrambe con un passaggio di *Camere separate* che racconta l'adolescenza del protagonista Leo. Qui, con l'aggiunta di alcuni dettagli significativi, viene ripreso lo stesso triangolo ai cui vertici – nella performance – si distribuiscono il personaggio narrante, la ex ragazza e il suo nuovo amore:

Ma allora, quando [Leo] era giovane e inesperto, quando viveva nel terrore della propria crescita al mondo dei maschi e degli adulti [...], nell'accarezzare la giovane amica, aveva paura di essere scoperto e si vergognava del sentimento che nutriva. I ragazzi più grandi lo disprezzavano, lo schernivano promettendogli che lo avrebbero spogliato per accertarsi, in gruppo, se lui fosse già uomo, cosa improbabile visto il suo aspetto ancora da bambino, le guance imberbi, le ascelle glabre. Di conseguenza non poteva meritarsi quella ragazza. Dopo qualche mese, proprio durante l'estate, nel passaggio dalle medie al ginnasio, lei aveva scelto un altro, il miglior amico di Leo. Ma Leo non si disperò. Continuava ad amarla, ma ora poteva farlo nascostamente, da una posizione laterale⁴⁸.

Le «miserie pezze di gioia» che ritroviamo in *Appunti* sono allora certamente quelle della nuova coppia, che il protagonista osserva perifericamente. Nella prima citazione tratta dal testo teatrale, il

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ P. V. Tondelli, *Camere separate*, in *Opere*, Vol. I, cit., pp. 1031-1032.

«desiderio di mutare» potrebbe essere interpretato come il desiderio di diventare uomo, tuttavia dalla seconda citazione si evince un senso di frustrazione nel riconoscere «l'assurdità di appartenere alla stessa persona corporea»: la mutazione non è da leggere dunque come maturazione fisica, ma come evoluzione che interessa il piano dell'identità. Questa idea di mutazione, che pertiene sotto certi aspetti al mondo della natura («anche gli animali cambiano pelle e persino i sassi si combinano»), è molto probabilmente un'allusione all'omosessualità, soprattutto nell'immagine dei sassi, che rievoca la caotica, non predefinita combinazione di generi e forme. Così come nella performance, nel romanzo del 1989 l'inizio della storia della ragazza con il migliore amico di Leo non è motivo di dolore («Leo non si disperò»). Il modo in cui Tondelli descrive il nuovo acquisito ruolo di confidente da parte del protagonista lascia intravedere perfino un certo sollievo in quest'ultimo, che finalmente può liberarsi dal giogo delle aspettative che il gruppo fa pesare su di lui relativamente al suo essere uomo, un passaggio intimamente vissuto con «terrore». Nel brano di *Camere separate* è accentuato il contrasto tra giovinezza (infanzia, in questo caso, perché Leo si descrive con un «aspetto ancora bambino») e il mondo degli adulti. Alla tenerezza dell'amore del giovane Leo per la ragazza si contrappone la violenza del gruppo dei ragazzi più grandi che lo emargina per la sua condizione di diverso, lo schernisce, perfino, per non essere uguale a loro, per non essere ancora un uomo come loro. L'amore di Leo per la compagna è infatti un amore diverso, che si nutre di affetto e non di attrazione fisica. La fuoriuscita dall'infanzia, descritta come ingresso «al mondo dei maschi e degli adulti», associa in modo indissolubile il concetto di mascolinità a quello di età adulta, precludendo ogni altra strada all'individuo che non si sente a suo agio in questa definizione. Sia la voce narrante di

Appunti che il protagonista di *Camere separate* sono alla ricerca di un ruolo che possa definire la propria condizione di diversi. In una prima fase, il narratore della performance dichiara al suo pubblico di ambire al raggiungimento di una condizione di «non-io». Quest'ultimo elemento ricorda molto da vicino le parole di Allen Ginsberg nella descrizione dei tre fondamentali aspetti dell'esistenza secondo la filosofia buddista (Three Marks of Existence). In particolare, dopo Sofferenza e Transitorietà, il poeta definisce il terzo aspetto con il termine specifico «Anatma: no permanent self»⁴⁹. Secondo questo concetto,

there is no permanent selfhood, no permanent me me me me,
and no permanent Great Me in Heaven. There's no reference
point at all⁵⁰.

Attraverso la lettura degli autori beat Tondelli ha familiarità con questo tipo di linguaggio, che riutilizza qui applicandolo a quello che secondo lui è il problema più urgente relativo all'individuo: la difesa della diversità. Se la società non ammette mutazione per l'uomo, allora raggiungere uno stato di annullamento dell'io è un passaggio che prende il posto del suicidio senza tuttavia compromettere la vita del protagonista.

Nella parte conclusiva del testo teatrale, infine, la voce narrante presagisce un riscatto futuro, enunciato in due affermazioni a mio parere molto significative. La prima affermazione sottolinea l'importanza dell'attesa come unico rimedio a una lettura troppo ravvicinata degli eventi:

⁴⁹ A. Ginsberg, *Kerouac's Ethic*, in *Un Homme Grand: Jack Kerouac at the Crossroads of Many Cultures*, Carleton University Press, Ottawa 1990, (pp. 41-60), p. 47.

⁵⁰ *Ibid.*

arriva per tutti il momento in cui anche i fatti più distanti sembrano unirsi in una unitaria comprensione [...]⁵¹.

La voce del protagonista sembra intimargli di aspettare con sopportazione e coraggio il momento in cui tutto sarà messo nella giusta prospettiva. Questa frase non rappresenta solamente un momento di giovanile saggezza, ma preannuncia il ruolo centrale riconosciuto alla memoria nella significazione degli eventi; questo dettaglio è fondamentale nella struttura di un romanzo come *Pao Pao* (1982) in cui l'autore scrive:

Ma le occasioni della vita stupiscono [*sic*] mai abbastanza nella loro insensata frammentarietà che poi un bel giorno miracolosamente si salda in una sottile e delicata vibrazione che riaccorda e riannoda e uniforma il tono di diversi percorsi e allora, nonostante i dolori e le precarietà dei nostri anni giovanili, la vita sembra rivelarsi come una misteriosa e armonica frequenza [...] nella gioia di sentirsi finalmente presenti agli occhi della propria storia [...] di trarre a sé tutti i fili intrigati [*sic*] e sparsi del proprio passato [...]⁵².

Gli eventi legati all'esperienza apparentemente senza senso della caserma assumono un significato che non ha nulla di spirituale o di religioso, al contrario di quanto affermato da Spadaro nella sua analisi teologica⁵³. Grazie all'intuizione tondelliana di comprensione

⁵¹ P. V. Tondelli, *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, in «Fascicolo Inediti», cit.

⁵² P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 309.

⁵³ Scrive Spadaro: «La scrittura dell'autore correggese si trova all'interno di una tensione fondamentale tra Legge e Grazia alla ricerca di una Salvezza intesa come una sorta di Eden perduto. [...]. Attraverso questa sorta di "discesa agli inferi" si intravede l'urgenza di una dimensione ulteriore verso la quale si

e significazione a ritroso, il romanzo si sviluppa attraverso un peculiare andamento circolare (cfr. Capitolo II) che contrasta molto a mio avviso con la struttura finalistica proposta dal gesuita, il quale individua una costante tensione verso la Salvezza.

Un'altra affermazione importante che si trova in *Appunti* assomiglia a una dichiarazione programmatica:

Cambiare, mutare, trasformarsi. Il mio essere rinascerà sui binari metropolitani [...] ⁵⁴.

Lo scrittore introduce qui un elemento significativo attraverso la coppia sostantivo-aggettivo «binari metropolitani»: da un lato «binari» riporta al tram ricostruito sulla scena, dall'altro, l'aggettivo «metropolitani» allude all'immagine di una grande città. I «binari metropolitani» sono in questo caso la via di uscita dalla piccola realtà correggese verso luoghi in cui il ragazzo immagina di poter finalmente essere libero di compiere la propria mutazione.

L'idea della rinascita lungo i binari metropolitani suggerisce al giovane protagonista una soluzione alternativa al suicidio, a cui invece si erano rivolti gli eroi di *Jungen Werther*, e al tempo stesso non comporta un totale annullamento dell'individualità (il «non-io»). L'esperienza del viaggio verso grandi metropoli assume allora molteplici significati: da un lato diventa fuga dalle costrizioni sociali e istituzionali, dall'altro diventa un percorso di auto-formazione alternativo a quello imposto dalla società all'individuo perfettamente integrato. Nel 1987, a circa dieci anni di distanza dal documento

viaggia, che è appunto la terra di un Eden perduto» (A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 98).

⁵⁴ P. V. Tondelli, *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, in «Fascicolo Inediti», cit.

della performance, Tondelli descrive l'atto di viaggiare come un'esperienza di affermazione identitaria:

il viaggio diventa sempre più un viaggio interiore. In tutto l'underground la valenza introspettiva del viaggiare prende il sopravvento sul movimento fisico. È importante muoversi per andare dentro se stessi, conoscere il mondo per scoprire la legge universale che ci lega al tutto, alla vita, all'universo⁵⁵.

Al «movimento fisico» proprio del viaggio, si contrappone «la valenza introspettiva del viaggiare»; similmente, al giovane emarginato, solitario, escluso che osserva le vite altrui dai margini della scena, si contrappone un individuo perfettamente integrato «al tutto, alla vita, all'universo». L'integrazione al tutto è scelta in luogo dell'annullamento nel tutto. La scoperta del potere del viaggio come atto di autoaffermazione e di rinascita costituisce la salvezza del giovane protagonista di *Appunti*. Questa soluzione stringe ulteriormente, a mio avviso, il rapporto tra Pier Vittorio Tondelli e lo scrittore Jack Kerouac, autore dell'iconico romanzo *On the road* (1957) ed esponente principale del movimento della Beat Generation. Nella prossima parte di questo capitolo mi interessa analizzare più da vicino il modo in cui Tondelli ha interpretato la lezione del maestro americano e in che modo tale influenza abbia contribuito al superamento di quell'atteggiamento romantico che abbiamo visto prevalere nei personaggi dello *Jungen Werther*.

⁵⁵ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, Bompiani, Milano 2001, p. 463.

Dall'immaginario di una giovinezza romantica a quello della Beat Generation: quattro letture tondelliane di Jack Kerouac

Le modalità attraverso cui opere come *Altri libertini* e *Pao Pao* hanno interpretato la lezione stilistica della Beat Generation sono state più volte riconosciute da Tondelli negli articoli di commento alle prime recensioni dei suoi romanzi⁵⁶ e nella dichiarazione rilasciata su «Tuttolibri»⁵⁷ in seguito al sequestro dell'opera d'esordio⁵⁸. Già il critico Giampaolo Martelli su «Il Giornale» aveva letto nei libertini tondelliani «ex movimentisti e freakettoni, sballati e hippies in ritardo [...]» formati su una «*kultur* americana [...], un'America violenta e sotterranea»⁵⁹. Il riferimento alla scuola beat torna nello studio di Elena Buia relativamente all'atto del «nevrotico andare» e all'uso di droghe da parte dei protagonisti di *Altri libertini* e *Pao Pao* quale forma di «ripiegamento dei giovani su se stessi»⁶⁰. Buia sottolinea un ulteriore parallelismo tra i *beatniks* e Tondelli nelle motivazioni che spingono all'uso delle droghe: da un lato in risposta a un vuoto ideologico generazionale, cercando lo svago nell'hashish e negli acidi; dall'altro, come cedimento a una pulsione autodistruttiva, con l'uso dell'eroina.

⁵⁶ «Insieme al parlato di Céline, questa di Kerouac è stata per me la maggiore lezione di stile» (P. V. Tondelli, *Nei sotterranei della provincia* in *Opere*, Vol. II, p. 788).

⁵⁷ «A Reggio Emilia mi sono visto con il poeta e penalista Corrado Costa che mi ha mostrato i reperti di un suo studio condotto sulle sentenze di processi per reati presumibilmente più o meno 'osceni', più o meno contrari al 'comune senso del pudore' [...]: s'incontrano i casi più famosi, Testori con *l'Arialda*, Kerouac con *I sotterranei* [...]» - P. V. Tondelli, *Un sintomo di ritardo*, in «Tuttolibri», 29 marzo 1980.

⁵⁸ Cfr. Capitolo II.

⁵⁹ G. Martelli, «Il Giornale», 10 febbraio 1980, in *Opere*, Vol. I, op. cit. p.1120.

⁶⁰ E. Buia, *Verso Casa*, cit., pp. 50-55.

Nel presentare gli esordi dell'opera tonnelliana Spadaro descrive il racconto *Viaggio di Altri libertini* quale «avventura *on the road*»⁶¹ con chiaro riferimento all'opera di Kerouac. Sia Mauro Vianello⁶² che Roberto Carnero⁶³ aggiungono l'elemento dello stile accanto a quello tematico. In particolare, Vianello attribuisce all'influenza americana il merito fondamentale di aver avviato il percorso letterario di Tondelli, affermazione con la quale non sono d'accordo, perché, come ho avuto modo di mostrare, la scrittura del giovane correggese incontra l'esperienza della beat solo successivamente ad una fase fortemente debitrice ai classici del settecento e dell'ottocento. Dal mio punto di vista, soprattutto dopo l'analisi dei due inediti giovanili, è evidente come la letteratura beat si inserisca come soluzione, un passaggio ulteriore che arriva a perfezionare un percorso letterario già avviato, benché non ancora reso ufficiale dalla pubblicazione. Al di là di questo dettaglio, non ci sono dubbi sul fatto che Tondelli abbia selezionato i beat nell'ambito della cultura d'oltreoceano e ne abbia fatto i propri maestri. Questa scelta pone lo scrittore italiano in una posizione piuttosto conservatrice rispetto al panorama letterario degli anni ottanta, orientato invece sul culto dei «minimalisti e post minimalisti hemingwayani», così come erano stati presentati da Fernanda Pivano⁶⁴ nella postfazione al romanzo *Meno di Zero*⁶⁵. Non bisogna dimenticare che gli anni più intensi della formazione letteraria dell'autore si concentrano nella seconda parte del decennio settanta, nell'ambito dei quali il culto per

⁶¹ Ivi, p. 74.

⁶² M. Vianello, *L'opera di Pier Vittorio Tondelli tra strategie narrative e scrittura della memoria*, in V. Masoni, F. Panzeri (a cura di), *Studi per Tondelli*, Monte Università Parma Editore, Parma 2002, (pp. 149-257), pp. 191-195.

⁶³ R. Carnero, *Lo spazio emozionale*, Interlinea, Novara 1998, pp. 31-44.

⁶⁴ F. Pivano, *Minimalisti e postminimalisti hemingwayani*, in B. E. Ellis, *Meno di zero*, Pironti, Napoli 1986, (pp. 219-268).

⁶⁵ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol.II, cit. p. 543.

la letteratura di Kerouac, della Beat Generation, dello stile di vita dei *beatniks* in generale, si proponevano come diffuso atteggiamento di tendenza nella fascia più giovane della società⁶⁶. A tal proposito è valida l'osservazione avanzata da La Porta su *Altri libertini*: «Il libro si offre come attendibile catalogo di tutti i miti e le figure dell'immaginario giovanile di quegli anni, almeno relativamente a un'area 'alternativa' (movimento del '77 e dintorni, comprese le frange meno politicizzate)»⁶⁷. Nel 1981 il protagonista di *Diario del soldato Acci*, costruito sull'esperienza autobiografica dell'autore nell'anno di leva, promuove la figura del padre della Beat al grado di divinità quando al primo appello in caserma dichiara, come in una professione di fede, «credo in Jack Kerouac»⁶⁸.

Se la questione dell'influenza è un tema oramai pienamente affrontato, quello che a oggi non risulta ancora sufficientemente argomentato è il passaggio che lo scrittore opera dall'immaginario del giovane come eroe romantico – così sentito, così presente nei primi documenti correggesi – a quello di un ramingo avventuriero della strada, che non combacia mai del tutto con i modelli americani proposti dalla Beat. Lo scarto tra Tondelli e Kerouac, nello specifico, non si può ridurre – come invece ha affermato La Porta – a un'italianizzazione dei miti d'oltreoceano⁶⁹, ma va cercato nella significazione attribuita al mito stesso del viaggio nell'ambito della narrativa dei due scrittori.

Non si può attestare con sicurezza quando Tondelli sia venuto a contatto per la prima volta con l'opera dei beat e in particolare con quella di Jack Kerouac. Propongo di considerare come plausibile

⁶⁶ P. Oliver, *Hinduism and the 1960s. The Rise of a Counter-Culture*, cit.

⁶⁷ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, Bollati & Boringhieri, Torino 1995, p. 263.

⁶⁸ P. V. Tondelli, *Diario del soldato Acci*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 152.

⁶⁹ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, cit., p. 265.

l'arco di tempo che divide la performance *Jungen Werther/Esecuzioni* (1978) dalla stesura di *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*: seppure il secondo documento non sia ufficialmente datato, nel primo inedito il riferimento agli autori americani è del tutto assente, mentre in *Appunti* è possibile ritrovare una serie di rimandi ad autori come Ginsberg e Kerouac, rispettivamente nei riferimenti al buddismo e al tema del viaggio. Questa proposta di datazione privilegia una continuità che trovo evidente tra l'inedito e il romanzo d'esordio.

L'accostamento dei testi tondeggianti alle tematiche principali della Beat Generation (le droghe, il viaggio quale esperienza fine a se stessa, un certo ribellismo ostentato) risulta fondato su alcuni stereotipi che hanno appiattito notevolmente la ricezione dei testi dell'autore correggese, in particolare dei racconti di *Altri libertini*. Come è evidente dai quattro scritti tondeggianti su Kerouac e i beat, il tema del viaggio, quando messo in relazione alla giovinezza, assume un significato ulteriore: per l'autore americano è un'esperienza fine a se stessa, un movimento simbolo che dipinge i tratti di una gioventù anarchica e nichilista che non si pone realmente in discussione da un punto di vista identitario; per Tondelli il movimento nasce piuttosto come momento di formazione alternativo, in contrasto al percorso canonico previsto dalle istituzioni. La chiusura di *Appunti sulla condizione giovanile* è illuminante in tal senso. La rinascita attraverso la mutazione, ricercata in *Appunti* attraverso la fuga verso orizzonti metropolitani, è molto diversa dalla generica rivelazione a cui tende Sal Paradise in apertura del romanzo *On the road* nei suoi movimenti tra *east coast* e *west coast*.

A western kinsman of the sun, Dean. Although my aunt warned me that he would get me in trouble, I could hear a new call and see a new horizon, and believe it at my young age; [...] I was a young writer and I wanted to take off. Somewhere along the line there'd be girls, visions, everything; somewhere along the line the pearl would be handed to me⁷⁰.

Ciò che muove il viaggio nel romanzo manifesto della letteratura beat è una sorta di *horror vacui* dell'esperienza che spinge i protagonisti a sottoporsi all'imprevedibile casualità degli eventi⁷¹. La perla, questa non meglio identificata visione, è attesa da Sal Paradise come qualcosa da ricevere, non da ricercare attivamente («the pearl would be handed to me»). Consideriamo a confronto *Autobahn*, racconto esemplare della poetica tondelliana ai suoi esordi: già Elena Buia nota quanto l'esperienza del viaggio sia solitaria rispetto a quella degli scrittori americani, eppure afferma che i personaggi di Kerouac e Tondelli restano accomunati dall'inesistenza di una meta e dal «viaggiare per il semplice gusto di *andare*»⁷². Non concordo con Buia nella seconda parte di questa affermazione. Non riesco, per esempio, a considerare privo di meta un movimento che ha origine prima di tutto dal desiderio di affermare la propria diversità e tenta di dare risposte a domande relative a questioni identitarie, come è chiaro dall'invito a cercare il proprio «odore»⁷³ in chiusura di *Altri libertini*. In questo passaggio la rappresentazione del viaggio proposta da Tondelli è inscindibile da quella della giovinezza, perché alla base pone una ricerca identitaria che non si arresta al rifiuto degli schemi sociali vigenti attraverso

⁷⁰ J. Kerouac, *On the Road*, Penguin, London 1991, p. 10.

⁷¹ E. Buia, *Verso casa*, cit., p. 78.

⁷² Ivi, p.75.

⁷³ P. V. Tondelli, 'Autobahn', *Altri libertini*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 144.

l'atto semplicistico della fuga, ma si afferma come movimento di formazione e costruzione di un individuo libero. Mi sembra allora evidente come attraverso i beat Tondelli abbia risolto la tragedia di una giovinezza romantica incapace di trovare alternative a un'integrazione sociale imposta e non desiderata, interpretando a suo modo la lezione americana.

L'interpretazione tondelliana dell'immaginario proposto da Jack Kerouac si deve ricercare nella pubblicazione di alcuni testi scritti tra il 1987 e il 1989, in occasione dei vent'anni dalla morte del padre della Beat Generation⁷⁴:

- 1) *Nei sotterranei della provincia*⁷⁵, l'intervento presentato da Tondelli in occasione del convegno "Rencontre internationale Jack Kerouac" organizzato nell'ottobre del 1987 dal *Secrétariat Permanent des peuples francophones* in Québec (incluso poi nel *Mestiere di scrittore*);
- 2) *Jack Kerouac*⁷⁶, articolo-reportage sui giorni del convegno, incluso nella sezione *America* di *Un weekend postmoderno*;
- 3) *Oltre il fiume*, articolo reportage sui luoghi d'origine di Jack Kerouac, pubblicato su «La dolce vita» nel dicembre 1987 e riproposto in nota nell'edizione dell'*opera omnia* di Tondelli a cura di Fulvio Panzeri⁷⁷;

⁷⁴ Per lo scrittore correggese si tratta anche di un periodo cruciale per la riflessione sul mondo giovanile perché coincide con il lavoro editoriale per il secondo volume del progetto *Under 25, Belli & Perversi* (1987).

⁷⁵ P. V. Tondelli, 'Nei sotterranei della provincia', *Il mestiere di scrittore*, in *Opere*, Vol. II, cit., (pp. 786-790).

⁷⁶ P. V. Tondelli, 'Jack Kerouac', *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., (pp. 531-536).

⁷⁷ P. V. Tondelli, *Oltre il fiume*, in *Opere*, Vol. II, cit., (pp.1103-1108).

- 4) *Sulle strade dei propri miti*, articolo apparso sul «Corriere della sera» nel 1989 e inserito poi nella sezione *Geografia letteraria* di *Un weekend postmoderno*⁷⁸.

Nell'archivio degli inediti presso il Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli è conservata una cartellina contenente documenti relativi al "Rencontre internationale" in Québec organizzato in memoria di Kerouac. Si tratta proprio dello stesso incontro trasposto poi da Tondelli nella finzione narrativa di *Camere separate*, un evento significativo al quale lo scrittore affida le ultime scene del romanzo. Apprendiamo dalla brochure che il convegno si sarebbe svolto nel corso dei primi quattro giorni dell'ottobre 1987, con pre-incontro stabilito per il 30 settembre, dove alcuni dei relatori sarebbero stati accompagnati nel percorso attraverso i luoghi della famiglia Kerouac. Gli interventi di ogni giornata erano stati raggruppati tematicamente: dal primo giorno dedicato all'Identità, si sarebbe passati a discutere Etica, Scrittura e infine Influenza.

Le date delle lettere presenti in archivio riportano una comunicazione molto serrata tra Pier Vittorio Tondelli e il comitato organizzativo, dal quale lo scrittore viene contattato nella persona di Louis Dupont. A sette anni dal referendum che nel 1980 aveva visto sconfitto il partito degli indipendentisti, questo convegno su Kerouac, autore di origini bretoni, si qualificava come momento per valorizzare almeno culturalmente l'autonomia del territorio del Québec. L'identità è dunque il tema più urgente che permane anche nel corso delle giornate successive alla prima. L'invito generale redatto da Lise Bissonnette, presidentessa del comitato

⁷⁸ P. V. Tondelli, 'Sulle strade dei propri miti', *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., (pp. 461-464).

organizzativo, è datato 21 ottobre 1986 ed esorta a riflettere non solo sulle radici di una cultura franco-americana, ma sulle sue possibilità future.

In data 13 maggio 1987 una lettera indirizzata a Tondelli da Louis Dupont invita direttamente lo scrittore italiano a prendere parte al convegno come relatore:

Connaissant qu'un rapprochement est possible entre vos oeuvres (je pense à *Pao Pao*) et Kerouac, ou plus généralement à la littérature beat⁷⁹.

È interessante notare come in ambito internazionale Tondelli fosse conosciuto principalmente come autore di *Pao Pao* piuttosto che di *Altri libertini*, testo non ancora tradotto in lingua inglese, pubblicato in lingua francese proprio a ridosso del convegno.

Nella risposta, scritta a mano in francese, Tondelli si dice onorato di partecipare alla tavola rotonda con un intervento sul lavoro dei giovani scrittori italiani in rapporto alla cultura del rock e della Beat. Il documento presentato da Tondelli negli atti del convegno non si trova nella cartella degli inediti, ma è confluito nella raccolta *Il mestiere di scrittore*. È proprio in questo intervento che Tondelli racconta le sue perplessità nell'esser stato definito «nipotino di Kerouac»⁸⁰ per il fatto che «non bastava scrivere un racconto di viaggio»⁸¹ per essere dalla parte dello scrittore americano. Nel corso dell'ultima giornata dedicata al tema dell'Influenza, Tondelli si fa

⁷⁹ Louis Dupont a Tondelli, lettera del 13 maggio 1987, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio.

⁸⁰ P. V. Tondelli, 'Nei sotterranei della provincia', *Il mestiere di scrittore*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 786.

⁸¹ Ivi, p. 787.

portavoce del punto di vista delle giovani generazioni di lettori italiani:

Ai ventenni che negli anni settanta respinsero lo scontro frontale con le istituzioni e lo stato, che respinsero l'annullamento nella droga o nei mille rivoli della lotta armata, la letteratura della beat generation offrì una via di scampo. Insegnò a sognare, incitò a muoversi, a partire, a scoprire le città e i paesaggi, le osterie, le bettole, i luoghi di ritrovo.[...] Insomma, a mio avviso Kerouac ha insegnato anche l'uscita dal provincialismo della narrativa italiana. [...] Anche il suo misticismo, la sua ricerca dell'altro e del profondo, segnarono profondamente quegli anni e chi, in quel periodo, cominciava a scrivere. [...] Diventò la scrittura dei giovani, la letteratura dei giovani⁸².

Il legame tra Kerouac e la giovinezza è messo esplicitamente in rilievo, così come il ruolo fondamentale della letteratura beat nel fornire alternative a uno schema che – nell'Italia degli anni settanta – da una parte vedeva le istituzioni e lo stato, mentre dall'altra schierava la lotta armata e le droghe. La lettura di Kerouac è uno stimolo a questo tipo di formazione alternativa, che in Tondelli si completa in un'esplorazione al di là dei confini di una provincia «persa nei riti piccolo-borghesi del decoro e delle apparenze»⁸³. La formazione che segue all'atto della fuga è una ricerca attiva della propria identità che parte dal luogo di origine per poi superarlo. La trasgressione e il movimento fine a se stesso come soluzioni in risposta a un *horror vacui* di fondo non sembrano argomenti

⁸² Ivi, pp. 788-789.

⁸³ Ivi, p. 787.

sostenibili alla luce di uno sguardo più attento. Come l'autore correggese scrive nel reportage sui luoghi di Kerouac,

la leggenda non interessa più. Che leggenda può esserci nella vita di un uomo che muore così miseramente, rifiutato da tutti, alcolizzato cronico, quale mito in un suicidio ricercato e voluto e inseguito per decenni?⁸⁴

Il Kerouac letto da Tondelli ha costantemente presente la riflessione sull'identità. È significativa a tal proposito la decisione di aprire il reportage *Oltre il fiume* con una citazione da *Satori a Parigi*, una delle opere minori dello scrittore americano in cui questo racconta dei dieci giorni passati in Francia alla ricerca delle origini bretoni del proprio cognome. La differenza tra i due autori sta nel fatto che, se la ricerca di Kerouac è a ritroso, rivolta alle origini, la ricerca dei personaggi tondelliani è relativa all'identità presente.

Due anni dopo il convegno canadese l'autore torna a citare Kerouac in un articolo sul tema del viaggio in rapporto alle giovani generazioni. In *Sulle strade dei propri miti* si discute di quanto la mitologia letteraria e cinematografica prodotta nella seconda metà del novecento abbia influenzato scelte e percorsi di esplorazione e allontanamento. Viaggio e giovinezza – ammette Tondelli – costituiscono una diade duratura nel tempo, benché per i giovani di ultima generazione, quella degli anni ottanta, viaggiare non si qualifichi solo come fuga, ma come «modo di conoscere le città, i paesaggi minacciati dallo sviluppo e dalle scorie della tecnologia»⁸⁵. Questa affermazione è molto significativa se si considera il contesto degli anni ottanta, con le conseguenze della cultura di massa anche

⁸⁴ P. V. Tondelli, 'Jack Kerouac', *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 532.

⁸⁵ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 463.

sul paesaggio e sul modo superficiale di visitare luoghi rappresentato dal turismo massificato, un'ulteriore forma di omologazione rispetto all'autenticità dell'esperienza del viaggio individuale.

Come Tondelli ha scritto in occasione del suo intervento in Québec, riferendosi alle scritture giovanili del progetto Under 25:

Bisognerà allora interrogarsi sul motivo per cui il mito della letteratura americana – della beat generation in particolare – continua e vive nel cuore delle giovani generazioni.[...] Kerouac ci ha insegnato a ricercare la verità nello stile e in se stessi⁸⁶.

Il viaggio non è semplicemente la soluzione a un *horror vacui* di fondo, né tantomeno una fuga: è un'occasione di ricerca, conoscenza, formazione identitaria che libera l'individuo dalle costrizioni del provincialismo e dai valori di una società piccolo-borghese. È anche un modo ulteriore per affermare il rifiuto dell'omologazione nell'affermazione dell'individuo contro la società massificata.

Conclusioni

L'analisi degli inediti tondelliani proposta in questo capitolo aiuta a fare luce sull'evoluzione dell'idea di giovinezza maturata dall'autore fin dai primi anni della sua produzione creativa. Alla luce di quanto osservato in *Jungen Werther* e in *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, rispettivamente collocabili tra il 1978 e il 1979, il prodotto di *Altri libertini* non si pone più come un punto di

⁸⁶ P. V. Tondelli, *Nei sotterranei della provincia*, cit., p. 790.

partenza, ma già come seconda tappa, parzialmente risolutiva, di una riflessione profonda sull'identità e sulla sua rappresentazione.

L'immagine della giovinezza presentata da Tondelli con *Jungen Werther* si lega a un atteggiamento di rifiuto dei valori borghesi e delle istituzioni sociali (eteronormatività, famiglia, religione, lavoro) che, in nome di un generale conformismo, minacciano la diversità del singolo e lo condannano all'emarginazione. In questa performance teatrale Tondelli lega insieme le voci di cinque eroi sconfitti, cinque *outsider* che hanno in comune l'urgenza di affermare la propria identità in contrasto a una società che non accetta la loro anomalia. L'unica soluzione trovata da questi eroi romantici e non – insieme al Werther e all'Ortis, ci sono i personaggi di Alberto Arbasino e Dario Bellezza in *Anonimo lombardo* e *Lettere da Sodoma* – sta nell'atto del suicidio; da qui deriva il ritratto di una giovinezza sconfitta che non può affermarsi se non per negazione, da un lato rifiutando il modello sociale vigente, dall'altro sopprimendo con la morte la propria diversità; si tratta di un atteggiamento che avvicina Tondelli all'ideale romantico, che individuava nel suicidio atto eroico di autoaffermazione (cfr. Saul).

L'opera tondelliana dello *Jungen Werther* si presenta, da un lato, come il tentativo di fornire una definizione universale della giovinezza: il giovane è colui il quale, non avendo ancora fatto ingresso nel mondo degli adulti, ancora mantiene una certa libertà dal punto di vista identitario; egli non è conformato alle regole sociali, è ma ancora potenzialmente libero di affermarsi attraverso la propria diversità. Dall'altro lato, l'introduzione sulla scena di elementi relativi alla controcultura (le Clarks, l'incenso, i poster di Marylin e Flesh Gordon, i Peanuts...) legano la performance alla contemporaneità dell'autore. Nel fare questo, il fine principale di

Tondelli è quello di inserire il proprio tempo nel discorso universale sulla giovinezza.

Jungen Werther si conclude con un brano del cantautore bretone Glenmor, unico personaggio non suicida dei cinque inseriti sulla scena, ma accomunato agli altri protagonisti in quanto outsider. Il suo canto mira a rivendicare l'autonomia del giovane nel mondo, mentre Tondelli stesso annuncia un futuro in cui i fantasmi dei Werther e degli Ortis torneranno a dimostrare che l'oppressione dei valori borghesi è stata sconfitta. In questa chiusura possiamo leggere un riferimento all'opera d'esordio *Altri libertini*, alla quale l'autore arriva dopo aver fatto esperienza della letteratura della Beat Generation. Il secondo inedito che ho analizzato registra il momento in cui sull'immaginario di una giovinezza ispirata agli eroi romantici, si innesta quello dei viaggiatori e degli hippie protagonisti delle opere di Jack Kerouac. In *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile* il contrasto del giovane con il mondo borghese non approda al suicidio come unica strada per l'autoaffermazione.

La rinascita su «binari metropolitani» preannuncia in modo significativo una soluzione alternativa: il viaggio diventa per il giovane strumento di autoaffermazione; non movimento fine a se stesso, come nel romanzo *On the road* di Jack Kerouac, ma con il preciso scopo di affermare la diversità dell'individuo attraverso l'esperienza. Il viaggio significa allontanamento fisico dalla provincia, ma anche metaforico, nel senso di allontanamento dall'universo dei valori piccolo-borghesi. Questa è la lettura personale della letteratura beat che Tondelli include nella propria riflessione letteraria nel corso dell'elaborazione di *Altri libertini*. A partire da queste considerazioni, anche l'interpretazione dell'opera prima dello scrittore correggese viene ad assumere un significato differente, come cerco di dimostrare nel prossimo capitolo.

Capitolo II

I nuovi libertini: storie di formazione impossibile

In questo capitolo intendo approfondire la rappresentazione della giovinezza che si ricava dai primi due romanzi di Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini* (1980) e *Pao Pao* (1982), dimostrando come l'autore infranga i codici di diverse categorie letterarie (romanzo di formazione, romanzo generazionale) e si imponga contro il concetto stesso di categorizzazione. Questo atteggiamento ha conseguenze sullo stile e sulla struttura delle due opere, in particolare sul piano narrativo, che sembra non procedere verso l'evoluzione dei personaggi, mantenendo piuttosto una situazione di stasi. Ho deciso di partire da una definizione del romanzo di formazione così come è stata formulata da Franco Moretti, perché questo genere letterario è fortemente in relazione con la rappresentazione della giovinezza. Anche se la definizione morettiana si fonda principalmente sull'analisi di opere di letteratura europea del XIX secolo, come il *Wilhelm Meister* (1796) di J. W. Goethe e *Pride and Prejudice* (1813) di Jane Austen, spesso viene utilizzata per descrivere romanzi con protagonisti giovani che attraverso una serie di prove giungono a definire la propria identità in relazione al mondo esterno¹. Il processo evolutivo del protagonista è alla base del *Bildungsroman* classico ed è proprio dimostrando l'assenza di questa evolutività nell'opera di Tondelli che sostengo l'idea di una rappresentazione della giovinezza come status e non come fase della vita.

¹ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit. pp. 11-13.

Nella raccolta di saggi *L'età difficile* (2016) Elisabetta Mondello fa notare che, nonostante per Franco Moretti il romanzo di formazione classico si fermi alle soglie della prima guerra mondiale, tra gli anni quaranta e settanta del novecento il canone della letteratura italiana si popola di protagonisti adolescenti ritratti in momenti significativi della loro crescita nell'ambito di una civiltà occidentale ormai mutata². Questa attenzione per l'adolescenza era già stata messa in luce da Philippe Ariès nello studio *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*³, nato come indagine sull'evoluzione dell'idea di famiglia. Nel 1962 il sociologo aveva rilevato infatti come, a partire dal *Siegfried* di Wagner, l'adolescente fosse diventato l'eroe del XX secolo. L'interesse intorno alla giovinezza e una certa coscienza generazionale sarebbe aumentata in relazione alla fine della prima guerra mondiale «in which troops at the front were solidly opposed to the older generations in the rear»⁴. La giovinezza – che, specifica Ariès, «at this time was adolescence»⁵ – diventa un tema centrale in letteratura e in politica, imponendosi quale elemento palinogenetico, portatore di nuovi valori in un contesto sociale sclerotizzato e fatiscente. Nella rassegna di adolescenze novecentesche registrate da Mondello compaiono i protagonisti di *Agostino* (1945) di Alberto Moravia e dell'*Isola di Arturo* (1957) di Elsa Morante; quelli di *Ragazzi di vita* di Pasolini (1955) e figure femminili come le protagoniste dei romanzi autobiografici *Lessico familiare* (1963) di Natalia Ginzburg e *Le parole fra noi leggere* (1969) di Lalla

² E. Mondello, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Giulio Perrone Editore, Roma, 2016, pp. 13-14.

³ P. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Plon, Parigi 1960; nel presente studio è stata consultata l'edizione in inglese: *Centuries of Childhood. A social history of family life*, Alfred A. Knopf, New York 1962.

⁴ Ivi, p. 30.

⁵ *Ibid.*

Romano; ritroviamo Rocco e Antonia, protagonisti di *Porci con le ali* (1976) di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice, e infine il *Boccalone* (1979) di Enrico Palandri. Tondelli compare solo brevemente tra le ultime righe del saggio dedicato a quest'ultimo romanzo, accomunando entrambe le opere nella categoria di romanzo generazionale. «Rispetto alle immagini classiche», scrive Mondello⁶, «l'adolescenza diventa un'età privilegiata, meno o per nulla problematica di altre [...]. Accanto all'adolescente in crisi, compare l'adolescente pacificato, attivo, depositario di nuovi saperi che, senza traumi, si avvia verso l'acquisizione di un Sé adulto». La presenza di Tondelli e dei suoi giovani personaggi mi sembra forzatamente inclusa in questa rassegna: in primo luogo, i personaggi tondelliani non sono mai specificamente indicati come adolescenti, anche se, come osserva Carnero, «manifestano tutti i classici sintomi della malattia adolescenziale»⁷; inoltre, soprattutto se si pensa ad *Altri libertini*, essi non sono affatto «pacificati» nella propria condizione giovanile. Si tratta di emarginati, di diversi, di non integrati proprio in virtù della loro diversità, un ritratto che contrasta con il modello dell'individuo pienamente inserito nella società e nelle istituzioni. Il terzo punto che contesto all'analisi di Mondello riguarda l'aspetto generazionale dell'opera tondelliana, un giudizio sostenuto da molti critici e recensori⁸, in particolare da Nicola Ciampitti⁹, che dedica uno studio specifico a questo sottogenere letterario.

L'operazione di Ciampitti tende a leggere nei romanzi di Tondelli e in quelli dei suoi contemporanei «la rappresentazione di un'intera

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 64.

⁸ Ivi, pp. 64-68. Confronta anche N. Aspesi, cit. in 'Note ai testi', *Opere*, Vol. I, cit., p.1120.

⁹ N. Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, Pequod, Ancona 2012.

generazione in conflitto con la società»¹⁰. L'aspetto del rifiuto di «ogni compromesso o relazione»¹¹ con le istituzioni sociali si ritrova in *Altri libertini* come pure in *Pao Pao*, ed è anzi un dettaglio che reputo fondamentale in queste due opere. Il particolare che però rischia di appiattire la lettura dei due romanzi tondeggianti sta nel modo in cui Ciampitti ne descrive i protagonisti, riportandoli come personaggi che esprimono «il sé della generazione»¹², [...] una «situazione generazionale»¹³, [...] la «quotidianità di un gruppo»¹⁴.

Dal mio punto di vista è proprio da questa dimensione collettiva che i giovani di Tondelli cercano di venire fuori. Nello scrittore correggese il senso di appartenenza alla generazione della controcultura e degli anni del movimento studentesco del '77 è molto forte, tuttavia la giovinezza raccontata in *Altri libertini* è più ascrivibile a un discorso sulle singole individualità che alla rappresentazione di un'identità generazionale. Il loro è un discorso *dalla* generazione e non *della* generazione, che tende a salvare le diversità individuali da ogni tipo di omologazione e definizione.

Soprattutto alla luce dell'analisi dei due inediti affrontata nel capitolo precedente – *Jungen Werther* e *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile* – la mia lettura della giovinezza nelle prime opere di Tondelli non può prescindere da un discorso sull'identità e su un contrasto che permane al di sotto del livello narrativo: quello tra la libertà dell'individuo che afferma se stesso attraverso la propria sessualità, i propri gusti, il proprio stile di vita, e la società eteronormativa di stampo borghese, fondata cioè in primo

¹⁰ Ivi, p. 12.

¹¹ *Ibid.*

¹² Ivi, p.14.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

luogo sull'istituzione della famiglia eterosessuale e sui valori che questa rappresenta.

Nei personaggi di *Altri libertini* l'evoluzione, la maturazione, si sostituisce all'accettazione della propria diversità (come vedremo per la compagnia delle Splash nel racconto *Mimi e Istrioni*, o per il protagonista di *Viaggio*). Il racconto finale, *Autobahn*, è un manifesto letterario che si afferma, da un lato, come atto di fuga dalla società di provincia e dalle sue dinamiche, dall'altro come ricerca identitaria personale e individuale. Il rifiuto di integrazione è ancora più evidente in *Pao Pao*, in cui sono descritti i mesi della naja di un protagonista dai tratti autobiografici. La caserma, simbolo universale delle istituzioni, dello Stato, dell'omologazione per antonomasia, viene messa in ridicolo nella descrizione dei suoi rituali reiterati e privi di senso, così come delle dinamiche di potere. Il cuore di questo secondo romanzo è di fatto il racconto di una resistenza in difesa della diversità, dove amori omosessuali nascono e muoiono segretamente all'interno della repressiva struttura militare e la vera lotta quotidiana è quella per l'affermazione delle identità particolari.

La sessualità è un ulteriore aspetto che distingue i personaggi tondelliani dal modello del romanzo di formazione e dagli adolescenti novecenteschi. Nel corso del novecento la sessualità diventa il campo di indagine privilegiato attraverso cui si compie (o meno) il passaggio del giovane al mondo degli adulti, ma è importante notare come proprio l'idea stessa del momento iniziatico non venga mai messa in crisi: attraverso il passaggio della soglia essi vengono accettati e inclusi in quanto uomini e donne in una società regolata da parametri borghesi eteronormativi. In questo capitolo mi è sembrato opportuno soffermarmi sulla relazione che lega i protagonisti di Tondelli alle teorie queer antisociali, che iniziano a diffondersi negli anni settanta a partire dalle idee

dell'attivista Guy Hocquenghem, fondatore del *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*, che insisteva sul carattere sovversivo del desiderio omosessuale. Similmente la rappresentazione della giovinezza tondelliana è sinonimo di identità libere e sovversive. La trasformazione in eroi ed eroine di questi emarginati sociali potrebbe essere letta come una forma di impegno nello scrittore correggese che prescinde dalla generazione del '77.

Chiudo questo secondo capitolo con quella che ho voluto definire "La storia di Claudia". L'ultimo personaggio giovane e sovversivo disegnato da Tondelli è la protagonista di un episodio marginale del romanzo *Rimini*, che viene pubblicato a cinque anni di distanza dai racconti dell'esordio. Claudia è l'ultima dei libertini: con la sua storia e il suo epilogo Tondelli entra in una fase di riflessione letteraria che lo porterà a un netto cambio di stile e a un approccio diverso alla tematica della giovinezza.

Altri libertini: storia di un esordio scandaloso

Quando nel gennaio del 1980 Pier Vittorio Tondelli esordisce con *Altri libertini*, il romanzo pubblicato da Feltrinelli è solo il punto d'approdo di una lunga attività di scrittura già in corso intorno al 1978. L'aspetto dell'opera durante la prima fase di stesura è raccontato da Tondelli in una conversazione con l'amico Tino Pantaleoni, che curò l'intervista per un quotidiano locale:

Si trattava di un romanzo, una cosa molto grossa che mi aveva occupato un anno intero, circa quattrocento pagine, tantissime citazioni, persino un poemetto epistolare come intervallo [...]. Si pensò di farne un libro a racconti, stralciando le scene più

significative e alternandole con un montaggio di tipo cinematografico [...].

Questi racconti piacquero, si pensò di fare un libro con questo nuovo materiale integrandolo con qualcosa del primo romanzo¹⁵.

Il grande lavoro di riscrittura è frutto della collaborazione con l'editor di Feltrinelli Aldo Tagliaferri, che aveva intuito il potenziale di quel primo manoscritto. L'idea di produrre un libro "a episodi" è riconducibile a una strategia editoriale volta a lanciare sul mercato un testo che a tutti gli effetti si presenta quale raccolta di racconti. Se per episodi si intende infatti il singolo elemento di una serie in cui ogni parte è collegata all'altra per principio di sequenzialità, non è questo il caso di *Altri libertini*. I sei racconti potrebbero al massimo considerarsi giustapposti, contigui dal punto di vista delle ambientazioni, ma non connessi dal punto di vista temporale o diegetico. Il passaggio da *Postoristoro* (il primo dei sei racconti) ad *Autobahn* (l'ultimo) non segue la traccia di alcun tipo di fabula. Quello che deve aver influito sul definitivo assetto dell'opera andrebbe forse cercato nel tentativo di stare al passo con alcune tendenze letterarie d'oltreoceano. La forma racconto è stata lo strumento prediletto dagli autori americani subentrati allo sperimentalismo postmoderno intorno al 1976; in reazione ai grandi romanzi di autori come Kurt Vonnegut jr e Thomas Pynchon e alle sperimentazioni postmoderne di John Barth, scrittori come Raymond Carver e Ann Beattie avevano inaugurato la nuova stagione del minimalismo rifacendosi alla lezione delle opere di Francis Scott Fitzgerald, John Dos Passos e soprattutto dei racconti di Hemingway, riproponendo realismo di contenuti ed essenzialità

¹⁵ P. V. Tondelli, 'Note ai testi' in *Opere*, Vol. I , Bompiani, Milano 2000, p. 1110.

nello stile. Secondo Fernanda Pivano, che ne scrive nel 1986 in occasione della pubblicazione italiana di *Less than Zero*, gli scrittori che hanno delineato le caratteristiche del minimalismo hanno avuto «la capacità di riproporre il racconto come mezzo narrativo di successo in una vera e propria rinascenza, vincendo definitivamente l'ostilità degli editori convinti che i romanzi si vendano meglio dei racconti»¹⁶.

L'intento di conformare l'esordio di Tondelli alle tendenze del mercato editoriale a un primo approccio sembra contrastare con l'effetto scandaloso sollevato dall'opera all'indomani della sua pubblicazione. Come scrive Giovanni Giudici su «l'Espresso» il 10 febbraio del 1980, *Altri libertini* si presenta come «libro-scandalo»¹⁷ in primo luogo per il linguaggio violento e oltraggioso usato dall'autore. Il giornalista utilizza anche l'etichetta di «caso dell'anno» predicendo con grande esattezza l'attenzione che i mass media avrebbero riservato al suo autore. In effetti, la prima e la seconda edizione del romanzo (di 4000 e 3000 copie) vanno esaurite nel giro di poche settimane; la terza edizione (10.000 copie) viene bloccata da un'ordinanza di sequestro emessa dal procuratore generale dell'Aquila, Massimo Bartolomei, «per il suo contenuto luridamente blasfemo e osceno nella triviale presentazione di un esteso repertorio di bestemmie contro le divinità del Cristianesimo; nonché di irriveribili turpiloqui, [...] onde il lettore viene violentemente stimolato verso la depravazione sessuale e il disprezzo della religione cattolica»¹⁸.

¹⁶ F. Pivano, *Minimalisti e postminimalisti hemingwayani*, cit., p. 232.

¹⁷ G. Giudici, cit. in 'Note ai testi', *Opere*, Vol. I, cit., p.1112.

¹⁸ Ordinanza di sequestro emessa dal procuratore generale dell'Aquila, in 'Note ai testi', *Opere* Vol. I, cit., p. 1112.

In verità il fenomeno del libro scandalo non è una novità per il mercato italiano, che solo quattro anni prima aveva assistito al sequestro di *Porci con le ali* (1976) di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice, quando già il titolo risultava in vetta alle classifiche dei libri più venduti¹⁹. Il romanzo si presentava già dalla copertina con il sottotitolo «diario sesso-politico di due adolescenti», e la sessualità caratterizzava il lessico di questo libro fin dalle prime righe dell'incipit:

Cazzo. Cazzo cazzo cazzo. Figa. Fregna ciorgna. Figapelosa, bella calda, tutta puzzarella. Figa di puttanella.

Niente. Una volta con le filastrocche ci venivo, o almeno mi veniva voglia. Dicevo parolacce e poi ridevo, se ero con i miei amichetti²⁰.

A parte la filastrocca iniziale, che anticipa un tentativo di masturbazione della protagonista, per tutto il corso dell'opera il linguaggio resta piuttosto piano, le frasi sono brevi, scandite da punteggiatura regolare. Il libro, nelle intenzioni degli autori, non aveva ambizioni letterarie quanto pedagogiche. Come ricorda Ravera nella prefazione all'edizione del 2013, *Porci con le ali* era stato pensato come un «ponderato saggio sulla liberazione sessuale»²¹.

Quando *Altri libertini* viene pubblicato, lo sperimentalismo linguistico fondato su elementi di gergo giovanile e sulla mimesi del parlato non costituisce comunque una caratteristica originale, ma è

¹⁹ *Siete tra quelli che hanno letto Porci con le Ali?*, «il Post», 11 Luglio 2016, <https://www.ilpost.it/2016/07/11/porci-con-le-ali-40-anni/>, visto il 12 gennaio 2019.

²⁰ L. Ravera, M. Lombardo Radice, *Porci con le ali*, Bompiani, Milano 2013, p. 11.

²¹ Ivi, p. 6.

riconducibile a esperienze letterarie già maturate prima degli anni ottanta. Abbiamo già visto come il linguaggio che riproduce il parlato è frutto di un processo di scritte e riscritte più volte ricordato da Tondelli, un innesto che fonde le esortazioni di Alberto Arbasino nell'*Anonimo Lombardo* con la letteratura beat di Jack Kerouac²²; ma l'imitazione del parlato ritorna anche in altri romanzi più vicini al contesto in cui Tondelli si trova a produrre la sua opera di esordio. Nel 1978 Gianni Celati, professore di letteratura inglese e americana al DAMS di Bologna, pubblica il romanzo *Lunario del Paradiso*, che narra in prima persona le avventure di un ragazzo innamorato nella Germania degli anni sessanta. Lo stile del racconto, come osserva Patrick Barron, predilige una scrittura «tied to the physical universe»²³ che contrasta con «abstract modes of writing»²⁴. Questo modo di fare letteratura è esposto da Celati nel saggio *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, dove, rifiutando per se stesso il ruolo di scrittore, si identifica con i «vecchi narratori [che] sottolineavano sempre un piano di familiarità e di intesa tra chi narra e chi ascolta, rivolgendosi direttamente all'ascoltatore effettivo»²⁵.

Solo un anno prima di *Altri libertini*, sempre dal contesto bolognese, si era inoltre affermato Enrico Palandri con il romanzo opera prima *Boccalone* (1979), dichiaratamente influenzato dalla lezione celatiana. Come leggiamo direttamente dalle parole del protagonista, «Riscrivere è pazzesco, me lo ha consigliato gianni, il

²² Cfr. Capitolo precedente.

²³ P. Barron, *Gianni Celati's Poetic Prose: Physical, Marginal, Spatial*, «Italica», vol. 84, n. 2/3, 2007, (pp. 323–344), cit. p. 324.

²⁴ Ivi (sul rapporto tra fisicità, oralità e scrittura, si veda anche R. J. West, *Celati's Body Language: Orality, Voice, and the Theater of Ephemeral Mortality*, in *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, University of Toronto Press, 2000, pp. 181–220.

²⁵ G. Celati, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, «Nuova corrente», vol. XLIII, 1996, (pp. 3-18), p. 11.

mio amico scrittore [...] cioè, lui ha detto: che non ti scappi di scriverlo, che vuol dire di metterti a fare lo scrittore»²⁶. L'amico «gianni» è per l'appunto un riferimento a Gianni Celati, e la parola «scrittore», caricata di senso negativo, si riferisce a un modo di fare letteratura opposto a quello dei «vecchi narratori», precedentemente descritto.

Come è possibile notare dagli esempi appena citati, la scrittura di *Altri libertini* non è dunque particolarmente innovativa, ma si fa portavoce di alcune riflessioni che già da tempo viaggiavano nei laboratori letterari del romanzo italiano contemporaneo. Quello che maggiormente scandalizza di questo esordio non è solo ascrivibile allo stile e al linguaggio. Rispetto ai romanzi citati, i racconti di Tondelli si aprono su un universo più oscuro: quello degli emarginati sociali, dei giovani tossicomani, omosessuali e transessuali della provincia italiana. In *Porci con le ali*, così come in *Lunario del Paradiso* e in *Boccalone*, i protagonisti sono studenti, e, per quanto il loro atteggiamento possa essere descritto come ribelle o anticonformista, convivono con il contesto familiare o comunque con esso mantengono rapporti. I libertini tondelliani sono completamente degli outsider, nel loro universo non c'è la scuola, nè la famiglia. Il contesto diverso crea una sostanziale differenza anche nel linguaggio, che, pur restando fedele all'oralità, si distingue per bassezza e squallore.

La prosa di Tondelli attacca il lettore con violenza fin dal primo racconto, *Postoristoro*, una notte alla stazione di Reggio Emilia dove, tra un gruppo di tossicomani e prostitute, si attende l'arrivo di uno spacciatore. In alcuni punti le provocazioni di una lingua che ricerca l'effetto dello scandalo riescono, nonostante tutto, a raggiungere i toni poetici del dramma, come nel monologo finale del

²⁶ E. Palandri, *Boccalone*, Bompiani, Milano 2017, p. 21.

protagonista Giusy, che è finalmente riuscito a recuperare una dose di eroina:

Ma infondo chissenefrega del Johnny e di tutta la baracca del postoristoro, io ci voglio sopravvivere anche se l'ho capita ormai che nel sangue e nella merda ci dormo da quando sono nato, per cui non me la meno più di tanto, qualcosa succederà o s'aggiusterà e non ha importanza adesso quello che sarà domani o posdomani e ancora dopo, 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 perché²⁷.

Rispetto a un libro come *Porci con le ali*, che, salvo poche eccezioni, resta piuttosto tradizionale dal punto di vista grafico e sintattico, *Altri libertini* enfatizza la vicinanza al parlato mediante rese grafiche di raddoppiamenti fonosintattici («chissenefrega», «primoppoi», etc.) e predilige spesso una scrittura che procede attraverso coordinazione per polisindeto, come in un elenco arbasiniano («e sarò... e non me la farò più con... e troverò...»), una soluzione che fornisce alla pagina l'idea di un parlato accelerato e non strutturato gerarchicamente. A elementi di gergo giovanile («non me la meno più di tanto», «non me la farò più con...») si aggiungono quelli del linguaggio tipico della tossicodipendenza e della malavita («porci lerci», «mi sbatterò coi buchi fin che ho vene», «un pezzo di culo da dar via»). Rispetto a romanzi come *Lunario del Paradiso* (1978) di Gianni Celati o *Boccalone* (1979) di Enrico Palandri, il Tondelli dell'esordio si allontana dal campo dell'autofiction per interpretare un polifonico insieme di voci,

²⁷ P. V. Tondelli, 'Postoristoro', in *Altri Libertini, Opere*, Vol. I, cit., p. 23.

ciascuna peculiare e distante da quella dell'autore (fatta eccezione, come vedremo, per il racconto-manifesto *Autobahn*).

Ho mostrato come, dal punto di vista linguistico, *Altri libertini* non sia un libro completamente isolato, nel senso che è possibile individuare un percorso di esperienze letterarie precedenti a cui ricondurlo (Arbasino e Celati sono esplicitamente ringraziati nella sezione "Titoli di Coda"²⁸ che accompagnava la prima edizione). Come già osservato da Stefano Tani e Jennifer Burns, l'esordio di Tondelli è molto più vicino alle esperienze narrative degli anni settanta che a quelle degli anni ottanta, lontano dal minimalismo del primo romanzo di Andrea De Carlo, *Treno di Panna* (1981), descritto invece come «a literary way forward into the new decade»²⁹.

Come intendo dimostrare nei prossimi paragrafi, la vera rottura con la tradizione e con gli autori contemporanei avviene sul piano della rappresentazione dei personaggi: questi giovani emarginati che, nel vivere una giovinezza senza confini, trovano l'affermazione della propria diversità.

Una rappresentazione anti-evolutiva

Nell'introduzione alla monografia tondelliana *Lo scrittore giovane*, Roberto Carnero definisce la letteratura giovanile come «un tipo di produzione letteraria realizzata da autori giovani che si rivolgono a un pubblico di giovani [...] mettendo a tema la condizione giovanile in un preciso contesto storico-sociale»³⁰. La fortuna di questa letteratura è data dalla diffusione della cultura giovanile intesa come atteggiamenti, orientamenti politici, gusti musicali, riferimenti letterari

²⁸ Cfr. 'Note ai testi', *Opere*, Vol. I, cit., p. 1118.

²⁹ J. Burns, *Code-breaking*, cit., p. 258.

³⁰ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit. pp. 3-4.

e cinematografici ben definiti. «Spesso» – prosegue Carnero – «questi libri si configurano come romanzi di formazione o *Bildungsroman*»³¹.

Franco Moretti individua diverse fasi nell'evoluzione di questo genere letterario che si afferma nella rappresentazione della giovinezza come fase di passaggio. Il primo stadio della *Bildung* – fondato su modelli come il *Wilhelm Meister* (1796) di J. W. Goethe e *Pride and Prejudice* (1813) di Jane Austen – si conclude con una totale integrazione dell'eroe giovane che entra nell'età adulta aderendo pienamente al contesto sociale:

Per pervenire alla sintesi conclusiva della maturità, di conseguenza, non basta ottenere dei risultati oggettivi, quali che siano — imparare un lavoro, fondare una famiglia. Bisogna innanzitutto apprendere, come Wilhelm, a indirizzare la trama della propria vita in modo che ogni momento rinsaldi il proprio senso di appartenenza ad una più vasta comunità. Bisogna usare il tempo per trovarsi una patria. Se non lo si fa, o non vi si riesce, abbiamo una vita sprecata: senza scopo, senza senso³².

Le tappe sono chiare: «un lavoro» come affermazione sociale, «la famiglia» come risultato di unione matrimoniale e procreazione, «una patria» come sistema di leggi e istituzioni da rispettare e in cui riconoscersi.

Come osservano Carnero³³ e Minardi³⁴, una struttura vicina a quella del *Bildungsroman* nell'opera prima di Tondelli si intravede in *Mimi e Istrioni*, dove però l'integrazione è descritta in toni negativi in

³¹ *Ibid.*

³² F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999, p.32.

³³ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 57.

³⁴ E. Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Firenze 2003, p. 62.

quanto causa primaria della disgregazione delle Splash, il gruppo di libertine ironiche e anticonformiste che amano girare per la città di Reggio Emilia provocando i passanti. Qui, alla fine del racconto, l'entrata in scena del transessuale Benny vestito da uomo con una donna al suo fianco (una forma di *Bildung* tradizionale) è considerato un tradimento dal personaggio della Pia, che è anche voce narrante e leader del gruppo di outsider.

[...] Benny, [...] si presenta in osteria vestito da uomo con la barba e il portamento virile che quasi non lo si riconosce tanto è cambiato [...]. Ma noi non si dà importanza all'accaduto e il Benny è meglio che ci abbia tradite così che in altri modi³⁵.

Trovo interessante l'uso del verbo «tradire» in riferimento alla scelta del personaggio di abbandonare la vita da transessuale e abbracciare una ritrovata eterosessualità: Benny è diventato uno degli integrati, ha superato la soglia che divideva il gruppo degli emarginati dalla società conformata. A differenza di lui, il tentato suicidio della Sylvia determina la rinuncia totale a qualsiasi tipo di integrazione, di evoluzione o cambiamento che non comporti l'adesione alla morale comune. Come ci viene riportato dalla narratrice, nella lettera si legge

che abbiamo pagato troppo caro il prezzo per la ricerca di una nostra autenticità, che tutto quanto abbiamo fatto era giusto e lecito e sacrosanto perché lo si è voluto e questo basta a giustificare ogni azione, ma i tempi sono duri e la realtà del quotidiano anche [...]³⁶.

³⁵ P. V. Tondelli, 'Mimi e Istrioni', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit., p. 46.

³⁶ Ivi, p. 47.

L'opzione della morte si presenta più desiderabile rispetto a quella dell'omologazione.

Lo stesso significato assume il tentato suicidio del protagonista di *Viaggio*, il racconto più ampio di *Altri libertini*. Il tempo presente della narrazione contiene come in una scatola il tempo passato del lungo flashback in cui si racconta la storia dell'amicizia tra il tossicomane Gigi e il narratore a partire dall'estate della maturità. L'inserimento nel mondo del lavoro per il protagonista fallisce a causa della scoperta della sua omosessualità da parte dei suoi superiori, fatto che ne determina l'allontanamento dalla scuola presso cui brevemente aveva prestato servizio:

[...] poi prima di prendere il treno centrale per Bologna scrivo una lettera [a Gigi] e gli dico che la strada per cambiare la scuola è ancora lunghissima [...] e quando non ci sarà scuola la scuola allora sì che funzionerà e sarà bella finalmente, perché uno si alzerà e andrà al cinema e a fare all'amore ed è questa la scuola cioè l'esperienza, mica la normalizzazione [...]³⁷.

In questo passaggio il futuro («quando non ci sarà la scuola», «funzionerà», «uno si alzerà», «andrà al cinema») non è il tempo della speranza o dell'evoluzione, ma della resa di fronte a un ostacolo; non della resistenza attiva da parte del protagonista, ma dell'idea che qualcuno dopo di lui possa resistere e vincere in un tempo non determinato. Anche in questa citazione, come in quelle precedenti tratte da *Mimi e istrioni*, è netto il contrasto tra «esperienza» e «normalizzazione»: l'esperienza del singolo, che forma l'individuo nella sua diversità, contro quella imposta dalle istituzioni sociali, da cui derivano individui conformati. Anche in

³⁷ P. V. Tondelli, 'Viaggio', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit., p. 88.

Viaggio, l'impossibilità di superare la condizione di emarginato sociale porta il protagonista a un tentato suicidio, dopo essersi riconosciuto come un non integrato («io sono tagliato fuori e giro per Strada Maggiore come un tagliato fuori»³⁸). Il ritorno al presente della narrazione vede il protagonista rientrare a casa dall'amico Gigi, in crisi di astinenza da eroina, concludendo: «ciò che sono mi aiuterà a vivere»³⁹. L'ultimo futuro semplice, di nuovo segno di disfatta e rassegnazione. Ancora una volta il movimento si arresta quando i personaggi imparano a convivere con la loro condizione di reietti. Il *Viaggio* tondelliano si colloca in opposizione ai *grand tour* della letteratura romantica, nei quali il giovane avrebbe dovuto fare esperienza del mondo in vista del suo ingresso in società. L'attraversamento dei protagonisti di questo racconto assomiglia più a un'esplorazione di se stessi, alla fine della quale ciascuno sceglie di occupare il proprio ruolo ai margini del mondo: l'esperienza che si afferma sulla normalizzazione.

Questa rappresentazione non evolutiva della giovinezza ha conseguenze sulla struttura dei racconti, che sembra svilupparsi in un circuito chiuso, come già osservato da Monica Lanzillotta⁴⁰, secondo la quale i libertini di Tondelli sono scartati dal processo storico lineare. Essi «incarnano molti tratti dei gaudenti *clerici vagantes* della letteratura cavalleresca popolare», sono «apparentabili al Bertoldo di Croce o al Gargantua e Pantagruete di Rabelais» e le loro imprese sono raccontate attraverso le modalità dell'epica, secondo le quali il passato assume il valore di assoluto⁴¹. Da studente del DAMS a Bologna alla fine degli anni settanta,

³⁸ Ivi, p. 93.

³⁹ Ivi, p. 96. Corsivo mio.

⁴⁰ M. Lanzillotta, *Giganti e cavalieri di strada*, Longo Angelo, Ravenna 2011, p.16.

⁴¹ Ivi, p. 91.

Tondelli conosceva bene questo tipo di letteratura. Come ricorda Belpoliti nella sua ricostruzione storico-letteraria di quegli anni⁴², l'antropologo Piero Camporesi aveva ottenuto la cattedra a Bologna nel 1969 e nel 1973 aveva pubblicato per Einaudi *Il libro dei vagabondi*, edizione critica dello *Speculum Cerretanorum* nella cui prefazione il mondo dei chierici vaganti, dei venditori ambulanti e dei mendicanti medievali rimandava alla gioventù californiana, ai figli dei fiori e agli hippie della controcultura. Questo stesso parallelismo si trova nei saggi di Umberto Eco, anche lui professore al DAMS in quegli anni. In particolare, in *Fratelli del libero festival* (1976)⁴³ la carnevalizzazione della società contemporanea – con le feste di Radio Alice e le performance di strada – è messa a confronto con i movimenti apocalittici comparsi tra il primo medioevo e la riforma.

Anche Spadaro descrive il mondo di *Altri libertini* come un mondo sempre in movimento in uno spazio chiuso, un mondo dunque immobile. Alla luce di quanto detto, sebbene Carnero e altri abbiano letto in alcuni episodi del primo romanzo di Tondelli la struttura e gli intenti del *Bildungsroman* classico, questo genere mi sembra incompatibile con i racconti in questione perché non può prescindere dallo sviluppo lineare del tempo storico⁴⁴: l'immobilità non si sposa con l'idea di evoluzione che è caratteristica propria del genere del romanzo di formazione. È possibile che Tondelli abbia costruito con i suoi personaggi emarginati l'epopea dell'eterna giovinezza di provincia attingendo all'idea del tempo assoluto dell'epos. Questa interpretazione favorisce una lettura dell'opera

⁴² M. Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino 2001, pp. 283-290.

⁴³ U. Eco, *Fratelli del libero festival*, in *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Bompiani, Milano 1976, (pp. 219-226).

⁴⁴ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002, p.76.

tondelliana in senso simbolico, più che storico-generazionale, come mi accingo a mostrare nei prossimi paragrafi.

Un «ghetto» per la gioventù

La seconda fase della *Bildung* teorizzata da Moretti è quella in cui alla perfetta integrazione subentra il contrasto e la messa in discussione dei parametri sociali esterni, come per *Il rosso e il nero* (1830) di Stendhal o *l'Onegin* (1833) di Puskin. La politica fa il suo ingresso nelle trame narrative di questi romanzi, in particolare accentuando il contrasto tra le generazioni: da un lato le posizioni più conservatrici delle generazioni più anziane, quelle dei genitori, dall'altro l'energia sovversiva e la voglia di cambiamento quale affermazione di identità da parte della generazione dei giovani. Tracce di questo modello permangono ancora nella letteratura italiana contemporanea in testi come *Vogliamo tutto!* (1971) di Nanni Balestrini, *Porci con le ali* (1976) di Ravera-Radice, o in *Boccalone* (1979) di Palandri. Con il romanzo di Balestrini il contrasto si stabilisce tra il giovane Alfonso, che aderisce al movimento operaio a Torino, e la sua famiglia, che resta nella semplicità del paese; con il romanzo di Ravera e Lombardo Radice il contrasto si crea nelle discussioni di Rocco, a favore delle idee della sinistra extra-parlamentare, e il padre, che sostiene invece il partito ufficiale; con l'opera di Palandri il contrasto si instaura tra la famiglia e il giovane Enrico [sic], soprattutto quando questo partecipa alla pubblicazione del libro ... *fatti nostri*... nel quale si raccontano le vicende di Radio Alice quando viene sfrattata e chiusa dalla polizia nel corso del '77.

In *Lunario del Paradiso* (1978) il contrasto, più che politico, mi sembra disegnarsi in modo interessante sui modelli culturali. La

politica insinua incertezze nella testa del giovane Gianni, come si evince dalla discussione con un giovane attivista:

Io voglio andare in America al più presto! dico. Risponde il grande danese: come, non sei comunista? Ma sì, un pochino, in un certo senso. Però voglio andare in America.

Ma è una contraddizione!

L'ho sentita tante volte questa risposta: che non sapevo cosa volevo, ero in contraddizione. L'America il paese del capitalismo, contrario al comunismo: io da che parte stavo?⁴⁵

All'America del capitalismo si contrappone l'Europa del comunismo (nello specifico il blocco sovietico e il partito comunista), una divisione obsoleta, che appartiene alla generazione precedente all'affermarsi della controcultura. L'America, per Giovanni, non si identifica nei valori del consumismo ma coincide con l'universo controculturale.

Tra gli anni sessanta e settanta il diffondersi della controcultura in ambito giovanile contribuisce ad accentuare il contrasto tra le generazioni, un fenomeno che Pasolini mette in luce nell'articolo *Contro i capelli lunghi* nel 1973:

La condanna radicale e indiscriminata che essi [*i giovani*] hanno pronunciato contro i loro padri – che sono la storia in evoluzione e la cultura precedente – alzando contro di essi una barriera insormontabile, ha finito con l'isolarli, impedendo con loro, coi loro padri, un rapporto dialettico. Ora, solo attraverso un rapporto dialettico – sia pur drammatico ed estremizzato – essi avrebbero potuto avere reale coscienza storica di sé, e andare avanti, “superare” i padri. Invece l'isolamento in cui si sono

⁴⁵ G. Celati, *Lunario del Paradiso*, in *Romanzi, cronache e racconti*, Mondadori, Milano 2016, pp. 657-658.

rinchiusi – come in un mondo a parte, in un ghetto riservato alla gioventù [...]»⁴⁶.

La visione pasoliniana mette in opposizione la storia in evoluzione, rappresentata dalla cultura dei padri, e l'assenza di coscienza storica, rappresentata dalla gioventù autosegregatasi in un «ghetto». L'evoluzione va di pari passo con la formazione, l'assenza di evoluzione invece crea staticità, immobilità e ghettizzazione. L'aspetto dell'immobilità, rispetto al movimento evolutivo proprio del *Bildungsroman*, si presta bene a descrivere il modo in cui la giovinezza viene rappresentata attraverso i personaggi di *Altri libertini*, reietti, esclusi, abitanti di un mondo separato da cui gli adulti si tengono lontani.

Nei pochissimi luoghi del romanzo in cui gli adulti fanno la loro comparsa, lo scontro con i protagonisti giovani si instaura sul piano identitario: si discrimina il loro modo di stare al mondo, il modo di vivere la propria sessualità. Nella prima edizione di *Altri libertini* si riporta un paragrafo di *Postoristoro* – successivamente rimosso dalla raccolta Bompiani – in cui il trip del Giusy viene interrotto dall'arrivo di un assistente sociale, l'intervento di un rappresentante della società dei "conformati", che viene visto dal giovane tossico come elemento di disturbo:

[...] e come stridevano le chiacchiere dell'assistente che era arrivata a prelevarlo, tu farai e tu vivrai e sei giovane e vincerai e conoscerai la via, chi lo poteva sopportare quel borbottio imbecille, fatti i cazzi tuoi⁴⁷.

⁴⁶ P. P. Pasolini, *Contro i capelli lunghi*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1973.

⁴⁷ P. V. Tondelli, 'Postoristoro', in *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 11.

Allo stesso modo, nel racconto *Viaggio*, una scena romantica tra il protagonista e il suo compagno Dilo viene interrotta bruscamente sull'autobus da un passeggero anziano:

Dilo ed io torniamo abbracciati anche sull'autobus, poi si libera un posto vicino all'uscita e Dilo si siede e io in piedi davanti gli reggo la mano e ci guardiamo fissi fissi che appena a casa faremo l'amore per tutta la notte tanta è la voglia e il bene, ma un vecchio si avvicina e mi spinge col gomito che mi fa un male boia, perché prende il didietro del fegato che è ingrossato e inceppato e dice catarroso "Spurcacioun" e passa per uscire. [...] Dilo lo trattiene e gli dice del bastardo e alla fine lo calcia e lo butta giù, ma intanto uno sui trentacinque corre dal fondo dell'autobus verso di noi e grida di lasciar stare quel vecchio brutti culi, e io m'azzuffo con questo qui e prendo un cazzotto alla bocca dello stomaco [...] ⁴⁸.

I giovani amanti omosessuali assumono in un luogo pubblico un atteggiamento che per una coppia eterosessuale sarebbe considerato normale. La naturalezza con cui il narratore tiene la mano del suo ragazzo non denota alcun intento provocatorio nel gesto, che si qualifica solo come affermazione di un sentimento reciproco. Il «vecchio» che avanza contro di loro usa violenza fisica («spinge col gomito») e verbale («Spurcacioun») con un termine dialettale che letteralmente significa «sporchi», alludendo all'orientamento sessuale dei ragazzi. Il termine «sporco» in italiano si contrappone a «pulito», «puro», in riferimento a una «sostanza che non ha avuto alterazioni»⁴⁹. L'alterazione è, in questo caso, la perversione: la deviazione dalla norma, che nel contesto sociale

⁴⁸ P. V. Tondelli, 'Viaggio' in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit., p. 51.

⁴⁹ *Puro*, vocabolario Treccani online, <http://www.treccani.it/vocabolario/puro/> (ultima consultazione il 3/08/19).

entro cui si muovono i personaggi è costituita invece dall'eterosessualità. Il motivo degli insulti è reso ancora più esplicito da un uomo «sui trentacinque» che insegue la coppia chiamando i ragazzi «brutti culi».

Come giustamente ha osservato Monica Lanzillotta, «gli adulti non sanno interagire con i giovani libertini», ma si qualificano negativamente come «persecutori incapaci di dare un vero aiuto»⁵⁰; è proprio il mondo adulto in questo romanzo che costringe i giovani a «vivere in modo separato, in una tribù, perché discrimina drogati, alcolizzati e omosessuali»⁵¹. Nonostante gli scontri con il mondo degli adulti, comunque, i libertini tondelliani non subiscono passivamente l'emarginazione ma sembrano invece difendere questa loro posizione di separatezza in una sorta di «ghetto riservato alla gioventù» che assomiglia a quello di cui parlava Pasolini.

Credo che una riflessione più approfondita sul titolo dell'opera prima di Tondelli possa essere d'aiuto a sostenere questo tipo di lettura. «*Altri libertini*» assume una ben ponderata funzione di significazione, isolando la categoria del libertinismo dal contesto storico settecentesco e riportandola a quello italiano di fine anni settanta. In *Libertine enlightenment*⁵², uno studio sulla libertà sessuale del XVIII secolo, l'aggettivo *libertine* si definisce come «the sexually free behaviour and norms of upperclass men, and in particular of the French aristocracy during the decline of Ancient Régime, as well as the writing which celebrates it»⁵³. Questo tipo di

⁵⁰ M. Lanzillotta, *Giganti e cavalieri di strada. Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 48.

⁵¹ Ivi, p. 47.

⁵² P. Cryle, L. O'Connell (a cura di), *Libertine Enlightenment. Sex, liberty, and licence in the Eighteenth Century*, Palgrave Macmillan, New York 2003, p. 2.

⁵³ *Ibid.*

letteratura era familiare allo scrittore correggese, che nell'anno accademico 1978/79 si era laureato con una tesi dal titolo *Letteratura epistolare come problema di teoria del romanzo*, nella quale un grande spazio viene dato all'analisi del testo *Les liaisons dangereuses* (1782) di Pierre Chardelos de Laclos.

Mi sembra importante considerare la distinzione operata da Cryle e O'Connell tra *libertinism* e *libertinage*, secondo la quale il primo termine si riferisce alla pratica consapevole di libertà sessuale sostenuta da principi filosofici, mentre il secondo indica più generalmente «the dissident freedoms of everyday life»⁵⁴. I libertini sono allora dissidenti di ogni tipo che contestano quotidianamente con il proprio comportamento non solo sul piano sessuale, ma anche politico, etico ed estetico; essi sono soggetti oltraggiosi perché liberi, scandalosi perché in costante sfida delle norme sociali condivise; sono soggetti fluidi, non catalogabili⁵⁵. Certamente i libertini di Tondelli hanno in comune con i loro predecessori l'atteggiamento anticonformista, una scelta di vita «provocatoriamente assunta in quanto tale»⁵⁶, come è evidente da alcuni episodi della raccolta. Il sesso, nel già citato racconto *Mimi e Istrioni*, è un gioco che si pratica per il puro gusto dello scandalo, come nel caso della Nanni,

che non porta mai le mutande nemmeno d'inverno e allora si alzava il sottanone e incrociava le gambe e loro che occhi! Si vedeva che sbavavano e la Nanni stiracchiava il gioco per un po' [...] poi d'un colpo diventava seria e s'incazzava fissandoli [...].⁵⁷

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 13.

⁵⁶ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 57.

⁵⁷ P. V. Tondelli, 'Mimi e Istrioni', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit. p. 26.

O come passatempo tra amici:

Benny si chiama Benedetto ed era un uomo o meglio un ragazzo ma ora fa la checca con noi ed è il quarto asso del nostro Poker Godereccio e succede alle volte che qualcuna di noi ci fa all'amore, perché è molto dolce ma bisogna farlo fumare un casino [...].⁵⁸

Nel racconto eponimo della raccolta il gruppo di giovani amici protagonisti è messo in relazione diretta con la qualifica di «libertini»; il titolo descrive la libertà della morale e dei costumi sessuali che caratterizza le loro giornate, occupate a contendersi i favori sessuali dello stesso uomo, un giovane documentarista ribattezzato “il bel lombardo”. In questo gioco di seduzione in cui si confondono gli orientamenti sessuali, anche la delusione dell'abbandono da parte dell'amante viene presto dimenticata dal giovane Miro in prospettiva di un capodanno di libertinaggio che non è affatto «di natura sentimentale»⁵⁹, come ha sostenuto Spadaro:

[...] cerca di rimuovere diosanto almeno per questi giorni che domani ce ne partiamo e chi s'è visto s'è visto, pensa piuttosto a tirarti su con tutti i buon deutsch che ci saran lassù, altroché lombardi, veri Walhalla diomio!⁶⁰

Sembra troppo semplicistica la conclusione di Elena Buia quando afferma che «la pratica di un libertinaggio disinibito esprime il “vuoto

⁵⁸ Ivi, p. 32.

⁵⁹ A. Spadaro, *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, cit., p. 27.

⁶⁰ P. V. Tondelli. 'Altri libertini', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit. p. 129.

ideologico” dei personaggi di questa narrativa»⁶¹. Come si è visto, infatti, Tondelli usa con consapevolezza la parola *libertini* nella sua accezione più ampia che implica la dissidenza nei confronti della morale comune e sarebbe un errore non considerare questo richiamo a cui è stato per giunta affidato un posto di rilievo come titolo dell’opera. I personaggi tondelliani cercano altre vie, sanno che esiste una strada alternativa a quella loro imposta e il motore della narrazione ruota proprio intorno a questa ricerca.

Il sesso si afferma non solo come pratica gioiosa, ma anche come mezzo necessario a procurarsi del denaro o la droga, come nel caso di Giusy e Vannina in *Postoristoro*, o del protagonista di *Senso contrario*, che acconsente di passare la notte con Ruby perché non si rifiuta «un pasto decente»⁶². La prostituzione, così come lo spaccio, sono attività ai margini, escluse dalla società civile e certamente non riconosciute tra i parametri del romanzo di formazione perché non realizzano il fondamentale concetto di integrazione, anzi: lo rifiutano, minacciando al tempo stesso l’equilibrio della società borghese.

La giovinezza diventa sinonimo di un modo alternativo di vivere che rifiuta attivamente valori e istituzioni sociali; gli adulti, coloro che invece vi hanno aderito, rappresentano l’integrazione e l’omologazione. Su questa base l’esordio tondelliano è scandaloso e innovativo rispetto alle opere che lo hanno preceduto e a quelle dei suoi contemporanei. Il contrasto è evidente, ad esempio, con il già citato romanzo di Andrea De Carlo, *Treno di panna* (1981), «un romanzo di formazione che vede come protagonista un ragazzo italiano il quale decide di trasferirsi negli Stati Uniti per inseguire il

⁶¹ E. Buia, *Verso casa*, cit., pp. 51-52.

⁶² P. V. Tondelli, ‘Senso contrario’, in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit., p. 98.

sogno americano»⁶³. Rispetto ai libertini di Tondelli, i personaggi di De Carlo ambiscono alla scalata sociale, inseguendo, come osserva Ciampitti, «l'ideologia di massa del successo»⁶⁴, secondo la quale la realizzazione professionale coincide con un'acquisita maturità. In base a quanto detto finora è sempre più netta l'opposizione tra giovinezza e maturità. La giovinezza non è disegnata da Tondelli come una fase di passaggio lungo un percorso evolutivo, ma è uno status fisso che si qualifica come identità libera e non conformata. Il fatto che lo scrittore isoli la categoria del libertinismo (o, per meglio dire, *libertinaggio*) dal suo contesto originario è un ulteriore dettaglio che a mio avviso supporta una lettura in senso universale e non esclusivamente storico-generazionale.

Dentro e fuori la generazione

Il mondo di *Altri libertini*, pur senza riferirsi direttamente ad alcun evento storico, è indubbiamente debitore al contesto italiano degli anni settanta, in particolare alla scena bolognese, dove l'attività del Movimento studentesco del '77 era stata più intensa. Negli anni in cui Tondelli attende alla scrittura del suo romanzo d'esordio, l'Italia è nel cuore degli Anni di Piombo, un periodo critico di tensioni politiche, lotta armata e terrorismo che comincia con la strage di Piazza Fontana a Milano, il 12 dicembre 1969, e si spinge fino all'inizio degli anni ottanta, con la bomba alla stazione di Bologna, il 2 agosto 1980⁶⁵. Lungo questo arco di tempo lo stato viene messo

⁶³ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 18.

⁶⁴ N. Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, cit., p. 188.

⁶⁵ P. Ginsborg, 'Crisi, compromesso, Anni di Piombo', in *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, stato*, Einaudi, Torino 1998, (pp. 416-482).

in crisi in modo diretto con il rapimento del presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro (16 marzo 1978) e il suo conseguente assassinio ad opera delle Brigate Rosse (9 maggio 1978). A partire dai primi anni settanta il Partito Comunista Italiano (PCI) guidato da Berlinguer aveva cercato un'alleanza tra classe operaia e ceti medi al fine di preservare l'Italia dal degrado morale del tardo capitalismo; al tempo stesso, la sinistra rivoluzionaria, presente in tutte le maggiori città, si scontrava quasi quotidianamente con gruppi neofascisti.

Il Movimento studentesco ha inizialmente origine a Roma. Nel febbraio del 1977 gli studenti occupano l'università La Sapienza come forma di protesta nei confronti della riforma Malfatti, promossa dal governo democristiano appoggiato esternamente dal PCI. Il 19 febbraio del 1977 il segretario della CGIL Luciano Lama in visita agli occupanti viene cacciato dall'università, mentre tra polizia e studenti si solleva uno scontro armato. Dopo questo episodio il Movimento si accende a Bologna, in particolare in seguito all'uccisione dello studente Francesco Lorusso avvenuta l'11 marzo. Il giovane, simpatizzante del gruppo extraparlamentare Lotta Continua, era caduto vittima di uno scontro armato tra studenti e polizia, intervenuta su richiesta del rettore a causa dell'interruzione di un'assemblea di Comunione e Liberazione da parte di studenti di sinistra.

Come osserva Paul Ginsborg⁶⁶, era possibile individuare due tendenze ben distinte tra le frange del Movimento: una autonoma e 'militarista', l'altra spontanea e creativa, vicina alle istanze femministe, ironica, tendente a creare strutture alternative piuttosto che a sfidare il potere. Tra i rappresentanti di quest'ultima tendenza c'era il gruppo degli "indiani metropolitani", che si

⁶⁶ P. Ginsborg, *Storia d'Italia 1943-1996*, cit., p. 455.

contraddistinguevano per il loro abbigliamento colorato e il volto dipinto quale simbolo di rifiuto della società industriale. Rispetto ai giovani idealisti e ideologizzati del '68 la generazione del '77 era disamorata dalla politica tradizionale; i giovani del Movimento erano desiderosi di stare insieme, di divertirsi. Il mondo di *Altri libertini* si muove su questo scenario.

Anche se, come ho già detto, nell'opera di Tondelli non ci sono riferimenti espliciti agli avvenimenti storici di quegli anni, il clima culturale e politico viene registrato sullo sfondo di alcuni racconti. A partire dall'inizio degli anni settanta i collettivi femministi avevano registrato una crescita; lo slogan "Il personale è politico" trasformava in impegno ogni aspetto della vita quotidiana. Nel 1975 la riforma al diritto di famiglia afferma il diritto di parità tra coniugi; nel 1978 viene legalizzato l'aborto. Questo contesto attivo e movimentato è catturato da dallo scrittore nel già citato racconto *Mimi e Istrioni*, in cui si raccontano le scorribande quotidiane di tre ragazze e una transessuale, conosciute come il gruppo femminista delle Splash:

in città nostra [era] tutto uno sbocciare di cappelle e prataioli, cioè collettivi giovanili e gruppi autogestiti, sempre la solita gente variazionale s'intende, che saltella qua e là nel solito farsi e disfarsi ermafrodita che vede ad esempio New Mondina Centroradio fondersi con Radio Salomè e dare i natali alla piccolina, cioè Radiolilith; il Mèlies frazionarsi in tre sottogruppi, i Vertrovmenia, i più documentaristi, i Godardiani, quelli che non si capisce bene, e i Gruppotapes Selvaggi in cui andiamo spesso e volentieri pure noi. Ma la crème de la crème tutta a costituire il PERFORMANCE GROUP [...] pronti a lanciare un Happening internazionale la 1^a rassegna INF-ART, giornate di arte infinita che vedrà coinvolta tutta la città⁶⁷.

⁶⁷ P. V. Tondelli, 'Mimi e Istrioni', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit., p.38.

I «collettivi giovanili» e i «gruppi autogestiti», sono forme di associazionismo alternative ai partiti attorno alle quali i giovani dell'ala creativa del Movimento amano ritrovarsi; «New Mondina Centoradio, «Radio Salomè» e «Radiolilith», rievocano invece il fenomeno delle radio libere autogestite, che soprattutto a Bologna, con Radio Alice, ebbe un ruolo fondamentale negli scontri tra studenti e polizia nel 1977. Come ricorda Ciampitti, ciascuna di queste radio trasmetteva «senza autorizzazione legale e senza palinsesto»⁶⁸, e si basavano «su un certo gruppo di redattori, ma soprattutto sulle telefonate degli spettatori che partecipavano in diretta»⁶⁹.

Nel racconto eponimo *Altri libertini* il lungo spazio dedicato alla descrizione della soffitta di Annacarla viene definito da Carnero come «l'autoritratto, ironico e ammiccante, dei gusti culturali, delle abitudini e delle pose del giovane Tondelli e dei suoi amici studenti a Bologna negli anni a cavallo del Settantasette»⁷⁰. La scena della soffitta si presenta come la trasposizione narrativa del progetto scenografico presentato dallo scrittore nel documento preparatorio alla performance *Jungen Werther/Esecuzioni* del 1978:

[...] 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 [...]⁷¹.

⁶⁸ N. Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, cit., p. 63.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 64.

⁷¹ P. V. Tondelli, 'Altri libertini', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit., pp. 112-114.

Entrambi gli scenari, quello del racconto e quello della performance, combinano elementi che rimandano al gusto della controcultura (le «sete» e i «tappetini di cammello», nel primo caso, l'incenso e le candele nel secondo). A questi si combinano rimandi all'immaginario cinematografico di quegli anni attraverso un elenco interminabile di poster che si stabilisce come una sorta di canone culturale alternativo di quegli anni:

[...] Mark Frechette e Diana Halprin spersi nel boro di Zabriskie Point [1970] e appena distinguibili sotto altri manifesti [si vedono] i capelli zizzeruti di Pierre Clementi nei Cannibali [1970] di Liliana Cavani, il viso spigoloso di Murray Head a confronto col pacato Peter Finch in Sunday, Bloody Sunday [1971], e appena la scritta Al Pacino in Panico in Needle Park [1971] e un guantone di Fat City [1972] e la città di frontiera di The Last Picture show [1971], il ciuffo di Yves Beneyton nei Pugni in Tasca [1965] [...], il viso di Hiram Keller nel Satyricon [1969] di Fellini che un po' si confonde con le locandine del Fantasma del Palcoscenico [1974] e quelle di The Rocky Horror Picture Show [1975] [...] e le fotografie che riempiono tuttaquanta [sic] 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 settembre del settantatré, Annacarla con i 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 sottratto⁷².

Le opere, citate in ordine sparso, appartengono tutte al periodo controculturale, da *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio, uscito nel

⁷² *Ibid.*

1965, all'iconico musical *The Rocky Horror Picture Show*, del 1975. Risalta, in questa rassegna, la presenza di Marco Ferreri, di cui Annacarla conserva una fotografia incorniciata in cui lei stessa compare al fianco del regista. Il ritratto di Marco Ferreri compare anche nella lista degli oggetti di scena della performance *Jungen Werther*, dove Tondelli aveva provato a ricostruire la camera di un giovane degli anni settanta. Ferreri, che come abbiamo visto nel capitolo precedente rappresenta con i suoi eroi un atteggiamento anticonformistico nei confronti della società di massa del mondo contemporaneo, è l'unico tra i registi e gli attori nominati a cui lo scrittore riserva un posto di rilievo: non un poster, ma una fotografia, per di più accanto a uno dei personaggi principali del racconto. In questo passaggio finzione narrativa e realtà si sovrappongono, alimentando la connessione tra il libertini tondelliani e un tipo di atteggiamento anticonformista e insofferente nei confronti delle istituzioni sociali e i loro valori.

In accordo con Carnero, proprio grazie a passaggi come questo appena considerato, Filippo La Porta descrive *Altri libertini* come «attendibile catalogo di tutti i miti e le figure dell'immaginario giovanile di quegli anni, almeno relativamente a un'area diciamo "alternativa" (movimento del '77 e dintorni, comprese le frange meno politicizzate)»⁷³. Se è innegabile il tributo estetico e artistico di Tondelli agli anni settanta, trovo estremamente riduttivo considerare il romanzo come semplice «ritratto di una generazione», così come l'opera era stata presentata in quarta di copertina della prima edizione. Anche Tondelli ritiene necessario tornare a precisare dopo l'esordio quanto i riferimenti agli anni del Movimento, più o meno

⁷³ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., p. 42.

espliciti negli episodi del romanzo, non andassero letti in senso politico, né generazionale:

Questo libro non è a rigore un libro politico, né un libro sulle esperienze del Movimento. [...] è chiaro poi che certi personaggi sono espressione di ciò che storicamente è stato il Movimento. [...] è semplicemente un libro che assume in generale della realtà giovanile alcuni aspetti⁷⁴.

In particolare nell'episodio *Viaggio* l'obiettivo dell'autore è quello di creare un'identificazione con il giovane protagonista omosessuale alla ricerca della propria sessualità, «perché si coglieva nella sua condizione un aspetto di completa emarginazione, di bastonato dalla vita. In questo senso parlerei di punte estreme della condizione giovanile [...]»⁷⁵.

La giovinezza come luogo di ricerca identitaria ed estrema libertà è il tema universale sotteso ai racconti di Tondelli, che sfruttano l'immaginario storico ed estetico degli anni della controcultura per raccontare allegoricamente qualcos'altro. Una doppia lettura dell'opera tondelliana, una sul piano storico-generazionale, una sul piano simbolico, aiuterebbe anche a superare alcune apparenti contraddizioni in cui Tondelli stesso è incorso nei commenti che hanno accompagnato il suo debutto. Sul risvolto di copertina della prima edizione l'autore dichiara: «ho scritto i sei episodi di *Altri libertini*, in modo che ciascuno di essi, pur costituendo una unità a sé, confluisse in un romanzo sostanzialmente unitario che è quello della mia terra e dei nostri miti generazionali»⁷⁶. Questa stessa

⁷⁴ P. V. Tondelli, *Cerchiamoci, sentiamo i nostri corpi*, in «Lotta Continua», 13 marzo 1980.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Citato in N. Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, cit., p. 111.

citazione è utilizzata da Ciampitti per sostenere una lettura dell'opera in senso generazionale, eppure secondo me è importante proprio in senso opposto per l'insistenza dello scrittore sul concetto di *mito*. Cogliere e rappresentare la *mitologia* della generazione è un aspetto che interessa Tondelli fin dalle prime prove di scrittura, e su cui a mio parere è importante soffermarsi maggiormente. La stessa dichiarazione di intenti che abbiamo letto per *Altri libertini*, era già stata espressa dallo scrittore relativamente alla performance *Jungen Werther* nel 1978. Così leggiamo nell'autopresentazione del performer:

Sono nato il quattordici settembre millenovecentocinquantacinque. Da allora devo ancora decidere cosa farò da grande (il DAMS a vita?) Fra lo sberleffo e lo scherno del gruppo, mi diletto a scrivere un interminabile romanzo inventario dei miti generazionali. In tutta onestà preferirei dedicarmi a un'attenta, documentata, precisa e rigorosa Pratica Erotica. Tanto per unire corpo e anima (il che successe ai tempi dell'Alcool, tenebroso periodo poi sublimato in uno studio "La letteratura dell'Alcool" discusso con Umberto Eco). Il resto sono tutte occasioni di un passato davvero fin troppo passato. Salute⁷⁷.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, al tempo della performance con il Simposio DifferAnte, Tondelli è uno studente del DAMS che si diletta a scrivere «un interminabile romanzo inventario dei *miti* generazionali», che in parte confluiscono anche sulla scena della rappresentazione, confondendosi alle voci di personaggi che a quella generazione non appartengono. Ma che cosa si intende per mito? Perché Tondelli non parla semplicemente di generazione?

⁷⁷ P. V. Tondelli, *Autopresentazione di Viki*, in AA. VV., *Correggio Mon Amour*, Centro Culturale Lombardo Radice, Correggio 2008.

Nella definizione ufficiale del vocabolario Treccani il mito è una «narrazione fantastica tramandata oralmente o in forma scritta, con valore spesso religioso o comunque simbolico [...]»⁷⁸. Penso che sia proprio su questo piano simbolico che una nuova lettura dell'opera tondelliana debba essere affrontata al fine di liberare questo autore dal contesto prevalentemente generazionale nel quale la maggior parte della critica lo ha relegato. Una lettura su due livelli – uno generazionale, uno simbolico – permetterebbe da un lato di valorizzare gli elementi che legano l'opera al suo tempo, dall'altro di riconoscere nei personaggi non solo degli emarginati sociali, ma degli eroi letterari moderni che agiscono in difesa della libertà dell'individuo e del suo diritto alla diversità, contro ogni tipo di omologazione. Da questo punto di vista la generazione della controcultura costituisce solo un'altra rappresentazione di questa lotta.

Il passaggio dal contesto storico di appartenenza al piano simbolico è per me particolarmente evidente nell'ultimo racconto, *Autobahn*, che è stato letto anche come «programma letterario»⁷⁹ di Tondelli. Il movimento narrativo parte dai cosiddetti «scoramenti», una condizione esistenziale simile allo *spleen* che dall'autore è descritta come qualcosa di fisico paragonabile a una mutazione, a un cambio di pelle: come «tanti scorpioncini appesi al tubo digerente così che poi dovevi per guarire cercare un disinfestatore che ti imponesse i fluidi»⁸⁰. La pesantezza è caratteristica insopportabile di questi scoramenti, che si accompagnano a una serie di domande ontologiche:

⁷⁸ *Mito*, vocabolario Treccani online, <http://www.treccani.it/vocabolario/mito/> (consultato il 5/08/2019).

⁷⁹ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 63. Si confronti anche N. Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, cit., p. 114.

⁸⁰ P. V. Tondelli, 'Autobahn', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit. p. 130.

Chi sei? Cosa fai? Dove vai? Qual è il tuo posto nel Gran Trojajo? cheffarai?⁸¹

L'identità («chi sei? »), l'occupazione («cosa fai?»), gli obiettivi («dove vai? », «cheffarai? ») sono elementi che qualificano una persona agli occhi della società («il Gran Trojajo») e il protagonista fugge proprio dall'obbligo di dover dare una risposta. Già Spadaro e Ciampitti fanno notare come questa serie di domande riprendano un passo dei pensieri pascaliani, a loro volta ripresi dal Foscolo nell'*Ortis*:

Io non so né perché venni al mondo, né come; né cosa sia il mondo; né cosa io stesso sia. E s'io corro ad investigarlo, mi ritorno confuso d'una ignoranza sempre più spaventosa. Non so cosa sia il mio corpo, i miei sensi, l'anima mia; e di questa parte di me che pensa ciò ch'io scrivo...⁸²

Mentre Spadaro usa questa citazione per giustificare una lettura dell'intera opera *Altri libertini* come un attraversamento degli inferi verso «un'attesa di salvezza»⁸³, Ciampitti sfrutta lo stesso passaggio per inserire il romanzo di Tondelli nel contesto della postmodernità («atteggiamento ontologico»⁸⁴), mentre la resa grafica del linguaggio parlato viene interpretata come «l'oralità del mondo, la generazione che l'ascolta»⁸⁵. Tondelli starebbe dunque interpretando la propria generazione? Mi sembra una generalizzazione piuttosto riduttiva.

⁸¹ Ivi, p. 132.

⁸² U. Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit. in N. Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, cit., p. 116.

⁸³ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit.

⁸⁴ N. Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, cit., p. 117.

⁸⁵ Ivi, pp. 116-117.

Il legame di Tondelli con l'*Ortis* è significativo, come abbiamo già visto dal capitolo precedente nell'analisi di alcune parti di *Jungen Werther*. Il giovane eroe letterario di Foscolo è introdotto sulla scena in quanto emarginato sociale e proprio in virtù di ciò è accostato ad altri giovani personaggi che condividono la stessa condizione. Considerando anche quanto dichiarato da Tondelli nell'autopresentazione, la scrittura del suo «interminabile romanzo sui miti generazionali» (che sarà poi *Altri libertini*) è contemporanea alla scrittura della performance; per questo motivo propongo di interpretare allo stesso modo il personaggio dell'*Ortis*, presente in entrambi i contesti. Anche in *Autobahn* Tondelli parla degli emarginati, che anzi dichiara apertamente essere l'oggetto della sua letteratura:

Ma il cineocchio mio amerà, oooohhh se amerà la fauna di questi scassati e tribolati anni miei, certo che l'amerà. L'occhicaldo mio si innamorerà di tutti, dei freak, dei beatnik e degli hippy, delle lesbiche e dei sadomaso, degli autonomi, dei cani sciolti, dei froci, delle supercette e dei filosofi [...]. E ancora tutti quanti i transessuali, i perversi, i differanti [*sic*], i situazionali, gli edipici, i preedipici e i fissati [...], i bestemmiatori, i blasfemi, i boccaloni, i grafomani e gli esibizionisti e i masochisti e tutta quanta quell'altra razza di giovani Holden e giovani Törless, giovani Werther e giovani Ortis, [...] giovani Tristani, giovani Isotte, giovani Narcisi e Boccadori, giovani Cloridani e Medori, giovani Euriali e giovani Nisi, giovani Romei e Giuliette⁸⁶.

All'espressione «questi scassati e tribolati anni miei» segue un elenco di parole che rimandano al contesto controculturale rievocato

⁸⁶ P. V. Tondelli, 'Autobahn', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit. pp.140-141.

dall'autore e che possiamo definire generazionale («freak», «beatnik», «hippy»); in modo ancora più specifico i «differanti» e i «boccaloni» si riferiscono a un contesto più specificamente vicino all'autore, perché con il primo termine Tondelli omaggia il gruppo teatrale dei suoi amici (il Simposio DifferAnte), mentre con il secondo termine si riferisce al romanzo del compagno universitario Enrico Palandri. A questi segue una lista di termini che invece fuoriesce dal contesto storico-generazionale per ascriversi a quello degli emarginati sociali, come le «lesbiche», i «sodomaso», i «froci», le «superchecche», i «transessuali», i «perversi», i «bestemmiatori», i «blasfemi», etc. La lista si completa con i nomi di giovani eroi letterari celebri per aver affrontato una condizione di emarginazione (come Werther e Ortis) o per essersi scontrati con i valori delle istituzioni (come Tristano e Isotta, contro il matrimonio, o Romeo e Giulietta, contro la famiglia). Il modo in cui Tondelli include nella lista questi giovani eroi letterari, volgendo cioè i loro nomi al plurale, universalizza le loro figure trasformandole in simboli. È così che il viaggio metaforico sull'Autobrennero verso l'odore del Mare del Nord significa la fuga dall'omologazione – non solo dalla provincia italiana – verso un mitico altrove:

Io ci sono affezionato a questo rullo di asfalto [...] con tutte le cabine ordinate e pulite che ti fanno sentir bene anche solo a spiarle dalla provinciale, insomma quando le guardo mi succede una gran bella cosa, cioè non mi sento prigioniero di casa mia italiana che odio, sì odio alla follia tanto che quando avrò tempo e soldi me ne andrò in America, da tutt'altra parte s'intende, però è sempre andar via⁸⁷.

⁸⁷ P. V. Tondelli, 'Autobahn', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit., p. 134.

Anche il riferimento all'America va inteso in senso metaforico, «da tutt'altra parte, s'intende», indicando cioè un luogo fondato su un sistema di valori completamente opposto rispetto a quello della provincia conservatrice. Il vero percorso di formazione per i giovani personaggi di questo primo Tondelli si affronta dentro se stessi a prescindere da ogni istituzione e contesto, come si evince dalle parole finali del narratore:

Solo questo vi voglio dire, credete a me lettori cari. Bando a isterismi, depressioni scoglionature e smaronamenti. Cercatevi il vostro odore e poi ci saran fortune e buoni fulmini sulla strada⁸⁸.

In *Autobahn* l'odore del Mare del Nord deve essere rintracciato e seguito, è un odore esclusivo che spinge il protagonista a lasciare la compagnia di ogni personaggio che incontra lungo il percorso («io non posso fermarmi qui, ho il mio odore da seguire, devo correre, l'autostrada mi aspetta, non ci ho tempo caramia!»⁸⁹). Una chiusura molto simile si ritrova già in *Lunario del Paradiso* di Gianni Celati:

è ora di piantarla con questi pensatori che non ti lasciano mai farti una storia senza rompere le balle [...] Caro pensatore, [...] prova anche tu a farti delle storie⁹⁰.

In Celati ritorna l'opposizione tra «pensatori», rappresentanti della cultura ufficiale, e i narratori, in quanto produttori di «storie». L'odore a cui Tondelli si riferisce, rispetto alle «storie» del narratore celatiano, ha molto più a che fare con un discorso personale.

⁸⁸ Ivi, p. 144.

⁸⁹ Ivi, p. 137.

⁹⁰ G. Celati, *Lunario del Paradiso*, cit., p. 185.

Cercare il proprio odore è l'invito con cui lo scrittore si congeda da un lettore che lo ha accompagnato nel corso dei sei episodi attraverso le zone buie della società degli anni settanta, ma non solo. È stato anche un percorso nella zona buia dell'umanità, oltre il limite che divide il mondo degli integrati da quello degli emarginati sociali e dei diversi. Personaggi che vivono la propria giovinezza restando al di qua del confine con il mondo degli adulti, perché fondato su valori nei quali in cui non si riconoscono. La ricerca costante dell'identità individuale, tipico atteggiamento della condizione giovanile, è innalzata nell'opera di Tondelli a tema universale, che prescinde dalle generazioni e dalle categorie politiche ed è oggetto costante di riflessione da parte dell'autore per tutto il corso degli anni ottanta.

Pao Pao: contro l'istituzione in difesa dell'identità

Dopo essersi ufficialmente affermato come scrittore, nel 1981 Tondelli lascia Correggio per Orvieto per intraprendere dodici mesi di servizio militare obbligatorio: *Pao Pao*, pubblicato da Feltrinelli nel 1982, è il frutto di questa esperienza già in parte narrata in alcuni articoli comparsi su «il Resto del Carlino» tra il febbraio e l'aprile del 1981, raccolti poi sotto il titolo *Diario del Soldato Acci*⁹¹. Anche in questo romanzo i protagonisti giovani sono rappresentati come diversi e resistenti all'integrazione sociale. In particolare questo secondo romanzo è un ottimo esempio di come i personaggi tondelliani reagiscono al confronto diretto con l'istituzione della caserma. Usando le parole dello stesso Tondelli, «il vero romanzo è proprio quello più generale della vita di un gruppo intorno

⁹¹ P. V. Tondelli, *Diario del soldato Acci*, in *Opere*, Vol. I, pp. 145-179.

all'istituzione»⁹². La seconda prova tondelliana conferma a mio parere due elementi già presenti in *Altri libertini*: la difesa dell'individuo contro le istituzioni e la manipolazione del piano temporale che da storico si proietta in prospettiva di un tempo assoluto, rendendone parziale ogni lettura orientata solo in senso generazionale. Rispetto all'opera di debutto *Pao Pao* lascia spazio a una complessiva leggerezza della prosa, un aspetto che sembra accomunare il giudizio dei primi recensori all'indomani della sua pubblicazione. Come ha scritto Roberto Contini su «Epoca» il romanzo si presentava come «leggero e vivace»⁹³; Sandro Medici su «il manifesto» ne ha criticato l'assenza di profondità e di sofferenza «considerando che l'istituzione è per tutti non un lieve trauma. In particolare per un omosessuale [...] verso cui la caserma è fonte di un antagonismo violento»⁹⁴. Una seconda osservazione che accomuna i primi recensori riguarda il valore del romanzo in quanto testimonianza, come per Felice Piemontese, secondo il quale *Pao Pao* avrebbe avuto «un'indubbia efficacia documentaria sui giovani d'oggi»⁹⁵. Dello stesso parere era lo scrittore Alberto Arbasino, che recensiva l'opera come «narrativa di documentazione e testimonianza [...]» che significa «scrittura corporale e di getto»⁹⁶.

Ai pareri della critica giornalistica si aggiunge in ambito accademico il giudizio decisamente negativo di Stefano Tani che – a distanza di anni dalla pubblicazione – descrive il libro come «divagazione affabulatoria» e «autobiografismo indulgente e fine a

⁹² P. V. Tondelli, *Post "PaoPao"*, in *Opere*, Vol. II, Bompiani, Milano 2001, p. 784.

⁹³ Citato in 'Note ai testi' a cura di F. Panzeri in *Opere*, Vol. I, cit., p. 1140.

⁹⁴ Ivi, p. 1141.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

se stesso»⁹⁷. Sebbene sia indubbia la percentuale autobiografica dell'opera⁹⁸, ho già detto quanto una lettura esclusivamente storico-generazionale possa risultare limitante. Un discorso a mio avviso più completo deve riguardare il modo in cui il materiale biografico è stato da Tondelli rielaborato in senso metaforico rendendo possibili due piani di lettura: la storia di un anno di servizio militare trascorso tra le sedi di Orvieto e di Roma, ma anche, come osserva Vianello, «il rapporto con le istituzioni da parte di un gruppo che, rispetto ad esse, si colloca in posizione di estraneità, a volte di contrasto»⁹⁹. Questa lettura è suggerita proprio dal protagonista del romanzo, quando al suo ingresso in caserma si trova a riflettere così:

Potrei essere a lavorare, in carcere, in colonia o a scuola, è la stessa storia, esattamente identica, che c'è di diverso fra un capitano e un capufficio, un professore e un maresciallo? Nulla. Sempre nell'istituzione, sempre gente a controllarti, sempre a dover rendere conto, non sono mai stato libero e non lo sarò mai¹⁰⁰.

Il «carcere, la «colonia», la «scuola» sono luoghi in cui l'individuo è costretto in una serie di regole. Il «capitano» e il «capufficio», così come il «professore» e il «maresciallo» sono rappresentati di quel

⁹⁷ S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Mursia, Milano 1990, p. 202.

⁹⁸ Tondelli così risponde in un'intervista pubblicata su «Ciao2001» (3 gennaio 1983) alla questione dell'autobiografismo: «[...] 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»; (l'intervista è riportata in 'Note ai testi', in *Opere*, Vol. I, cit., p. 1139).

⁹⁹ M. Vianello, *L'opera di Pier Vittorio Tondelli, tra strategie narrative e scrittura della memoria*, in V. Masoni, F. Panzeri (a cura di), *Studi per Tondelli*, Università di Parma editore, Parma 2002, (pp.149-383), p. 222.

¹⁰⁰ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 188.

sistema di regole e al tempo stesso operano perché questo sia rispettato. Nel contesto della caserma, come il lettore apprende dal romanzo, la vestizione è il primo rituale verso un progressivo attacco alle identità individuali da parte dell'istituzione. In attesa della consegna della divisa il giovane soldato viene colto da una crisi simile a quella già riportata in *Autobahn*:

che sto facendo? Che sto aspettando? Dove sono capitato? [...] Lì davanti a quel magazzino scuro [...] insieme a una cinquantina di ragazzi ho davvero, per un istante, il senso della tragedia, che non ci sono più io, che non ci sono mai stato; io me ne sono andato e dove non lo so¹⁰¹.

L'identità del singolo viene cancellata («io me ne sono andato»), l'individuo si confonde con la massa di reclute omologate in aspetto e atteggiamento.

L'adattamento della mimetica al corpo del ragazzo passa attraverso l'umiliazione e il dolore. Il corpo, privato di ogni elemento che possa risaltare come peculiarità dell'individuo, è lasciato in piedi, nudo, in attesa della sarta che verrà a modificare una tuta «troppo stretta»¹⁰². La divisa diventa quasi una camicia di forza, il modo in cui il tessuto viene imposto alle membra è violento quando «aghi e spilli dappertutto»¹⁰³ penetrano la carne. Il lavoro certosino della donna nella sartoria della caserma si conclude con un avvertimento minaccioso rivolto ai soldati: «ricordate che una volta usciti di qua non si torna più indietro»¹⁰⁴. Sul piano letterale queste parole si riferiscono semplicemente all'impossibilità di cambiare la

¹⁰¹ Ivi, p. 198.

¹⁰² Ivi, p. 201.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

divisa una volta che questa sia stata assegnata; sul piano metaforico, invece, si legge il riferimento all'esperienza militare come un percorso di formazione irreversibile intrapreso dalle singole identità e regolato dall'istituzione. Una volta avvenuto il passaggio da soggetto libero a soggetto conformato, ogni tentativo di recuperare l'individualità perduta risulta vano. Come ha osservato Antonio Spadaro¹⁰⁵, la soluzione per metabolizzare questa assoluta mancanza di senso è l'introspezione, una sorta di esercizio spirituale («devo farmi un pensiero in testa buono»¹⁰⁶) che permette al protagonista di procedere nel suo percorso di crescita nella propria interiorità, dove non è costretto a sottostare ad alcun obbligo imposto dall'esterno. Anche il linguaggio utilizzato, proprio in virtù della sua leggerezza e dell'ironia con cui tende a descrivere il mondo militare, può essere considerato una forma di resistenza dell'io contro un sistema che tende a schiacciarne l'unicità. A tal proposito è interessante l'osservazione di Andrea Cannobbio nel puntualizzare che «la prosa di Tondelli rimane tutto sommato impermeabile al gergo militare»¹⁰⁷. La ricerca del proprio odore verso cui si lanciava il narratore in chiusura di *Altri libertini* ritorna anche in *Pao Pao* ancora una volta con valore salvifico. Una volta individuato questo odore, infatti, sarà più facile riconoscere i propri simili e proteggersi a vicenda dal potere schiacciante dell'istituzione:

rincorrerai i tuoi simili, dilatando le narici riconoscerai quelli come te, gli stessi persi nell'identico trip. E sarà proprio questo a salvarti, a farti accettare il tuo nuovo branco¹⁰⁸.

¹⁰⁵ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 86.

¹⁰⁶ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 198.

¹⁰⁷ A. Cannobbio, *Piccolo Abecedario delle Occasioni Per Arginare l'Oblio*, in «Panta» n.9, cit., (pp. 38-48), p. 41.

¹⁰⁸ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 233.

L'amicizia tra compagni di camerata è vissuta tra i luoghi nascosti della caserma e le libere uscite, lontano dall'opprimente sistema di regole militari:

Ci si trova tutti al covo con bottiglie e spinelli e pasticche e mangianastri tenuto però a volume minimo. E così a lume di candela proseguiamo i nostri svacchi raccontandoci, ridendo e sciogliendoci in quelle immagini nebbiose che l'haschisc [sic] racconta insieme al vino e alla stanchezza [...] ¹⁰⁹.

L'intensità dei rapporti umani tra persone appartenenti allo stesso «branco» è decontestualizzata, isolata dal contesto della caserma. A tratti questa porzione di testo potrebbe sembrare parte della descrizione della soffitta di Annacarla in *Altri libertini*: proprio per questo motivo sarebbe sbagliato ridurre *Pao Pao* semplicemente a un romanzo documentario sulla vita militare. Il filtro letterario attraverso cui Tondelli riscrive la propria esperienza arricchisce il piano simbolico della narrazione rispetto a quello autobiografico.

In un'intervista con Giovanni Tesio pubblicata su «La Stampa» il 15 gennaio 1982 ¹¹⁰ Tondelli dichiara il debito di *Pao Pao* nei confronti di Gadda e Arbasino per quanto riguarda lo stile della prosa, che definisce come «ritmo di una grande chiacchierata». Questa affermazione colloca Gadda come ispirazione stilistica senza però riferirsi esplicitamente agli scritti di vita militare raccolti in *Giornale di guerra e di prigionia* (1955); lo scrittore lombardo aveva prestato servizio negli Alpini durante gli anni della prima guerra mondiale e aveva tenuto un diario dal 1914 al 1919 al quale affidava

¹⁰⁹ Ivi, p. 242.

¹¹⁰ G. Tesio, *Mi è sembrato di capire com'è la felicità*, «La Stampa», 15 gennaio 1982.

le sue riflessioni quotidiane; non sembra tuttavia che Tondelli abbia assunto questo testo in particolare come punto di riferimento, avendo ben poco in comune il tono leggero e ironico di *Pao Pao* con quello più cupo e critico che Gadda utilizza nella scrittura diaristica¹¹¹. Per quanto riguarda il tema delle armi e della caserma, in una sezione¹¹² di *Un weekend postmoderno* Tondelli dichiara che i suoi riferimenti culturali sono principalmente americani, come il romanzo *Il nudo e il morto* (1948) di Norman Mailer o il film *Il sergente* (1968) di John Flynn. Non sempre – nei precedenti citati – il tema militare è presente in quanto tale. Nel caso dello spettacolo teatrale *The Toilet* (1963) di Amiri Baraka, Tondelli è interessato alla rappresentazione della figura del capo e delle dinamiche di potere in un sistema chiuso, qui messe in scena nei bagni di una scuola:

In *The Toilet* ecco allora Amiri Baraka (LeRoi Jones) impostare il quesito di sempre: chi si nasconde, in realtà, sotto la maschera del capo? Che cosa c'è dietro la virilità esasperata, il machismo, il mito della forza bruta? [...]. Tutto il dialogo è su questi toni. Bestemmie, offese, ingiurie, doppi sensi, oscenità, come se i ragazzini di LeRoi Jones non conoscessero altre metafore che quelle degli svuotamenti e dei riempimenti dei visceri, come se quel cesso maleodorante in cui si svolge l'azione fosse un universo totalizzante che uniforma gli atteggiamenti, i gesti, i linguaggi e i sentimenti. [...]. Ma *The Toilet* ci dice anche un'altra cosa assai importante, e cioè che è sempre possibile scardinare le regole della tribù di appartenenza per scegliere la strada della propria realizzazione, della conoscenza interiore, dell'accettazione di

¹¹¹ Cfr. R. Dombroski, *The Meaning of Gadda's War Diary*, «Italice 47» n. 4, 1970, (pp. 373-86).

¹¹² Un catalogo interessante dell'immaginario culturale militare conosciuto dallo scrittore si trova in *Un weekend postmoderno* nella sezione 'Affari militari', in *Opere*, Vol. II, cit., pp. 159-186.

sé. A costo di perdere supremazia sociale, onore mondano, potere¹¹³.

Nella rappresentazione di Baraka il «capo» è una «maschera», un simbolo che incarna il sistema di regole di un mondo chiuso; questo mondo è la società borghese i cui valori sono fondati, tra le altre cose, sul binarismo di genere, di cui la «virilità esasperata» è uno degli atteggiamenti assunti da coloro che vogliono essere accettati. Questo «universo totalizzante» simboleggiato nell'opera teatrale dal bagno di una scuola, proprio come ogni altra istituzione «uniforma gli atteggiamenti, i gesti, i linguaggi e i sentimenti». La salvezza da questo universo di oppressione identitaria sta per Tondelli (e Baraka) nello scegliere «la strada della propria realizzazione», che parte con «l'accettazione di sé». Proprio come in *Altri libertini* anche per i giovani soldati di *Pao Pao* la libertà dell'individuo parte dal riconoscimento della propria diversità.

Nella rassegna delle opere sul mondo militare Tondelli cita anche il contemporaneo *Milite ignoto* (1976) di Giovanni Pascutto, un romanzo che con *Pao Pao* condivide il contesto storico e culturale, e che tuttavia «trabocca di soldatini in tilt» e di «scoppiamenti violenti»¹¹⁴. Pascutto racconta la vicenda di un soldato senza nome che soccombe psicologicamente alla vita gerarchica in preda a crisi e allucinazioni. L'ospedale militare è un luogo di passaggio nel quale il protagonista si stanza in attesa di essere reintegrato nella vita borghese. Come nota Vianello, il punto di contatto con l'opera di Tondelli sta nella critica all'istituzione militare come «produttrice di

¹¹³ Ivi, pp. 174-175.

¹¹⁴ P. V. Tondelli, *Partir soldato* in 'Affari Militari', *Un weekend postmoderno, Opere*, Vol. II, cit., p. 163.

regole incomprensibili»¹¹⁵, il modo in cui Tondelli affronta questa critica ha però i toni della commedia, mentre le vicende del soldato senza nome non si allontanano mai da quelli del dramma. Un esempio su tutti è la descrizione del rapporto con i compagni, del tutto differente nei due romanzi. In Tondelli, come abbiamo visto, la notte coincide con il momento dello «svacco», quando dopo il contrappello la piccola tribù si ritrova segretamente a bere vino, fumare e ascoltare musica; per il soldato di Pascutto invece la notte coincide con il pericolo, è il momento in cui i compagni, percorrendo il corridoio della camerata come «spettri»¹¹⁶, gli bagnano la mano che pende fuori dal letto, mentre lui terrorizzato trattiene il respiro cercando di restare immobile.

Un accostamento che ancora non è mai stato messo in rilievo è quello tra *Pao Pao* e il pamphlet di Aldo Palazzeschi *Due imperi... mancati* (1920), un'opera a metà tra saggistica e autobiografismo intorno all'esperienza militare del poeta durante la prima guerra mondiale. Palazzeschi appare qui in tutto il suo spirito pacifista, estremamente critico nei confronti delle potenze di Germania e Austria, ma più in generale delle istituzioni legate alla cristianità e al capitalismo borghese, responsabili di aver trascinato il mondo verso la tragedia della guerra. Come osservato da Tenenbaum, si tratta di un «pamphlet of protest [...] and anger against the stupidity of the war but also a tenderly written account of one man's feelings and compassion for his fellow human beings»¹¹⁷. L'opera si divide in due parti, una saggistica, l'altra narrativa. Nella prima sezione ironicamente l'autore avanza proposte a favore di un rinnovamento

¹¹⁵ M. Vianello, *L'opera di Pier Vittorio Tondelli tra strategie narrative e scrittura della memoria*, cit., pp. 227-231.

¹¹⁶ G. Pascutto, *Milite ignoto*, Marsilio, Venezia 1976, p. 63.

¹¹⁷ L. Tenenbaum, *From Futurism to Pacifism: Aldo Palazzeschi and the First World War*, «Italica 63», n. 4, 1986, (pp. 386-394), p. 390.

dell'umanità a partire dall'abolizione dell'istituzione matrimoniale («with its evil consequences»¹¹⁸); nella parte narrativa si riportano invece episodi autobiografici della vita in caserma (raccolti poi nel 1959, con leggere modifiche, sotto il titolo *Vita militare*). Anche se Tondelli non fa esplicito riferimento a nessuna di queste due opere nei titoli riportati nella sezione 'Affari militari', il nome dello scrittore fiorentino è menzionato nell'articolo *Ufficiali e gentiluomini* in riferimento all'opera di Amiri Baraka nell'espressione «un dramma che nasce da un'innocua azione per via orale (chioserebbe Aldo Palazzeschi) [...]»¹¹⁹. L'espressione «innocua azione per via orale» in riferimento alla pratica sessuale è una perifrasi che riprende lo stile allusivo e ironico usato da Palazzeschi in un'opera recuperata tra gli inediti e pubblicata postuma da Mondadori proprio nel 1988, anno della stesura dell'articolo¹²⁰. L'*Interrogatorio della contessa Maria*, questo il titolo del libro a cui si fa riferimento, è il racconto di un anno di amicizia e conversazioni con una donna dai costumi sessuali liberi ed emancipati. Le sue conquiste e i suoi principi morali sono raccontati qui con un certo orgoglio, a volte in lunghi monologhi, altre volte in dialoghi più serrati, incalzati dallo stesso Palazzeschi che si pone come interlocutore ingenuo. Questa

¹¹⁸ Ivi, p. 393.

¹¹⁹ P. V. Tondelli, *Ufficiali e gentiluomini*, in 'Affari Militari', *Un weekend postmoderno, Opere*, Vol. II, cit., p. 176.

¹²⁰ Un esempio delle perifrasi utilizzate da Palazzeschi nell'*Interrogatorio* si trova proprio in apertura dell'opera: «“dimmi un poco, non ti vergogni a farti vedere dappertutto con quel vecchio *arnese (sic)* puzzolente?”. Qui ho creduto sostituire la parola *arnese (sic)* a quella, originale, che all'amico piacque porre a tal luogo, potrebbero queste pagine cadere sotto occhi ai quali troppo urge conservare veli e velari sopra argomentazioni di questo genere, inesatte ed arbitrarie; ma l'*arnese* [...] altro non era se non l'accrescitivo maschile del sostantivo che si usa per indicare appunto quell'*arnese* del piacere mercenario ma pur sempre umano» (A. Palazzeschi, *Interrogatorio della Contessa Maria*, a cura di F. Bagatti, Milano, Mondadori 1988, p. 8).

ingenuità del personaggio/autore genera una serie di fortunate trovate stilistiche, di cui le perifrasi sono il risultato più creativo e ironico del testo. Come non manca di notare Laura Lepri, la contessa Maria rappresenta essa stessa l'«iperbole attiva dell'insubordinazione alla norma»¹²¹ in un'opera che per linguaggio e contenuti si muoveva «nei paraggi della censura»¹²².

Per quanto lontano dalla tematica militare, questo testo (la cui composizione è collocata da Lepri intorno al 1926) ha molto in comune con i personaggi del primo Tondelli, in particolare con quelli di *Pao Pao*, che praticano edonisticamente la propria sessualità a dispetto del contesto repressivo della caserma. L'avanguardia futurista, di cui Palazzeschi aveva fatto parte, aveva attirato negli anni diverse accuse di lesa moralità a causa di pubblicazioni provocatorie nei confronti dei costumi borghesi; basti citare il *Manifesto della lussuria* (1913) di Valentine de Saint-Point o i due pamphlet *Contro la morale sessuale* ed *Elogio della prostituzione* pubblicati nello stesso anno sulla rivista «Lacerba», della quale Palazzeschi era uno dei più importanti collaboratori. La vicinanza dello scrittore fiorentino a queste posizioni doveva essere nota a Tondelli ed è certamente possibile che proprio in virtù di ciò egli abbia rivolto la sua attenzione anche al resto dell'opera palazzeschiana. Non è dimostrabile direttamente che Tondelli conoscesse *Due imperi/Vita militare*, ma la citazione del nome di Palazzeschi nell'articolo *Ufficiali e gentiluomini* lascerebbe pensare di sì, specialmente considerando la sorprendente vicinanza di *Pao Pao* alle due opere in questione.

¹²¹ L. Lepri, *Un'ipotesi sull'«Interrogatorio della Contessa Maria di Palazzeschi»*, «Lettere Italiane», Vol. 41, n. 4, 1989, (pp. 595-603), p. 598.

¹²² *Ibid.*

Le opere di Palazzeschi e di Tondelli raggiungono punti di grande similarità nella rappresentazione dei rapporti con i propri parigrado. L'amicizia tra giovani commilitoni è infatti per entrambi gli scrittori la più efficace forma di resistenza all'esperienza militare. Il ricordo di quegli amici e colleghi fraterni è rievocato con nostalgia nel corso dei due libri. Nel caso di Palazzeschi i nomi dei soldati si succedono in un elenco quasi a volerne richiamare la presenza fisica fuori dalla pagina:

Come vi rammento, primi e veri compagni, soli camerati miei!
Salzano, Di Donato, Cerrone, Sperandeo, Zimei.... Dove siete?
I vostri nomi sono ancora vivi nella mia mente e nel mio cuore¹²³.

Similmente, in Tondelli, le immagini degli amici tornano alla memoria durante il processo di scrittura. I personaggi sono ricordati con i nomignoli loro assegnati all'interno del gruppo, gesto che determina appartenenza e che simboleggia anche un non riconoscimento nel ruolo istituzionale del soldato, chiamato sempre a rispondere ad ordini diretti al proprio cognome:

Ma il viso di Renzu [...] resterà sempre un flash abbagliante nella mia esistenza come il corpo del mio amatissimo Lele [...] ed Enzino e magico Alverman e Pablito [...] e Miguel [...] e Baffina [...] e Sorriso [...] e Beaujean [...]¹²⁴.

Sia in *Due imperi* che in *Pao Pao* si percepisce l'idea delle regole militari in quanto sovrastruttura tesa a isolare gli individui inserendoli in un contesto in cui la comunicazione è resa impossibile per la

¹²³ A. Palazzeschi, *Due imperi... mancati*, cit., p. 84.

¹²⁴ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit. p. 332.

maggior parte del tempo. Nonostante questo, entrambi i romanzi raccontano la resistenza vittoriosa dell'animo umano nella costante ricerca dell'altro, del contatto con il proprio simile per vincere la condanna alla solitudine e all'isolamento. I due frammenti che seguono – il primo di Palazzeschi, il secondo di Tondelli – sembrano raccontare la stessa dinamica:

Guardai il mio compagno, quello che formava la coppia con me, e lui mi guardò e pure avendo insieme la voglia di dirci una parola non vi riuscimmo, ci sorridemmo¹²⁵.

Renzu ora inquadrato che non può parlare né muoversi lì intruppato e incastrato da far paura [...] e gli grido sto bene caro Renzu e fatti vivo [...] e lui storcerà gli occhi [...] e i nostri sguardi si incroceranno per un attimo [...] e sarà come se ci fossimo detti mille cose [...]¹²⁶.

Il frammento di Palazzeschi è tratto dall'inizio della seconda parte di *Due imperi*, la stessa confluita poi in *Vita militare*. Qui il poeta descrive l'adunata dei futuri soldati pronti a sostenere il primo appello prima di entrare in caserma. I corpi sono rigidi, inquadrati: lo sguardo è la sola forma di comunicazione che non può essere controllata e tiene uniti complicitamente gli individui. Il secondo frammento appartiene alla parte finale di *Pao Pao*, che riprende in una composizione a cerchio l'incipit in cui la stessa scena era già stata anticipata per prolessi¹²⁷. «Incastrato» tra le fila di una parata di granatieri a Roma, Renzu non può rispondere al richiamo dell'amico, non può voltarsi, ma si limita a voltare lo sguardo

¹²⁵ A. Palazzeschi, *Due imperi... mancati*, cit., p. 68.

¹²⁶ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit. p. 332.

¹²⁷ Cfr. R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 75.

attraverso cui si instaura una comunicazione profonda. L'istituzione ha potere solo formale e si ferma all'esterno, non riesce a penetrare l'interiorità dei giovani protagonisti che hanno deciso di scegliere da soli il proprio percorso.

La rappresentazione dei piani temporali: tempo storico e tempo assoluto

Alla luce di quanto abbiamo osservato mi sembra poco corretta la definizione di Spadaro che descrive *Pao Pao* come «lungo cammino e viaggio di formazione»¹²⁸. Il percorso attraversato dai personaggi della «piccola tribù»¹²⁹ nel «territorio straniero»¹³⁰ che è la caserma va piuttosto definito come un tentativo di resistenza alla formazione intesa come omologazione e riduzione delle individualità a meri soggetti militari. Proprio come per *Altri libertini*, un'altra lettura che intendo confutare è quella di chi – come Mauro Vianello¹³¹ – ha letto in *Pao Pao* un romanzo prettamente generazionale. Come ho dimostrato per l'opera prima di Tondelli, anche questa seconda prova narrativa si presta a una lettura duplice: da un lato l'elemento storico-generazionale, dall'altro quello simbolico.

Si è già visto come l'aspetto simbolico nelle intenzioni dell'autore prevalga sugli intenti documentaristici; questo è ulteriormente evidente dal modo in cui la dimensione temporale viene manipolata da Tondelli ricercando l'effetto di un tempo circolare che possa rendersi autonomo dalla dimensione storica. Come giustamente

¹²⁸ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 84.

¹²⁹ P. V. Tondelli, *Post Pao Pao*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 784.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ M. Vianello, *L'opera di Pier Vittorio Tondelli tra strategie narrative e scrittura della memoria*, cit., p. 220.

osservato da Carnero, l'esperienza militare riportata nel romanzo è come «una bolla d'aria nel tempo»¹³², ma è anche una storia che continua potenzialmente a riavvolgersi su se stessa ogni volta che giunge a conclusione. Questo non solo è dato dalla coincidenza delle immagini di apertura e di chiusura che riportano l'episodio dello sguardo di Renzu, ma proprio dal modo in cui Tondelli struttura la prima frase del romanzo:

Ma Renzu, il mio grande amico Renzu, lo rivedo dunque per l'ultima volta in una parata primaverile di granatieri a Roma, a quasi un anno da quel nostro primo e gelido inizio di servizio militare su alla rupe di Orvieto, fine aprile dell'ottanta o giù di lì, ma ancora un vento gelido sferzante spazzava la piazza d'armi mentre i ragazzi marciavano e correvano, i ferrei granatieri, i prodi artiglieri e i piccoli e saettanti bersaglieri che incontravo ogni giorno all'infermeria [...]¹³³.

L'esordio con una frase avversativa lascia presupporre una precedente frase principale che tuttavia manca. Al tempo stesso gli altri soldati sono indicati in tono confidenziale come «i ragazzi», specificando poi che si tratta delle persone che lo scrittore era solito incontrare ogni giorno in infermeria, come se precedentemente fossero stati già introdotti nella narrazione. Il tempo storico appare sottoforma della data «fine aprile dell'ottanta o giù di lì» che non vuole essere precisa, ma ricerca l'effetto della vaghezza. La parata, infine, è «primaverile», un aggettivo che rimanda al tempo ciclico

¹³² R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 75.

¹³³ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 183.

delle stagioni, spesso utilizzate – insieme ai mesi dell’anno – come indicatore temporale¹³⁴ che contestualizza l’azione narrativa.

Solamente tre sono le date fornite con precisione dalla voce narrante: «il sedici aprile» (senza specificare l’anno), giorno di chiamata alle armi¹³⁵; «Bologna, 23 aprile 1982»¹³⁶, con cui l’autore si congeda dal romanzo ormai finito; e «sabato due agosto ottanta»¹³⁷, giorno della strage alla stazione di Bologna in cui rimasero uccise ottantacinque persone e ferite duecento a causa di attentato attribuito successivamente a gruppi armati di estrema destra¹³⁸. All’episodio vengono dedicate solo poche righe:

Il fatto di Bologna con quelle cento e più storie distrutte ci atterri, erano anni insomma che non succedevano cose del genere e mai era accaduto con un potenziale così alto di vite falciate¹³⁹.

Nessun commento viene accompagnato alla notizia dell’attentato, né vengono discusse le cause. Tutto viene riportato in quanto parte di quei «pezzi di storia tragica»¹⁴⁰ che entrano a far parte della memoria di un uomo, proprio come le precedenti stragi di Piazza Fontana e Piazza della Loggia. Conclusa questa breve parentesi,

¹³⁴ «[...] come invece accadrà l’inverno successivo [...]» (p. 203) ,«tutto dentro di me con la primavera si muove» (p. 225), «l’estate con Lele sono soprattutto i nostri appuntamenti alla vasca di Piazza Colonna» (p. 276), «[...] è una Roma ormai definitivamente invernale [...]» (p.310).

¹³⁵ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 184.

¹³⁶ *Ivi*, p. 333.

¹³⁷ *Ivi*, p. 271.

¹³⁸ Cfr. P. Ginsborg, ‘Crisi, compromesso, Anni di Piombo’, in *Storia d’Italia 1943-1996. Famiglia, società, stato*, cit., p. 416.

¹³⁹ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 272.

¹⁴⁰ *Ibid.*

bruscamente la data del due agosto è riportata sul piano personale da una nuova avversativa indipendente:

Ma quella sera del due agosto ottanta è stata anche la sera in cui ho visto il mio Lele [...] ¹⁴¹.

La congiunzione «ma» posta a inizio frase crea una cesura netta tra la dimensione storica e la dimensione privata. Il racconto prosegue con la descrizione dell'incontro con l'amato Lele, mentre alla tragedia di Bologna non sarà più fatto alcun accenno.

Per capire meglio la dimensione temporale che Tondelli cerca di ricreare con la scrittura di *Pao Pao*, è utile considerare un ultimo passaggio di *Ufficiali e gentiluomini*:

E molte volte, osservando le adunate del battaglione, mi dicevo: questi ragazzi sono simili ai loro padri, e i loro padri ai loro nonni. Hanno le stesse facce delle vecchie fotografie, le stesse mani tozze di vecchi contadini, le cosce robuste e basse da chi lavora da generazioni e generazioni la terra. Sono loro che hanno combattuto e sono morti nelle guerre in ogni parte del mondo. [...] Quante volte tutto ciò si era ripetuto, negli stessi identici modi, nel corso dei secoli? ¹⁴²

La struttura circolare del romanzo coincide con questo senso dell'eterno ritorno («quante volte tutto ciò si era ripetuto?») in cui la giovinezza non è una fase della vita a cui corrisponde uno scontro generazionale, ma al contrario è intesa come un ponte, un'esperienza di esplorazione identitaria condivisa da ciascun individuo a prescindere dal periodo storico di appartenenza.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² P. V. Tondelli, *Ufficiali e gentiluomini*, in 'Affari militari', *Un weekend postmoderno, Opere*, Vol. II, cit., p. 168.

Sessualità e identità: una lettura queer

I giovani libertini e la tribù omosessuale dei soldati di *Pao Pao* occupano un posto piuttosto anomalo rispetto ai ritratti novecenteschi di giovani eroi letterari per i quali la scoperta del sesso era stata un passaggio identitario e narrativo irreversibile in seguito al quale sarebbe avvenuta l'introduzione dei protagonisti al mondo degli adulti. Come ricorda Ariès nel già citato *Centuries of Childhood*, per quanto oggi possa sembrare un'osservazione consolidata, lo sviluppo sessuale, parimenti alla scoperta del sesso, non è sempre stato un elemento indicativo per determinare questo passaggio. Nel XVI secolo per esempio, il concetto di adolescenza non era codificato nei modi in cui lo conosciamo oggi, ma rientrava nella fase più genericamente indicata come infanzia; «one could leave childhood only by leaving the state of dependence, or at least the lower degrees of dependence»¹⁴³.

Nel romanzo *Agostino* (1945) di Moravia l'identità dei personaggi del romanzo è definita in modo netto mediante il loro rapporto con la sessualità: chi ne ha fatto esperienza è considerato parte del mondo degli adulti nell'ambito della diade oppositiva infanzia/età adulta, alla quale corrisponde l'esclusione o l'inclusione al gruppo; a partire da questa condizione si genera poi una coppia ulteriore di opposti, eterosessualità/omosessualità, in base alla quale si definiscono le identità dei personaggi all'interno della banda. L'omosessualità in questo caso è un'identità che Agostino subisce e sceglie per sé in un secondo momento perché unico ruolo concessogli per essere accettato dalla cerchia. Mi riferisco all'episodio della gita in barca

¹⁴³ P. Ariès, *Centuries of Childhood*, cit., p. 26.

con il Saro, un uomo dalle tendenze pedofile ben note ai ragazzi: dopo essere stato molestato, Agostino si trova costretto a dichiararsi omosessuale in seguito alle insistenti insinuazioni del gruppo: solo a questa condizione l'*outsider* è accolto finalmente nella comunità. Nel romanzo moraviano non ha importanza ciò che si è, ma ciò che si fa o si dice agli altri di aver fatto. Questo vale anche per l'episodio della casa di tolleranza, secondo passaggio fondamentale dopo quello della barca, in cui il rapporto sesso/identità si rende quanto mai evidente. Quando Agostino decide di recarsi per la prima volta alla casa chiusa, sente la necessità di ufficializzare l'esperienza mediante la presenza di un testimone. Questo ruolo spetterà al Tortima, una presenza che risulta ancora più scomoda perché il ragazzo si troverà ad attestare non l'atto sessuale avvenuto, ma l'esclusione di Agostino dal luogo di piacere; l'allontanamento avviene non solo a opera della donna che lo gestisce, ma anche da parte di alcuni clienti, che non riconoscono nel bambino un loro pari. Scrive Moravia:

erano infatti anni e anni che si frapponavano fra lui e quella esperienza liberatrice. Non prima che avesse avuto l'età del Tortima, pensava, avrebbe potuto sciogliersi una volta per sempre dall'opaco impaccio di questa sua sgraziata età di transizione¹⁴⁴.

L'autore esplicitamente definisce la giovinezza di Agostino (di fatto, una zona grigia tra infanzia e adolescenza) quale «età di transizione»; l'aggettivo «sgraziata» dipinge negativamente la condizione di Agostino, che ambisce a entrare nel mondo degli adulti attraverso l'esperienza sessuale, definita appunto come

¹⁴⁴ A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano 1945, p. 106.

«liberatrice». Come osserva Mondello¹⁴⁵, «la visita alla casa di tolleranza e il sesso con donne di diversa estrazione sociale [...] sono i più classici riti di iniziazione presenti con estrema frequenza nel romanzo novecentesco, da *Il garofano rosso* di Vittorini a *Paolo il caldo* di Brancati allo stesso *Agostino*. Persino lo stupro può diventare un tragico rito di iniziazione, come ne *La ciociara* [...]»¹⁴⁶.

Lo stesso valore attribuito all'esperienza sessuale si trova nel romanzo di Elsa Morante *l'Isola di Arturo* (1957). Ambientata nel sistema chiuso dell'isola di Procida, l'opera porta come sottotitolo *Memorie di un fanciullo*, indicando non solo il carattere autodiegetico della narrazione¹⁴⁷, ma anche l'età del protagonista, che ha circa tredici anni all'inizio del racconto. Così come nel caso di Agostino, anche Arturo è molto più giovane rispetto ai personaggi di Tondelli, i quali più che nel momento dell'iniziazione, sono rappresentati nella pratica sessuale. Nella vita di Arturo, abituato a badare a se stesso in uno stato di ferina solitudine, non ci sono adulti a introdurre nel suo universo i concetti del sesso e del denaro che Agostino aveva invece appreso con violenza inattesa dal confronto con la banda del Tortima¹⁴⁸. La scoperta sessuale costituisce una soglia non solo per il protagonista, ma anche per Nunz. (sic), la giovane ragazza introdotta in casa dal padre come sposa e matrigna. Morante evidenzia l'importanza di questo passaggio nella sezione *Vita in famiglia*, in cui Arturo descrive la

¹⁴⁵ E. Mondello, *L'età difficile*, cit., p.20.

¹⁴⁶ Ivi, p. 43.

¹⁴⁷ Per l'autodiegesi nel romanzo di formazione e il suo rapporto con la forma dell'autobiografia, si confronti il saggio di Andrea Inglese *Autobiografia moderna e romanzo di formazione*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli (a cura di), Edizioni ETS, Pisa 2007, pp. 141-146.

¹⁴⁸ Si veda anche G. Rosa, *Elsa Morante*, Il Mulino, Bologna 2013.

giovane così come questa gli appare il mattino seguente alla prima notte di nozze:

Come aveva potuto avvenire, in un intervallo così breve, una trasformazione tanto strana! [...] tutto ciò che ieri faceva la sua grazia ai miei occhi, era svanito dalla sua persona. [...] il suo sguardo, che io ricordavo così bello, si lasciava intravedere velato, animalesco e vile¹⁴⁹.

La scelta di affidare il racconto a un narratore omodiegetico rende la storia della formazione del protagonista totalmente differente da quella di Agostino, nel corso della quale Moravia interviene ad analizzarne i passaggi. La percezione di Arturo bambino davanti alla figura di Nunz. dopo la prima notte di nozze rimane sospesa e irrisolta. Le sue considerazioni sono accompagnate da un uso molto frequente di frasi esclamative che andrà gradualmente diminuendo nel corso del romanzo. Lo stupore, reso mediante l'esclamazione, va coerentemente a simulare la condizione dell'infanzia, in cui il protagonista fa esperienza delle cose per la prima volta. L'iniziazione al sesso per Arturo avviene prima in modo indiretto, attraverso l'esperienza di Nunziata, infine in modo diretto, con la frequentazione della vedova Assuntina. È proprio l'amante del ragazzo ad attestare per prima un cambiamento, nel passaggio dal *tu* informale a un più formale *voi*; una volta abbandonata la casa della giovane, anche Arturo mostra di percepire un mutamento nella visione delle cose («e ogni cosa che prima non avrei saputo spiegarmi, adesso mi pareva spiegata»¹⁵⁰).

¹⁴⁹ E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1957, pp. 133-134.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 283.

Come in Agostino, anche nel romanzo morantiano l'omosessualità mantiene un'accezione negativa. La scoperta dell'omosessualità del genitore (e del suo soprannome, Parodia¹⁵¹) è il terzo fondamentale passaggio che porta Arturo alla maturazione. Trascorsa l'intera infanzia nel desiderio di raggiungere l'età adulta per modellare la propria identità su quello che credeva fosse l'ideale paterno, il protagonista deve rifondare da solo le proprie certezze¹⁵².

Il rapporto tra formazione e sessualità torna in modo esplicito nel romanzo *Porci con le ali* (1976), che, come abbiamo visto, già nel sottotitolo si presenta come *Diario sessuo-politico di due adolescenti*. In questo romanzo il percorso di formazione coinvolge i protagonisti Rocco e Antonia, ponendosi al tempo stesso come manuale di educazione/introduzione sessuale per ragazzi. Nel ricostruire la genesi del libro¹⁵³, Lidia Ravera ricorda l'inchiesta-questionario sulla sessualità pubblicata sul n. 7 di «Muzak» che aveva causato alla testata una denuncia da parte dei genitori degli studenti del liceo Visconti di Roma. Il romanzo risponde in forma narrativa ai dubbi e alle questioni sollevate dall'indagine sociologica. In questo contesto le esperienze omosessuali dei due adolescenti sono solo parte di una sperimentazione passeggera (di valore anche illustrativo-didascalico), una tappa attraversata da Rocco e Antonia in contesti separati lungo il percorso della storia d'amore che li vede coinvolti.

Abbiamo visto in questo capitolo come la rappresentazione del sesso e della sessualità in *Altri libertini* e in *Pao Pao* non aderisca alla struttura del percorso di formazione; Tondelli dipinge un sistema

¹⁵¹ Ivi, pp. 334-339.

¹⁵² E. Morante, *L'isola di Arturo*, cit., p. 33.

¹⁵³ E. Mondello, *L'età difficile*, cit., pp. 168-169.

all'interno del quale i personaggi affermano attraverso il sesso¹⁵⁴ la propria posizione di outsiders; che si tratti dei libertini del racconto eponimo, della compagnia delle Splash, dei transessuali e delle prostitute di *Postoristoro* o dei protagonisti omosessuali di *Viaggio*, il sesso non è una scoperta ma un'affermazione di quelle diversità che vivono ai margini di una società fondata attorno al nucleo della famiglia come istituzione primaria. Se nel caso di *Agostino* e dell'*Isola di Arturo* l'omosessualità è uno stigma che si oppone alla figura "virtuosa" dell'uomo eterosessuale, nei primi due romanzi di Tondelli questa diventa una caratteristica identitaria da portare con orgoglio, sinonimo di libertà, di non omologazione, in un certo senso anche di sovversione.

La comunità omosessuale dei protagonisti di *Pao Pao* utilizza proprio questa diversità come arma contro il sistema della caserma, lavorando in opposizione al processo di formazione che è obiettivo primario del servizio di leva. Gregory Woods ha affermato che «the coming out novel is the gay equivalent of the *Bildungsroman*»¹⁵⁵. Questa interpretazione non si applica facilmente ai testi del primo Tondelli nei quali l'accettazione dell'identità omosessuale da parte dei protagonisti o il cosiddetto *coming out* non sono mai alla base del motore narrativo. Come ho già detto, la rappresentazione letteraria non si concentra sulla scoperta del sesso, ma sulla sua pratica, che al tempo stesso si qualifica come affermazione identitaria. Un esempio è *Viaggio* nel quale Carnero ha riconosciuto un piccolo romanzo di «educazione sentimentale»¹⁵⁶. Nonostante le

¹⁵⁴ Sull'argomento si consulti anche E. Bernasconi, *Italiano cencioso: interpretazione e altri aspetti di Tondelli libertino*, in *Studi per Tondelli*, cit., (pp. 16-147), in particolare pp. 55-58.

¹⁵⁵ G. Woods, *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, Yale University Press, New Heaven and London 1998, p. 346.

¹⁵⁶ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 59.

atmosfera da *grand tour* date dal tema del viaggio post-esame di maturità, proprio qui l'iniziazione al sesso viene presentata nelle prime pagine di apertura, anticipata velocemente in un sommario di poche righe:

Bruxelles è meno cara di Parigi, più provinciale e più nordica. Ci serve per smaltire l'esame di maturità e i sonnolenti anni dell'apprendistato. Scopriamo tutt'insieme la birra, il sesso, les trous¹⁵⁷.

La formazione ricevuta nell'ambito dell'istituzione scolastica, definita «sonnolenta», è contrapposta a un tipo di formazione alternativa che i ragazzi affrontano attraverso un viaggio in Europa organizzato tra amici. Ciò che apprendono è quanto resta escluso dagli insegnamenti istituzionali, quello che viene lasciato ai margini: la droga, il sesso, la prostituzione, l'amore omosessuale. Il racconto si sviluppa ben oltre queste prime pagine e segue gli anni universitari dei due protagonisti, uno tossicodipendente e l'altro omosessuale. Il vero tema del racconto non sta nell'iniziazione, ma nella continua e decisa affermazione di queste identità acquisite, identità che contribuiscono a tenere i personaggi ai margini della società borghese in cui vivono. A tal proposito si vedano l'episodio già citato in cui il narratore viene allontanato dalla scuola presso cui prestava servizio, o la scena dell'attacco omofobo. Relativamente a quest'ultima scena, nelle parole che Dilo pronuncia alla fine dello scontro c'è un atteggiamento resiliente che difende e afferma la propria identità e quella del compagno:

¹⁵⁷ P. V. Tondelli, 'Viaggio' in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit., p. 51.

“Lo so che la vita da finocchi è difficile, ma non permetteremo a nessuno di torturarci, non lo permetteremo, ok?”. Dopo mi appiccica un bacio sulla fronte, il caro mio Dilo dice scemate e fa il grandecapo [sic] e mi offre da bere uno Scotch e poi un altro che sembra dobbiamo festeggiare non capisco che cosa¹⁵⁸.

La gioia è quella dell'affermare liberamente la propria identità nonostante tutto. Gli amanti, riusciti a mettersi in salvo dai passeggeri dell'autobus da cui avevano subito un attacco, trasformano l'episodio tragico in una festa.

Trovo interessante il punto della tesi di Wood in cui si descrive l'allontanamento dalla famiglia come un passaggio ricorrente nei romanzi con protagonisti omosessuali, «a move which, if not literal and physical, is at least psychological and irreversible»¹⁵⁹. Si è già detto quanto il mondo di *Altri libertini* e *Pao Pao* sia sostanzialmente un mondo senza adulti: quando appaiono essi non sono gli eroi, i modelli a cui aspirare, come per il giovane Arturo poteva essere la figura del padre Wilhelm. Gli adulti tondelliani sono gli integrati, sono i 'normali' intesi come coloro che vivono e agiscono aderendo a determinate norme sociali che passano per quelle della famiglia, dell'istruzione, delle istituzioni in generale. Chiudere la raccolta di *Altri libertini* con una corsa in macchina verso il Mare del Nord è emblematico, specialmente se si considera il ruolo dei correggesi, reali antagonisti del racconto, che tentano di riportare indietro (e quindi 'normalizzare') il protagonista:

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ G. Woods, *op. cit.*, p. 346.

Te ti han mandato i correggesi per fermarmi, vattene via stregaccia bella che fai finta di credere alle mie balle, ora t'ho capito l'inganno, vattene via!

[...] ahimè son tornati i correggesi a rubarmi il mio odore?¹⁶⁰

La voce narrante di *Autobahn* si lascia alle spalle la società e le sue regole lanciandosi in una fuga più vicina all'estasi che alla disperazione.

Allontanamento dalla famiglia come istituzione è simbolicamente allontanamento dalle istituzioni sociali. Nel 1972 l'attivista Guy Hocquenghem, fondatore del *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*, aveva insistito sul carattere sovversivo del desiderio omosessuale, non assimilabile alla norma familistica intorno alla quale si fondavano sia il sistema sociale patriarcale sia quello capitalista¹⁶¹. Tondelli conosceva indirettamente le teorie di Hocquenghem. Nell'inventario della biblioteca personale dell'autore, reso pubblico solo nella primavera del 2019, si registra il volume antologico dal titolo *I movimenti omosessuali di liberazione* nella sua prima edizione del 1972 a cura di Mariasilva Spolato (a sua volta esponente del FUORI! – Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano), in cui erano presentate le teorie dell'attivista francese in relazione alle origini del movimento in Italia. Benché risulti difficile disegnare un profilo di un Tondelli propriamente attivista, abbiamo visto come in *Altri libertini*, attraverso il lavoro sullo stile e soprattutto sui modi della rappresentazione dei personaggi, le sue posizioni sono molto vicine a quelle di Hocquenghem. L'attivista francese sosteneva un atteggiamento di

¹⁶⁰ P. V. Tondelli, 'Autobahn', in *Altri libertini, Opere*, Vol. I, cit., pp. 138-142.

¹⁶¹ L. Bernini, *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*, Edizioni ETS, Pisa 2013, pp. 34-35.

opposizione radicale a ogni forma di disciplinamento della sessualità, comprese la famiglia e la coppia.

Non si tratta più di una giustificazione o di un'apologia, o ancora di un tentativo di migliorare l'integrazione dell'omosessualità nella società¹⁶².

Essa non chiede di essere inclusa nel regime socio-politico esistente, e non è pertanto disposta ad assoggettarsi alle sue regole.

Questa posizione è stata ripresa in tempi più recenti dal lavoro di Edelman, in particolare con i saggi pubblicati in *No future* (2006), in cui si attacca il sistema retorico ed etico della società eteronormativa fondata sul "culto del Bambino" inteso come quella retorica "futuristica" che attraverso la famiglia mira alla perpetuazione delle generazioni. La *queerness* è la caratteristica comune di coloro che non mettono la propria vita al servizio del Bambino come vera causa sociale comune; *queerness* è anche, di conseguenza, «the resistance, internal to the social, to every social structure or form»¹⁶³.

Edelman è consapevole che chiunque si rifiuti di collaborare alla collettiva riproduzione del Bambino verrà catalogato come una minaccia; allo stesso tempo proprio l'ombra della famiglia, lo spettro di questo Bambino simbolico minaccia la libertà di tutti coloro che lo rifiutano. Le teorie antisociali di Edelman sono molto vicine alla posizione di Leo Bersani, il quale tuttavia mette in secondo piano l'aspetto politico in favore di quello simbolico. Con il provocatorio

¹⁶² G. Hocquenghem, cit. in *Apocalissi Queer*, cit. p. 81.

¹⁶³ L. Edelman, *No Future. Queer theory and the death drive*, Duke University Press, Durham NC, 2004, p. 4.

saggio *Is the rectum a grave?* Bersani interpreta¹⁶⁴ l'omosessualità come la tomba in cui viene seppellito l'ideale della mascolinità legata ai soggetti di sesso maschile, una morte che dovrebbe essere non compianta ma celebrata con gioia, un atteggiamento che abbiamo ritrovato descritto più volte in *Altri libertini* e *Pao Pao*. L'atto sessuale è allora un intervento sovversivo nei confronti dell'immaginario della mascolinità e quindi di una società fondata sul modello patriarcale. L'utilizzo di un tempo verbale come il futuro nei racconti di *Altri libertini* è, a mio avviso, un elemento importante che necessita di significazione specifica, possibilmente in relazione a queste teorie: se il futuro è sinonimo di evoluzione e movimento, allora l'ipotesi di un *no future*, citando Edelman, rimanda all'immobilità o alla morte, in attesa di soluzioni alternative. Su questo piano non sono molto diversi i libertini degli anni settanta da eroi romantici come Jacopo Ortis o il giovane Werther: destini sconfitti dallo scontro con una società in cui non riuscivano a trovare posto.

Certamente il modo in cui Tondelli ha costruito le identità dei suoi protagonisti assorbe il linguaggio di una rivoluzione culturale che proprio in quegli anni stava facendo vacillare i valori della società borghese fondata sulla famiglia di stampo patriarcale. Per quanto possa sembrare paradossale, nel caso di Tondelli si tratta, a mio avviso, di un ulteriore passo fuori dalla storia in direzione di una lettura simbolica. La giovinezza è per questi emarginati una fase di ricerca in assoluta libertà: è abitare, in alcuni casi, identità fluide, in altri casi abbracciare morali lontane dagli schemi borghesi (storicamente determinati). La giovinezza presentata nei primi due romanzi di Tondelli non segue gli schemi narrativi del romanzo di

¹⁶⁴ L. Bersani, *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*, University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 29.

formazione classico, né racconta il mondo degli adolescenti come aveva fatto fino a quel momento il canone novecentesco: per i libertini tondelliani, così come per la tribù dei suoi soldati, la giovinezza è sinonimo di identità che occupano volutamente i margini, rifiutando di varcare quella soglia che li divide dal mondo degli integrati. Dal punto di vista narrativo, più che di romanzo di formazione si potrebbe parlare di romanzo di affermazione delle alterità, come al lettore del resto veniva suggerito proprio dal titolo dello scandaloso romanzo d'esordio.

La storia di Claudia: l'ultima dei libertini in *Rimini* (1985)

Dopo la staticità dell'ambiente della caserma Tondelli ritorna sui temi del viaggio e della giovinezza con la pubblicazione del bestseller *Rimini*, nell'estate del 1985. Proprio questo aspetto – in particolare concentrato nella storia del personaggio di Claudia e di sua sorella Beatrix – sembra aver interessato poco la critica, che si è piuttosto soffermata sui dettagli postmoderni dell'opera, sulle influenze del romanzo di consumo americano e del romanzo rosa omosessuale¹⁶⁵. Prima di analizzare più dettagliatamente la parte del romanzo che interessa le tematiche della giovinezza e del viaggio nel suo rapporto con l'identità individuale, può essere utile tentare di riassumerne brevemente la trama generale, così che risulti più evidente quanto la vicenda delle due sorelle conservi una propria autonomia nei confronti del resto dell'opera.

¹⁶⁵ Queste le teorie di A. Spadaro, in *Attraversare l'attesa*, cit.; R. Carnero, in *Lo spazio emozionale*, cit.; G. Nisini, *Apocalissi private e smarrimenti collettivi. Il futuro interiore di Pier Vittorio Tondelli*, in , «Poetiche» n.3, anno 2005, (pp. 369-393); O. Del Buono, *Luci al neon* (pp. 52-56) e N. Lorenzini, *Una sincopata Apocalisse*, (pp. 57-64), in «Panta» n.9, cit.; G. Iacoli, *Prove per un mosaico. Tondelli e le seduzioni dell'immaginario americano*, in V. Masoni, F. Panzeri (a cura di) *Studi per Tondelli*, cit., (pp. 387-402).

In una nota presentata alla casa editrice Bompiani, così l'autore riassume le linee narrative di un romanzo pensato per risultare un intreccio di voci differenti, al fine di creare un effetto polifonico:

- la storia del giornalista Marco Bauer inviato in Riviera per dirigere la «Pagina dell'Adriatico»
- la storia di Beatrix Rheinsberg antiquaria berlinese calata in Italia alla ricerca della sorella scomparsa
- l'avventura di due giovani amici romani decisi a raccogliere i fondi necessari a realizzare il loro primo film
- la storia di un suonatore di sax, delle sue notti e le sue albe, dei suoi rientri in pensione
- la parabola terminale di uno scrittore arrivato a Rimini per partecipare all'assegnazione di un premio letterario
- la storia di una pensione familiare dagli anni cinquanta a oggi, dalla ricostruzione al boom, alla crisi degli anni settanta raccontata in presa diretta¹⁶⁶.

Niva Lorenzini ha avvicinato la complessa struttura di *Rimini a Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino sulla base delle «ministorie distribuite in provette-contenitori di strutture probabili»¹⁶⁷, ciascuna di esse riconducibile a un genere letterario a sé stante; trovo questo parallelismo pertinente, e in questa prospettiva la storia di Beatrix e Claudia acquisterebbe un valore aggiunto, perché si tratta dell'unica linea narrativa che sviluppa un discorso portato avanti dall'autore fin dagli anni delle prime prove di scrittura, come abbiamo visto negli inediti.

La vicenda di Marco Bauer determina l'arco di tempo nel quale anche le linee narrative minori si sviluppano e si incrociano. Bauer è un personaggio volutamente detestabile, un giornalista ambizioso e

¹⁶⁶ P. V. Tondelli, 'Note ai testi', in *Opere*, Vol. I, cit. , p. 1173.

¹⁶⁷ N. Lorenzini, *Una sincopata apocalisse*, cit., p. 57.

arrivista che Tondelli ha disegnato «tanto assolutamente normale da renderlo [...] odioso»¹⁶⁸. Bauer arriva a Rimini inviato dal suo giornale per dirigere l'inserto estivo «Pagina dell'Adriatico», ma venuto a conoscenza della morte dell'ex senatore democristiano Attilio Lughì, decide di occuparsi delle indagini smascherando la messa in scena di un suicidio fittizio. L'identificazione degli assassini mette in luce la vera natura dell'uomo politico, un individuo corrotto che in cambio di favori accettava denaro da un'impresa immobiliare della zona. Bauer è tuttavia un eroe destinato allo scacco: la risoluzione del caso lo porta anche a realizzare il complotto del quale egli stesso è stato vittima; giocando infatti sulla sua smania di protagonismo e sulla sua irrefrenabile ambizione, gli assassini avevano disseminato indizi falsi davanti ai suoi occhi, affinché il giornalista creasse la notizia attorno all'ipotesi di suicidio. Non è un particolare di poco conto il fatto che Tondelli abbia scelto un politico democristiano come attante principale di una vicenda di corruzione. Nel corso degli anni che precedono la pubblicazione di *Rimini* la Democrazia Cristiana si era schierata contro il divorzio in occasione del referendum del 1974 e contro l'aborto nel 1981, anno in cui alcuni membri del governo e lo stesso primo ministro Forlani furono coinvolti nello scandalo della P2, organizzazione massonica riconosciuta come criminale nel 1982, che mirava a prendere il controllo del Paese attraverso una rete segreta di affiliati infiltrati nelle istituzioni e nei media¹⁶⁹.

¹⁶⁸ O. Del Buono, *Luci al neon*, cit., p.53.

¹⁶⁹ Per approfondire il ruolo della Democrazia Cristiana in Italia: S. Colarizi, *Storia politica della Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2007, (pp. 47-61); G.Orsina, «Il "luogo" politico del partito liberale nell'Italia repubblicana», Introduzione a Id. (a cura di), *Il Partito liberale nell'Italia repubblicana. Guida alle fonti archivistiche per la storia del Pli. Atti dei Congressi e Consigli nazionali. Statuti del Pli 1922-1992*, Rubettino, Soveria Mannelli 2004, (pp. 11-59); E. Capozzi, *Nuova Destra Cattolica E Riformismo Istituzionale: L'eredità Della "terza Generazione" Democristiana* in «Ventunesimo Secolo» n. 30,

Su questa linea narrativa, definita da Minardi come «un giallo all'italiana»¹⁷⁰, si inserisce «l'altra importante *tranche*»¹⁷¹ di *Rimini*, che è la tragica storia d'amore dello scrittore Bruno May per il giovane inglese Aelred conosciuto a Londra in un periodo di alcolismo e smarrimento. Dopo la chiusura dolorosa della storia Bruno ritrova se stesso nel conforto della religione grazie a un colloquio con il confessore Père Anselme e riprende a scrivere, ma viene ucciso con un colpo di pistola dall'amante abbandonato poco prima di ritirare un premio letterario. Accanto alla storia di Marco Bauer l'episodio di Bruno May, dai toni sentimentali (e quindi altrettanto legato a un genere di consumo), è quello che più ha avuto spazio in ambito critico, forse per la facile riconducibilità di molti tratti del protagonista allo stesso Tondelli. Se per Minardi le storie di Bauer e May – rispettivamente nella prima e nella seconda sezione di *Rimini* – si oppongono e si compensano creando uno schema a specchio ben equilibrato, per Spadaro la storia dello scrittore ha decisamente più peso, perché proprio grazie all'episodio con Père Anselme, il senso della ricerca e dell'inquietudine del personaggio viene letto come «desiderio profondo di Dio», attivando una lettura mistico-religiosa del romanzo tondelliano e dell'atteggiamento di Tondelli in relazione all'argomento del divino¹⁷².

Tra le vicende minori la storia di Claudia e Beatrix è considerata da Oreste Del Buono la meno significativa; anche Niva Lorenzini non trova l'episodio delle due sorelle particolarmente riuscito,

2013, (pp. 113-46). Per approfondire le questioni relative alla P2 si consulti S. Lupo, *La Guerra Civile Immaginata. Un Dilemma Dell'Italia Repubblicana*, in «Meridiana» n. 76, 2013, (pp. 9-30); E. Ceasqui, *La P2. 1979: Un Servizio Di Informazione Nella Gestione Della Transizione*, «Studi Storici» n. 4, 1998, (pp. 999-1029).

¹⁷⁰ E. Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 83.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 156.

soprattutto nel suo finale «troppo affrettato»¹⁷³, con soluzioni retoriche che inducono al sospetto di «abbandoni non sorvegliati»¹⁷⁴. L'importanza di questa linea narrativa, come ho già detto, non va cercata nell'episodio in sé, ma nel suo posizionarsi al culmine di un percorso letterario in cui Tondelli identifica nella giovinezza la libertà di affermazione dell'identità del singolo in contrasto alla società e alle sue istituzioni. Solo Mauro Vianello riconosce in questo episodio «la seconda vicenda per importanza»¹⁷⁵, accanto a quella di Bauer; tuttavia, nel definirla come «la storia di Beatrix»¹⁷⁶, il critico crea una gerarchia interna agli eventi della storia per la quale le avventure di Claudia conseguenti alla sua fuga assumono secondaria importanza rispetto a quelle della sorella maggiore Beatrix, che si mette sulle sue tracce. Dal mio punto di vista sarebbe più coerente parlare di una «storia di Claudia»: proprio attraverso questo racconto fatto di droga, occupazioni, rivolte e prostituzione Tondelli continua a ragionare sul modello di giovinezza rappresentato in *Altri libertini* per poi abbandonarlo in luogo di un percorso diverso, meno ribelle e più meditativo, che lo conduce alla scrittura di *Camere separate*.

Claudia appare per la prima volta alla metà del secondo capitolo, nella prima parte del romanzo, intitolata *In un giorno di pioggia*. Marco Bauer è appena arrivato a Rimini e passa le prime sere in solitudine, avendo deciso di perseguire una «vita appartata»¹⁷⁷. Si trova in macchina nella sua Rover quando

Una ragazzina bionda, esile, dal viso arrossato dal sole, mi venne incontro e chiese un passaggio parlando un italiano

¹⁷³ N. Lorenzini, *Una sincopata apocalisse*, cit., p. 61.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ M. Vianello, *op. cit.*, p. 265.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ P. V. Tondelli, *Rimini*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 436.

stravolto. Aveva una minigonna bianca a pois minuti color pervinca, una maglietta nera e un foulard giallo allacciato attorno ai fianchi¹⁷⁸.

Al rifiuto del giornalista la ragazza si fa più insistente; senza mai dirlo esplicitamente, Tondelli – attraverso la voce di Bauer – fa intuire al lettore che l'adolescente ha appena fatto uso di stupefacenti:

Tirò fuori la lingua e si piazzò seduta sul cofano. [...] restava lì seduta sul cofano della Rover come fosse il suo salotto e salutava e alzava le braccia fischiando 'tschuß' a tutti [...].

Chiese una sigaretta e si grattò il naso. Ci sono molti modi per togliersi un prurito dal naso, ma ce n'è solo uno, inequivocabile, eseguito col palmo della mano, che dimostra che quel prurito non è un fastidio momentaneo, ma il semplice segno di un anestetico assunto in dosi massicce¹⁷⁹.

Costretto dall'insistenza della ragazza, il giornalista accetta di darle un passaggio, riportando uno scambio di battute che potrebbe ricordare le pagine di *On the road* o lo stesso racconto *Autobahn* in *Altri libertini*:

“Dove vuoi andare?” chiesi.

“Non lo so. Voglio fare un giro in macchina. [...] Poi torno indietro”¹⁸⁰.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

Le domande insistenti di Bauer allarmano la ragazza, che con una reazione violenta abbandona l'auto di corsa, per non incrociare più la linea narrativa principale in modo diretto. Le sue tracce tuttavia restano nelle pagine successive a questo episodio, perché l'influenza tematica e stilistica di *Altri libertini*, da cui il personaggio di Claudia sembra essere saltato fuori, si intromette nello stile asciutto ed equilibrato del *bestseller*. L'autore riempie le pagine seguenti di liste arbasiniane nella descrizione dei luoghi («le cassette, i tettucci, i lettini, gli oblò, le finestrelle, le tinte tenui, il rosa confetto, il verdolino, il celestino, l'arancio, il grigio-azzurro, il giallo limone, il viola pallido [...]»¹⁸¹) e delle persone («ragazzi in canottiera e jeans strettissimi [...], crocchi di ragazze cinguettanti [...], Playboy [...], coppie innamorate [...], omosessuali tirati a lucido [...], checchine fragili e vaporose [...], lesbiche longilinee [...]»¹⁸²). Si tratta di una tecnica molto utilizzata in *Altri libertini*, in particolare nel famoso episodio della soffitta di Annacarla, in cui la descrizione dell'interno è data dalla giustapposizione degli oggetti che lo occupano¹⁸³, mentre le persone – anch'esse integrate con funzione di scenario – sono costruite secondo modelli di sottoculture giovanili già incontrati nell'opera prima di Tondelli.

L'arrivo a Riccione è descritto per accumulazione, per eccesso, al fine di riportare alla pagina l'atmosfera caotica in cui viene a ritrovarsi il protagonista. La tecnica dell'elenco contribuisce a stimolare nel lettore una sensazione di spaesamento che lo accomuna allo stesso Bauer mentre esplora per la prima volta quegli ambienti. Linguisticamente l'italiano neutro utilizzato

¹⁸¹ Ivi, p. 438.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Sulla tecnica degli elenchi in *Altri libertini* si consulti lo studio di E. Bernasconi, *Italiano cencioso: interpretazione e altri aspetti di Tondelli libertino*, in *Studi per Tondelli*, cit., (pp. 15-147).

dall'autore per il romanzo si piega eccezionalmente al gergo, utilizzando il verbo *slumare* in luogo di *guardare*, come già era stato fatto in *Altri libertini*:

Vecchie signore ingioiellate che slumavano avido dai tavolini tutto quel panorama di baldanza e prestanta fisica [...] ¹⁸⁴.

Così Gigi ha un lampo e sluma verso la dispensa, vede uno straccio di quelli per asciugare le stoviglie [...] ¹⁸⁵.

Anche dal punto di vista tematico l'incursione di Claudia nella storia di Bauer provoca una contaminazione tra *Rimini* e il romanzo d'esordio dell'autore. Quando il giornalista accenna alla collega Susy dell'incontro con la giovane tedesca, dallo scenario vacanziero della riviera romagnola si passa alla realtà dei tossici, che durante il periodo estivo si spostano dalle città verso il litorale «come tafani impazziti» ¹⁸⁶.

Nel capitolo 3 della parte prima l'autore introduce Beatrix, sorella maggiore di Claudia, in un racconto in terza persona che contrasta con la prima persona della narrazione principale. La ritroviamo nel suo negozio di antiquariato sulla Kudamm, «[...] una donna né bella né brutta [...] fra i trenta e quarant'anni con la spigliatezza dei primi e la maturità dei secondi.» ¹⁸⁷ Tondelli dedica molto spazio ai dettagli biografici di questo personaggio, al suo matrimonio fallito, agli studi non terminati, al racconto dell'inizio della sua attività di antiquaria. In seguito alla morte del padre, la donna era tornata a vivere insieme alla sorella Claudia, la quale – si informa il lettore – al tempo della

¹⁸⁴ P. V. Tondelli, *Rimini*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 440.

¹⁸⁵ Id., *Altri libertini*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 55.

¹⁸⁶ Id., *Rimini*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 444.

¹⁸⁷ Ivi, p. 449.

narrazione è sparita ormai da sette mesi. Beatrix decide di partire alla ricerca di sua sorella dopo aver incontrato un cliente entrato nel negozio per acquistare una tanka tibetana. L'episodio della tanka, come abbiamo visto all'inizio del presente capitolo, riporta in *Rimini* quegli elementi di sottocultura giovanile legati all'oriente ed esplorati dall'autore già al tempo degli scritti preparatori alla performance *Jungen Werther*.

La riflessione sulla giovinezza in *Rimini* si nasconde e si concentra attorno alla storia di Claudia, ai motivi della sua sparizione, al percorso intrapreso attraverso l'Europa per arrivare a conoscere se stessa. Ne sono prova, come si è visto, la ripresa dei temi e dello stile di *Altri libertini*, insieme al richiamo di elementi cari a Tondelli nel periodo in cui il tema della giovinezza era al centro delle sue indagini artistiche e culturali. La descrizione dettagliata della tanka tibetana raffigurante lo Yidam Yamantaka, il dio dalla testa di toro, è in diretto collegamento con gli incensi disposti accanto all'inginocchiatoio che Tondelli aveva previsto per la performance nel cortile del Palazzo dei Principi nell'agosto del 1978.

Tornata a casa, Beatrix informa la domestica Hannah che si metterà sulle tracce della ragazza: da questo momento in poi la storia di Claudia traspare nel romanzo in modo indiretto attraverso gli oggetti che si è lasciata alle spalle, attraverso i ricordi della sorella maggiore o tramite gli indizi che questa riesce a trovare non appena messasi sulle sue tracce. La descrizione della camera di Claudia è uno dei brani più interessanti di tutto l'episodio delle due sorelle, in quanto riporta chiaramente un ritratto della realtà giovanile degli anni settanta, quasi come fosse il settimo episodio mancante di *Altri libertini*:

La camera di Claudia era rimasta esattamente uguale da quando se n'era andata, a sedici anni, per vivere in un appartamento di Hausbesetzer a Hallesches Tor. Allora c'era un ragazzo nella sua vita, un ventenne magro e allampanato [...]. Emmett era un "politico", un giovane uomo pieno di ideali e di convinzioni e cause perse. Faceva parte di un gruppo violento, rabbioso, distruttivo.

[...] l'alba in cui la polizia li fece sfollare [...] li vide protagonisti di una occupazione feroce e inedita¹⁸⁸.

Anche quando Tondelli descrive il litigio domestico che precede la fuga di Claudia, l'immagine che ricaviamo della giovane è un ritratto in opposizione ai valori borghesi vigenti nella sua famiglia. Anche Claudia, come i libertini dell'esordio, è dunque un personaggio costruito sul rifiuto dell'integrazione:

Beatrix sapeva che Claudia avrebbe di nuovo abbandonato il nido. Era troppo giovane, troppo diversa. Tutto quello che le poteva offrire era la tranquilla vita borghese di Leibnizstrasse¹⁸⁹.

Da Berlino Ovest Beatrix si reca a Roma, in un albergo di via Nazionale dal quale mesi prima la ragazza aveva effettuato una telefonata. Dal direttore dell'albergo riesce a conoscere il nome della persona che si accompagnava alla sorella: Giorgio Russo è un altro personaggio brevemente accennato nel percorso della storia di Claudia che riporta Tondelli a descrivere una giovinezza emarginata e ribelle. Un «tossicomane mezzo delinquente, balordo al punto tale

¹⁸⁸ Ivi, p. 460.

¹⁸⁹ Ivi, pp. 460-461.

da inviarle [alla madre] una cartolina con i saluti da una località turistica»¹⁹⁰.

Rimini, tuttavia, come afferma Mauro Vianello, si pone «nel solco di una tradizione che non è certo quella del romanzo di contestazione»¹⁹¹. Attraverso il personaggio di Claudia, più ancora che attraverso quello di Beatrix, è possibile tracciare l'evoluzione di un modello di affermazione identitario che parte dall'opposizione ai valori borghesi (un modello riscontrabile anche in romanzi come *Vogliamo tutto!* e *Porci con le ali*) e dal desiderio di non integrazione (*Altri libertini*) per trasformarsi infine in una riflessione interiore, personale e del tutto individuale della ricerca di sé (più vicino alle conclusioni di *Autobahn* o, in parte, alle riflessioni presenti nell'inedito *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*). Dal ragazzo Beatrix verrà a sapere che sua sorella alloggia provvisoriamente a Fiabilandia, un parco divertimenti nel quale occupa clandestinamente lo spazio interno di una giostra a forma di veliero. Nella scena del ricongiungimento delle due sorelle tedesche sullo sfondo del parco divertimenti Tondelli riporta in un breve sommario quello che era stato il percorso della ragazza dopo la sua fuga da Berlino Ovest sei mesi prima. La ricapitolazione degli eventi a posteriori serve anche come strategia per attribuire un senso alla serie di eventi dei quali la giovane era stata protagonista fino a quel momento:

Claudia stava vivendo semplicemente il protrarsi di una vacanza iniziata molti mesi prima con la fuga da Leibnizstrasse. Stava cercando qualcosa che orientasse la sua vita. Certo, non lo aveva ancora trovato, ma quei mesi e mesi in giro per

¹⁹⁰ Ivi, p. 513.

¹⁹¹ M. Vianello, *op. cit.*, p. 260.

l'Europa le avevano dato una solidità interiore nuova. Stava vivendo un'avventura tutta sua. [...] ricostruendo passo dopo passo, fantasia dopo fantasia, la sua storia e il mondo dei suoi desideri¹⁹².

Claudia «aveva conosciuto le siringhe»¹⁹³ e tra Roma, Amsterdam, Londra e la Tunisia «era andata troppo oltre in quella vita di sbattimenti e miserie»¹⁹⁴. “Ricostruire da sé la propria storia” è l'epilogo che porta Claudia nella stessa direzione del protagonista di *Autobahn* in *Altri libertini* in corsa verso l'odore del Mare del Nord, ma rispetto al protagonista del racconto il viaggio della ragazza prevede un rientro, apre un dialogo con quei valori che inizialmente erano stati rifiutati. Claudia è l'ultima dei libertini tondelliani: con la sua storia Tondelli chiude i conti con il suo passato, mentre la riflessione sull'identità e sulla giovinezza arriva ad assumere toni più maturi. Torna l'idea dell'identità come prodotto di un percorso individuale necessario, ma si intravede, nella storia di Claudia, anche la possibilità di una convivenza non necessariamente conflittuale con il sistema sociale e le sue istituzioni.

Potrebbe sembrare un esito in parte coerente alla condizione giovanile negli anni ottanta così come era stata descritta da La Porta:

è proprio negli anni ottanta che assistiamo al deperimento della condizione giovanile e dunque di una cultura e letteratura ad essa corrispondenti. I “giovani” in quanto tali non si danno più

¹⁹² P. V. Tondelli, *Rimini*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 662.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

come soggetto ribelle/antagonista, portatore, ancorché confuso, di istanze criptico-utopiche, metafora di rivoluzione sociale¹⁹⁵.

Trovo necessario mettere in evidenza come, in questo passaggio, per La Porta la condizione giovanile si identifichi necessariamente con il conflitto politico degli anni sessanta e settanta. Il «deperimento di una cultura e letteratura» a cui il critico si riferisce è quello della controcultura, dove il giovane era rappresentato come «soggetto ribelle/antagonista» rispetto alla società, a partire dall'istituzione familiare. Solo in questo caso si potrebbe parlare di «deperimento», perché, come ricorda anche Carnero, «in Italia si inizia a parlare di una nuova o giovane narrativa a partire dagli anni ottanta»¹⁹⁶, un fenomeno che va posto in relazione con «il definitivo affermarsi di [una] cultura giovanile [...] sempre più forte e, in qualche modo, spesso egemone»¹⁹⁷.

Per Tondelli la condizione giovanile, come ho mostrato con i primi scritti inediti, e in particolare con il testo di *Appunti* (capitolo I), coincide con l'affermazione delle singole diversità; ribellione e antagonismo sono caratteristiche degli eroi di *Jungen Werther* e dei libertini nel momento in cui i protagonisti si oppongono alla tendenza omologante delle istituzioni. Il personaggio di Claudia mostra un'altra via tra integrazione/omologazione ed emarginazione: quella della conciliazione. Si tratta a mio avviso di un passaggio ulteriore a quelli che troviamo in chiusura di *Altri libertini* e *Pao Pao*: nell'opera prima, la ricerca del proprio odore è la spinta a intraprendere un percorso personale verso la realizzazione di se stessi, dopo aver rifiutato quello imposto dalla società degli integrati; nel secondo

¹⁹⁵ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti di fine secolo*, cit., p. 12.

¹⁹⁶ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., pp. 16-17.

¹⁹⁷ *Ibid.*

romanzo, la rilettura degli eventi a ritroso attribuisce valore alle «occasioni» della vita, ciascuna importante nel definire l'unicità del singolo; con *Rimini*, attraverso l'episodio di Claudia e Beatrix, lo scrittore immagina – forse in modo un po' semplicistico – che nel potere del racconto possa trovarsi una soluzione all'emarginazione di chi sente di essere diverso. La condivisione della propria storia/diversità diventa un punto di comunione piuttosto che di allontanamento.

Conclusioni

L'indagine sulla giovinezza e sull'immaginario giovanile nelle prime due opere di Tondelli ha portato al confronto con il romanzo di formazione, genere letterario fondato sulla rappresentazione della giovinezza come fase di passaggio di uno o più protagonisti; al tempo stesso un ulteriore confronto è stato condotto con altre giovinezze letterarie del canone italiano, che, a partire dal secondo dopoguerra, ha adottato il giovane come protagonista privilegiato. Quello che più risulta evidente dall'accostamento di *Altri libertini* e *Pao Pao* con alcuni dei romanzi precedenti è la mancanza, nei primi, di una certa struttura evolutiva: i giovani *outsider* tondelliani vivono ai margini della società borghese, rifiutando di varcare quella soglia che li vedrebbe costretti al compromesso o alla completa adesione alla morale sociale e alle istituzioni. Sebbene *Altri libertini* sia stato da molti accolto – e tutt'ora sia ricordato – come un'esperienza generazionale, è importante notare quanto i cenni storici al Movimento del '77 e alle vicende politiche a cavallo tra gli anni settanta e ottanta siano solo uno scenario sul quale si muovono le vite dei protagonisti; ho mostrato, a tal proposito, come una doppia lettura dell'opera tondelliana possa aiutare a superare i

limiti di un approccio critico che privilegia l'aspetto documentario a quello letterario: da un lato, una lettura storico-generazionale valorizza gli elementi culturali di una giovinezza ben collocata nel tempo; dall'altro, una lettura in chiave simbolica fornisce un'interpretazione più profonda della tematica della giovinezza, intesa da Tondelli quale status della libertà assoluta, in cui a ciascuna identità è concesso di affermarsi liberamente senza essere limitata esternamente dal contesto sociale.

Come è stato messo in evidenza già da Monica Lanzillotta, i libertini sono più vicini ai personaggi dell'epos medievale e a quelli del romanzo picaresco piuttosto che ai giovani novecenteschi: le loro vite, le loro avventure, possono essere collocate in una dimensione in cui al tempo storico subentra la circolarità di un tempo assoluto. La debolezza del tempo storico lineare nei primi due romanzi di Tondelli è anche segno di un'impossibile adesione ai parametri della *Bildung*. Anche il mondo di *Pao Pao*, con la sua struttura circolare nell'ambito del sistema chiuso della caserma, risponde a questa idea di tempo assoluto, di giovinezza come stato permanente di resistenza e affermazione.

Il sesso e la sessualità in generale costituiscono l'aspetto prevalente attraverso cui questa affermazione si concretizza. L'atto sessuale non si impone come rito di passaggio, come era stato per gli altri giovani novecenteschi; per i personaggi tondelliani il sesso è l'affermazione della propria alterità in relazione al modello familistico della società patriarcale.

A tal proposito una certa influenza deve essere riconosciuta al movimento femminista degli anni settanta e alle teorie queer 'antisociali' che in quel periodo iniziavano ad essere formulate.

Se dalle storie dei protagonisti di *Altri libertini* l'affermazione dei giovani in quanto outsider che non cercano redenzione né

integrazione non riesce a scardinarsi dallo stereotipo di un certo maledettismo, con *Rimini*, nel 1985, questo modello viene finalmente superato attraverso il personaggio di Claudia, protagonista di una delle storie che accompagnano la linea narrativa principale del *bestseller* tondelliano. Claudia è l'ultima dei libertini: la sua presenza nel romanzo innesca ogni volta un corto circuito linguistico e tematico che trasporta a ritroso una materia narrativa commerciale e di genere verso lo sperimentalismo del romanzo d'esordio. Il personaggio di Claudia, una giovane adolescente tedesca scappata dalle cure di una famiglia borghese, compie un viaggio per l'Europa che è molto simile all'esperienza dei protagonisti di *Viaggio*, il racconto più lungo di *Altri libertini* nel quale il personaggio principale riconosce e afferma la propria identità omosessuale, continuando tuttavia a vivere in un contesto di emarginazione e autodistruzione. Claudia, come l'io lirico del flusso di coscienza di *Autobahn*, allontana un modello di vita fondato sulla trasgressione e sull'autoemarginazione per affrontare una riconciliazione con la sorella, sebbene non ne condivida lo stile di vita borghese. L'identità di ciascuno non è data dall'adesione a determinati valori comuni, ma dalla possibilità di raccontare una storia personale e privata che si è stati capaci di costruire autonomamente attraverso l'esperienza, per ciascuno diversa. Fondamentale, in questo passaggio, la coincidenza di storia personale e identità connesse attraverso l'elemento della narrazione.

Nel capitolo seguente mostro come il rapporto tra parola scritta e identità si avvicina ulteriormente nel momento in cui Tondelli inizia a trasformare la scrittura in una forma di meditazione e riflessione.

Capitolo III

Viaggio ai confini della giovinezza: scrittura come meditazione da *Rimini* a *Camere separate*

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il percorso letterario affrontato da Tondelli nella prima parte degli anni ottanta vede la voce dell'autore evolversi da un tipo di narrativa ancora in parte debitrice alle esperienze del settantasette verso uno stile più asciutto e adatto al grande pubblico, come dimostrato dal successo di *Rimini*. Il 1985 è un anno importante per lo scrittore, non solo dal punto di vista professionale ma anche personale: possiamo identificare la soglia del trentesimo anno come il momento in cui a una riflessione sulle modalità di rappresentazione della giovinezza si sostituisce la necessità di trovare un linguaggio che racconti il mondo adulto pur senza cedere all'omologazione imposta dalle principali istituzioni borghesi. Questa problematica sorge in particolare nel corso della progettazione di un romanzo come *Camere separate* (1989), fortemente legato all'esperienza autobiografica dell'autore.

Tale fase di riflessione nasce anche dal desiderio, da parte di Tondelli, di lasciarsi alle spalle l'etichetta di giovane scrittore, così come i temi giovanilistici degli esordi che, come ho mostrato, vengono salutati insieme al personaggio di Claudia. A partire da questa fase Tondelli attraversa un periodo di silenzio narrativo che si risolverà solamente con la pubblicazione dell'ultimo romanzo. Certo, costante resta la produzione giornalistica, poi riproposta in *Un weekend postmoderno* (1990), nella quale Tondelli continua a

riversare il suo interesse per la cultura giovanile, ma non c'è traccia di produzione letteraria vera e propria.

La crisi post-*Rimini* nasce anche da un paradosso entro il quale l'autore si trova compromesso: nel sistema tondelliano la giovinezza era stata rappresentata fin dall'inizio con un atteggiamento in difesa dell'unicità, delle differenze e, di conseguenza, degli emarginati estromessi dalla cultura dominante; tuttavia, come ricorda Carnero, proprio nel 1985, in occasione della Fiera del libro di Francoforte, viene resa palese «l'intenzione delle case editrici di costruire, per ragioni sostanzialmente commerciali, *di marketing*, un gruppo di scrittori in qualche modo omogeneo»¹, i giovani scrittori appunto, ai quali Tondelli è mediaticamente associato. La giovinezza diventa, nel cuore degli anni ottanta, un tema assimilato dal mercato editoriale ormai massificato. Proprio nel 1985 l'autore di *Altri libertini* scrive:

Il mio parrucchiere ventenne, Richard, che di teste giovanili se ne intende, è abbastanza d'accordo con me quando affermo che i ragazzi di oggi mi sembrano molto conservatori, frivoli, tradizionalisti. Mi risponde con una frase molto intelligente: "Vengono qui ogni mese per farsi la testa come questo o quel cantante. In realtà è la faccia che vogliono." Per una certa fascia di ragazzi sembrerebbe allora importantissimo [...] rifiutare la propria individualità per uniformarsi alla massa dal momento che la rockstar, come il divo o il campione di calcio, diventa un punto di riferimento valido per tutti. Il fatto è che ormai un divo vale l'altro. Di più, uno scalza l'altro a velocità vertiginosa. Ecco allora il frenetico passare da una moda all'altra. Ecco la futilità.

Altre volte, i giovani hanno tentato di distaccarsi dalla massa amorfa e dai valori della cultura dei padri, inventandosi una

¹ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 7.

propria immagine e un proprio linguaggio. Pazienza se poi finivano per vestirsi tutti allo stesso modo o per pensarla alla stessa maniera. Il punto di partenza era la diversità: volersi diversi per amalgamarsi e riconoscersi in un atto di protesta. Non assomigliarsi tutti e poi rivendicare un'illusoria diversità, come mi sembra stia succedendo ora. (Bisognerebbe forse capire che, nella civiltà dell'immagine, l'immagine non conta più, e che la diversità può essere solo interiore. Conciatevi come volete. Vi ho già visti a Sanremo)².

Con l'ironia che contraddistingue la sua scrittura giornalistica Tondelli avanza una critica nei confronti dell'omologazione giovanile sotto l'influenza della cultura di massa. L'aspetto e lo stile delle nuove generazioni tende a uniformarsi ai modelli proposti dal mondo dello spettacolo («la rockstar, come il divo o il campione di calcio») che decadono e si rinnovano con la stessa velocità della merce. Il contrasto con il decennio precedente è molto forte: «altre volte», come negli anni della controcultura, i giovani si erano uniformati per valorizzare la propria differenza dalla generazione dei padri; quello che Tondelli critica invece della frenetica «civiltà dell'immagine» è proprio il meccanismo opposto: presentarsi come diversi, finendo comunque per «assomigliarsi tutti». La parentesi finale riassume un punto importante: la necessità, proprio in questo contesto, di riportare l'attenzione sull'interiorità, stabilendo un netto contrasto tra questo silenzioso invito alla meditazione e il mondo chiassoso di «Sanremo» (dunque della televisione, del divismo, delle mode).

In questo capitolo analizzo la scrittura di Tondelli nella fase successiva a *Rimini* fino all'elaborazione di *Camere separate*, anni cioè in cui l'assenza della scrittura narrativa si accompagna a una ricerca non solo formale, ma anche teorica. Una tappa

² P. V. Tondelli, *Gli scarti*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 685.

fondamentale di questo processo si individua nel testo *Biglietti agli amici*, pubblicato nel 1986. Dopo aver sperimentato l'impersonale relazione scrittore-pubblico della pagina del bestseller, Tondelli ristabilisce un rapporto esclusivo e privato con i suoi lettori. Secondo Fulvio Panzeri, curatore testamentario dell'opera tondelliana, la «necessità di andare verso una forma di “contemplazione”»³ si presenta «dopo le disillusioni generazionali»⁴. Non sono d'accordo con questa lettura che associa la svolta minimalista di Tondelli all'atteggiamento degli anni del riflusso, quelli cioè caratterizzati tanto da una generale crisi dei valori, dalla caduta della tensione ideale, dal rifiuto della politica, quanto da [...] un ottimismo consumistico quasi apologetico [...]»⁵. Piuttosto, vedo proprio in questa ricerca della parola scarnificata e della meditazione silenziosa una forma di difesa al tipo di società consumistica e iper-massificata che va affermandosi negli anni che precedono la pubblicazione dell'ultimo romanzo. Tale atteggiamento, a mio avviso, continua a rappresentare una forma di impegno.

L'interesse per il misticismo e la presenza di temi religiosi, tanto provenienti dal mondo cattolico quanto dai culti orientali, sono in questa seconda parte del decennio preminenti nella produzione tondelliana. Nei paragrafi che seguono è mia intenzione dimostrare come l'avvicinamento al tema della religione da parte dello scrittore di Correggio non sia stato determinato da una riconversione sul piano biografico, ma risponda, da un lato, a influenze contro-culturali diffuse già dalla seconda metà degli anni settanta, dall'altro a un atteggiamento di ricerca orientato verso un tipo di scrittura che

³ F. Panzeri, 'Note ai testi', in *Opere*, Vol. I, cit. p. 1197.

⁴ *Ibid.*

⁵ A. Masini, *L'Italia del «riflusso» e del punk (1977-84)*, Meridiana, n. 92, 2018, (p. 187-210), cit. p. 187. Confronta anche P. Ginsborg, *Storia d'Italia*, cit., p.190.

possa affermarsi in contrasto alla letteratura massificata d'intrattenimento. Per dimostrare ciò, ritengo necessario commentare più nel dettaglio la lista di testi di natura mistico-religiosa presenti nella biblioteca personale di Tondelli e riportati nello studio di Spadaro⁶; in seguito, cerco di contestualizzare i punti in cui la tematica religiosa risulta centrale nelle pubblicazioni successive al 1985.

Gran parte del materiale autobiografico recuperato da Tondelli attinge alle esperienze della prima formazione, avvenuta attraverso la famiglia e la parrocchia San Quirino. Il percorso tracciato in questo capitolo parte dunque dalle prime prove giornalistiche maturate in ambito parrocchiale e arriva a concepire la scrittura stessa come pratica di meditazione. La scrittura coincide non solo con la ricerca, ma con lo svelamento del senso delle cose, come ultimo fine dell'atto del narrare. Spesso queste brevi illuminazioni sono chiamate da Tondelli con il termine 'satori', un concetto rubato alla dottrina buddista che viene rielaborato sulla pagina dell'autore correggese: momenti di passaggio dal particolare all'universale non necessariamente legati al divino.

L'utilizzo della scrittura come strumento di meditazione coincide anche con la fase in cui Tondelli inizia a spostarsi con estrema frequenza attraverso l'Europa per prendere parte a presentazioni e conferenze o per visitare di persona luoghi che sarebbero confluiti nei suoi reportage. Attraverso queste riflessioni in movimento l'identità diventa qualcosa che prescinde dai confini geografici, dalle distanze, dalle culture nazionali. Ogni idea di comunità diventa improvvisamente obsoleta, mentre l'extraterritorialità rappresenta la nuova conquista, affermazione identitaria che rende impossibile contemplare qualsiasi concetto di estromissione o emarginazione.

⁶ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., pp. 269-276.

Considerando il materiale raccolto in *Un weekend postmoderno* come cartone preparatorio per *Camere separate*, passo infine ad analizzare quest'ultimo in quanto particolare *Bildungsroman*, in cui la relazione tra Leo e Thomas costituisce per il protagonista il passaggio definitivo all'età adulta, costruendo attraverso il linguaggio un rapporto di filiazione paradossale.

Anche in questo caso, come per i romanzi precedenti, suggerisco un'interpretazione duplice: da un lato una lettura documentaria dell'opera, che si presenta cioè come rappresentazione di un determinato contesto storico (in tal senso rimando all'analisi di Duncan⁷ che vede in *Camere separate* un'efficace rappresentazione dell'identità omosessuale e del problema dell'AIDS nel contesto italiano degli anni ottanta); dall'altro, una lettura simbolica che possa riconnettersi alla riflessione tondelliana intorno al tema della rappresentazione dell'identità. In questa prospettiva anche un'opera come *Camere separate* si inserisce nell'ambito dell'elaborazione teorica del mito della giovinezza, della quale finalmente Tondelli riesce a rappresentare i confini.

***Rimini* come romanzo della crisi: Tondelli e il trentesimo anno**

La fortuna editoriale di Tondelli si mantiene in equilibrio tra il desiderio di dare voce a un universo alternativo – quello degli emarginati sociali – e l'aver egli stesso invece rappresentato una parte integrata al sistema. Questo è chiaro se si ripercorre brevemente l'esperienza tondelliana dall'esordio alla fine: dal libro scandalo *Altri libertini*, diventato immediatamente fenomeno

⁷ D. Duncan, *An Art of Body in Resistance*, «Italice», Vol. 76, n.1, 1999, (pp. 54-69).

mediatico anche grazie al clamore sollevato in seguito al sequestro, fino alla morte dell'autore nel 1991, riportata e commentata dai maggiori esponenti della stampa nazionale⁸. Già Enrico Palandri aveva notato quanto la macchina editoriale si fosse appropriata dell'autore emiliano promuovendo una lettura che ne aveva appiattito l'opera, trasformandola in stereotipo e spingendola a forza nel «filone bukowskiano»⁹ per questioni di marketing e di vendibilità; del resto le stesse ragioni, come ho esposto nel precedente capitolo, avevano portato Feltrinelli a presentare l'opera prima come romanzo a episodi piuttosto che come raccolta di racconti. Ancora secondo Palandri la conseguenza di questo atteggiamento, supportato dalla critica militante del tempo, era stata una «spettacolarizzazione della giovinezza»¹⁰ nella pagina tondelliana, «che ne era in sostanza la negazione»¹¹.

Rimini costituisce un altro passo verso i meccanismi del sistema editoriale, che se da un lato permette a Tondelli di ampliare il suo pubblico, tuttavia lo costringe a modificare visibilmente stile e genere al fine di produrre quello che si propone di essere un *bestseller* fin dall'inizio. L'uscita del nuovo romanzo viene preceduta da una grande campagna promozionale a ridosso della stagione balneare: Tondelli è uno degli scrittori più intervistati del momento, mentre un ampio servizio fotografico, apparso sulle pagine dell'«Europeo», ritrae l'autore «in una dimensione *fashion* stile anni ottanta, tra le cabine della riviera, su una spiaggia deserta, con scarpe da tennis e abbigliamento casual»¹². Nel settembre dello

⁸ Ivi, p. 59.

⁹ E. Palandri, *Altra Italia*, in «Panta», n. 9, cit., (pp. 18-25), p. 19.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² F. Panzeri, in 'Note ai testi', *Opere, Vol. I*, cit., p. 1174.

stesso anno, a pochi mesi dall'uscita di *Rimini*, Tondelli informa François Wahl del grande successo di pubblico ottenuto dal libro, ormai *bestseller* da venticinquemila copie vendute¹³.

Dopo l'esperienza di *Pao Pao*, ancora fortemente legata a quella di *Altri libertini* dal punto di vista stilistico e tematico (il gergo giovanile, una scrittura di tipo 'emotivo'¹⁴, personaggi *borderline* che rifiutano l'integrazione) l'autore si reinventa con grande consapevolezza:

Mi preme dirvi che al momento sto lavorando in tutt'altra direzione e cioè verso la classicità e il sentimento della pagina e che considero tutto quanto ho fatto come una parentesi abbastanza chiusa così come sono finiti per me e la mia generazione gli anni Settanta di cui i miei testi sono, nel bene e nel male, pienamente figli¹⁵.

Intraprendere la direzione della «classicità» significa per Tondelli abbandonare lo sperimentalismo linguistico che aveva caratterizzato il suo stile fin dagli esordi. Il desiderio è quello di liberarsi dagli schemi linguistici e culturali degli anni settanta, ai quali i primi due romanzi erano fortemente legati. In questa dichiarazione leggo anche un certo fastidio da parte dell'autore per la categorizzazione e le etichette che il suo lavoro aveva subito fin dall'immediato debutto. Proprio come i suoi personaggi Tondelli è allergico alle generalizzazioni e agli incasellamenti. Il passaggio dalla Feltrinelli alla casa editrice Bompiani investe lo scrittore di un entusiasmo nuovo e lo aiuta a «staccare»¹⁶ con la sua «vecchia immagine di

¹³ Ivi, p. 1180.

¹⁴ Cfr. P. V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 779.

¹⁵ Citato in Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 138.

¹⁶ Citato da Panzeri in 'Note ai testi', *Opere*, Vol. I, cit. 1171.

enfant terrible»¹⁷, come scrive ancora a Wahl nel gennaio del 1985. Le conseguenze stilistiche di questo passaggio sono notevoli: come evidenzia Minardi, si «esautora il principio ritmico-musicale»¹⁸ e «la sintassi del discorso si snoda ora in sequenze assai meglio controllate dal canone tradizionale della subordinazione»¹⁹.

La ricezione del romanzo è favorita non solo da uno stile più accessibile, ma anche da una certa riconoscibilità, con la ricerca di un senso di familiarità da suscitare nel lettore attraverso l'adesione a un genere letterario di consumo. *Rimini* è infatti un romanzo costruito sul modello del genere poliziesco per quanto riguarda almeno la linea narrativa dominante di un sistema di storie piuttosto complesso (cfr. capitolo II).

Nel 1986 in *Biglietti agli amici* Tondelli inserisce questo stralcio di diario che aiuta a ricostruire la genesi del terzo romanzo:

[...] il plot deve essere forte, una storia funziona se ha un intreccio ben congegnato... Ho bisogno di raccontare, di far trame, di scardinare i rapporti fra i personaggi. Il fumettone mi va benissimo, [...]. Inizierei con un ambiente (gli ambienti, i paesaggi dell'oggi, ecco cosa manca nei libri) cioè Rimini, molto chiasso, molte luci, molti café-chantant e marchettari...'

Il 2 luglio 1979 Lui ha scritto queste parole su una pagina del Diario. Ha impiegato sei anni per disfarsi di queste ossessioni²⁰.

A pochi mesi di distanza da *Altri libertini*, prima ancora di debuttare pubblicamente come scrittore, Tondelli già progettava la scrittura di «una storia» che «funziona», un progetto che non esita a chiamare

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ E. Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 33.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ P. V. Tondelli, *Biglietti agli amici*, Bompiani, Milano 1997, p. 27.

«fumettone», un termine negativo usato per indicare un'opera che mira a ottenere «un successo meramente commerciale col suscitare effetti di commozione presso un pubblico relativamente incolto e acritico»²¹. Di fatto Tondelli ambisce alla costruzione di un romanzo d'intrattenimento, un progetto dal quale resta ossessionato per sei anni, fino appunto al completamento di *Rimini*, un'opera che parla alla società dei consumi attraverso il suo stesso linguaggio. La complessità di questo testo non sta tanto nell'intreccio di multiple linee narrative, quanto nel fatto che apparentemente si pone come una contraddizione rispetto al pensiero tondelliano fedele ai valori dell'autenticità, della libertà di affermazione individuale, della dignità del diverso. La storia di Claudia, che abbiamo analizzato in modo isolato nel capitolo precedente, in questa prospettiva assume ulteriore importanza, determinando una certa continuità tra i primi due romanzi di Tondelli e la scrittura di *Camere separate*. Oltre il tracciato dell'ultima libertina si muove un mondo di stereotipi e omologazione:

Ragazzi di colore che improvvisavano un breaking al suono di uno stereo portatile. Gruppi di turisti tedeschi che intonavano allacciati inni bavaresi innalzando boccali da un litro di birra. Omosessuali tirati a lucido che procedevano come tanti robot girando continuamente la testa indietro o di lato in movimenti indipendenti dal resto del corpo. Checchine fragili e vaporose e leggiadre che sostavano ai tavolini dei caffè e delle gelaterie come tante farfalle nei calici dei fiori [...]. Macho dai baffi frementi che procedevano avanti e indietro come tanti bambolotti big-jim [...]. Ragazze seminude che sembrano uscite da *Cleopatra* o *La Regina delle Amazzoni*. Altre invece addobbate secondo un look savanico e selvaggio: treccine fra i

²¹ *Fumétto*, Vocabolario Treccani online, <http://www.treccani.it/vocabolario/fumetto/> (ultima consultazione il 15/08/19).

capelli lunghi e vaporosi, collanine su tutto il corpo, fusciascche stampate a pelle di leopardo o tigre o zebra messi lì per scoprire apposta un seno o una coscia. Vecchie signore ingioiellate che slumavano avido dai tavolini tutto quel panorama di baldanza e prestantza fisica [...]»²².

Si tratta di una scena in cui la rappresentazione della massa è privilegiata rispetto a quella dell'individuo attraverso raggruppamenti stereotipati: i «ragazzi di colore» che ballano la break-dance, i «tedeschi» che bevono birra, gli «omosessuali tirati a lucido», le «checcchine» che sostano come farfalle, i «macho» che sembrano «big-jim», le giovani ragazze «seminude» che mostrano il proprio corpo in contrasto con le «vecchie signore ingioiellate» avido di tanta «prestantza fisica». La giovinezza rappresentata in *Rimini* coincide con la superficialità dell'apparenza, in netta opposizione con l'esperienza di ricerca che Tondelli riserva al personaggio di Claudia.

Con la superficie artificiosa e di maniera si potrebbe quasi ipotizzare che lo scrittore abbia costruito un involucro appetibile al grande pubblico al fine di dare maggiore diffusione a un pensiero che con i romanzi precedenti era stato confinato alla letteratura giovanile. Mi sembra questa un'ipotesi valida in risposta al commento di Jennifer Burns quando identifica il problema di *Rimini* con il fatto che «it troubles the reader with the nagging sense that there is something more going on beneath the polished surface»²³. Considero allora del tutto sostenibile l'ipotesi secondo cui la ricerca voluta dell'effetto «fumettone» andrebbe letta in senso critico in quanto «[it] questions the reader's motives»²⁴, stimolando a

²² P. V. Tondelli, *Rimini*, in *Opere*, Vo. I, cit., p. 440.

²³ J. Burns, *Code-breaking*, cit., p. 263.

²⁴ Ivi, p. 265.

sollevare delle domande sulla letteratura di consumo. Questa interpretazione valorizzerebbe a mio avviso una parte del romanzo quasi del tutto ignorata dalla critica, i due capitoli di intermezzo dal titolo *Pensione Kelly* e *Hotel Kelly*. Qui un narratore in prima persona racconta la storia dell'impresa familiare che si trasforma dagli anni cinquanta agli anni ottanta per stare al passo con i crescenti bisogni del turismo di massa. La tragica fine dell'impresa, sommersa dai debiti, viene rappresentata con un grande incendio che richiama le immagini della strana apocalisse con cui si chiude il romanzo. In questo senso *Rimini* è uno spaccato sulla società italiana del benessere degli anni ottanta, ma al tempo stesso è una denuncia nei confronti di questo stile di vita incentrato sui consumi e sull'edonismo: la vista sul mondo che si estende oltre la divisione del ghetto dei libertini.

All'indomani della pubblicazione la critica giornalistica non accoglie positivamente il lavoro. Raboni lo giudica «stucchevole» su «Il Messaggero»²⁵ inaugurando una serie di stroncature comparse in seguito su «Paese sera», «il Tempo», «L'Espresso», «Il Corriere della Sera»²⁶. Lo stesso Tondelli, in una lettera alla sua traduttrice francese, riconosce le «debolezze evidentissime»²⁷ di un romanzo costruito su «un sottofondo patetico-sentimentale» e «brutti dialoghi all'americana»²⁸.

L'esperienza di *Rimini* si chiude con la sua pubblicazione, un'ossessione di cui «disfarsi». Probabilmente anche a causa di questa ambigua vicinanza alla letteratura di consumo la critica letteraria non si è soffermata troppo a lungo su questo romanzo.

²⁵ G. Raboni, «Il Messaggero», 11 febbraio 1986.

²⁶ Cfr. E. Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, cit., p.76.

²⁷ Riportato da Panzeri in 'Note ai testi', *Opere*, Vol. I, cit., p.1184.

²⁸ *Ibid.*

Escludendolo dalla sua rassegna di romanzi generazionali, Ciampitti ipotizza che *Rimini* sia stato scritto da Tondelli per dimostrare di saper scrivere «in forma lineare e tradizionale»²⁹, mentre Carnero riconosce nell'opera «una tappa di passaggio»³⁰ in senso stilistico verso *Camere separate*. Sono d'accordo con la lettura di *Rimini* in quanto tappa mediana tra l'esordio e l'ultimo romanzo, ma non mi soffermerei solo sull'aspetto linguistico. È proprio a partire dalla pubblicazione del *bestseller* infatti che la riflessione sulla giovinezza in Tondelli inizia a trasformarsi nell'esigenza di rappresentarne i confini.

Il 1985 è un anno densamente carico di significato per uno scrittore che avverte sempre più la necessità di definire se stesso in un contesto in cui critici e giornalisti cercano a loro volta di stigmatizzarne l'immagine. Lasciatosi alle spalle il *bestseller*, Tondelli si avvicina alla soglia dei trent'anni, un'età significativa che lo scrittore filtra più volte attraverso le parole del racconto eponimo della raccolta *Il trentesimo anno* di Ingeborg Bachmann. Il suo legame con questa opera è apertamente dichiarato nella sezione 'Viaggi' di *Un weekend postmoderno* (1990), nel quale Tondelli descrive la visita al luogo natio della scrittrice nei termini di un vero e proprio pellegrinaggio³¹. Le pagine che egli dedica a Vienna e Klagenfurt sono introdotte proprio da una citazione tratta da *Giovinezza in una città austriaca*, racconto di apertura della raccolta sopra citata, mentre in *Biglietti agli amici* (1986) il biglietto numero 2 fa riferimento all'opera della scrittrice in relazione a una riflessione sulla giovinezza:

²⁹ N. Ciampitti, *Il romanzo generazionale*, cit., p. 186.

³⁰ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p. 88.

³¹ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., pp. 418-439.

[...] il suo trentunesimo anno lo avvicina a quel bambino che era più di quanto sia mai accaduto nel corso della sua giovinezza.

Mentre scrive queste note, sulle prime pagine del libro di Bachmann, il sole è spuntato a Boulogne³².

Tondelli procede verso una fase di raccoglimento e silenzio durante la quale si interroga a lungo sul rapporto tra l'identità e le fasi della vita dell'uomo. Significativamente il racconto della Bachman si apre con un ragionamento familiare allo scrittore correggese:

Di uno che entra nel suo trentesimo anno non si smetterà di dire che è giovane. Ma lui, benché non riesca a scoprire in se stesso alcun mutamento, non ne è più così sicuro: gli sembra di non avere più il diritto di farsi passare per giovane. [...] quando riacquista forma e ridiventa una persona che ha fretta d'alzarsi e uscire alla luce del giorno, allora scopre dentro di sé una nuova meravigliosa facoltà. La facoltà di ricordare. [...] Getta la rete della memoria, la getta attorno a sé e tira su se stesso predatore e insieme preda, oltre la soglia del tempo, oltre la soglia del luogo, per capire chi egli sia stato e chi sia diventato³³.

Questo brano rappresenta molto bene la problematica attorno alla quale Tondelli inizia a interrogarsi una volta al riparo dall'attenzione mediatica seguita al terzo romanzo. Come si rappresentano i confini della giovinezza? È possibile raccontare un'età adulta che non comporti un'adesione completa alla struttura sociale attraverso il matrimonio, la formazione di una famiglia, l'acquisizione di un lavoro stabile? Rileggere il proprio passato attraverso lo strumento della

³² P. V. Tondelli, *Biglietti agli amici*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 817.

³³ I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 2006, p. 23.

memoria diventa una possibile soluzione a questi interrogativi, ed è proprio da qui che comincia il lavoro che arriverà a costruire le scene più belle di *Camere separate*. Per Tondelli ritornare «a quel bambino che era» significa anche riavvicinarsi all'educazione religiosa ricevuta negli anni dell'infanzia e della prima adolescenza. Ripercorrerla a posteriori, dopo aver attraversato l'esperienza della controcultura, genera un interessante innesto che, come mostro nei prossimi paragrafi, avrà decisive conseguenze stilistiche e tematiche sulla scrittura tondelliana successiva al 1985.

Un'educazione cattolica

Posto all'ingresso della pinacoteca al primo piano del Palazzo dei Principi il quadro di Giammaria Piemontesi (1625), orafo di Correggio, si presta bene a rappresentare lo scenario di quello che doveva essere il borgo in periodo tardo rinascimentale. Sotto la protezione dello sguardo della Vergine con bambino in trionfo su un trono di nuvole e San Quirino, protettore della città, la mappa si dispiega schematicamente attraverso i suoi luoghi simbolo e gli edifici principali, con il nord rivolto verso sinistra e l'est posizionato in alto. Una legenda inscritta in una pergamena ne riporta i riferimenti: accanto al Palazzo del Principe, al Casino, alla Rocca, al Palazzo di Giustizia, alle Porte, alle piazze, al mulino, al Duomo, circa dodici voci comprendono luoghi di culto e confraternite religiose, tra le quali quelle dei Riformati e dei Cappuccini e il convento delle monache di clausura, tutt'ora presente. Questa immagine sembra tramandarsi congelata alla biografia dello scrittore che la consegna a sua volta alle pagine del suo ultimo romanzo nel 1989. È il ritratto di un paese intatto, immutato nel corso dei secoli. Tra gli anni cinquanta e sessanta Correggio è un comune di circa ventimila

abitanti che si avvia a ricevere i benefici del boom economico nazionale. La gestione politica si articolava in alleanze tra PSI e PCI in dialogo con i rappresentanti di una minoranza di Democrazia Cristiana³⁴. Un dato importante, se si pensa che da sempre l'influenza della Chiesa – in ambito cittadino e nelle campagne – ha segnato la sua presenza sul territorio sia dal punto di vista culturale che propriamente fisico, attraverso le parrocchie, il convento, le nicchie devozionali lungo le strade.

I Tondelli non differiscono dalle altre famiglie correggesi, famiglie di provincia dove alle donne è affidata la casa e la cura dei figli, mentre agli uomini la gestione economica della vita. In questo, alcuni luoghi di *Camere separate* restituiscono la perfetta testimonianza dei piccoli gesti quotidiani nell'ambito dei quali Pier Vittorio era cresciuto da bambino e aveva ricevuto la sua prima formazione di impostazione cattolica. Il primo sentimento religioso che Tondelli apprende in ambito familiare si fonda tutto sulla figura materna, descritta come «una giovane esuberante contadina»³⁵ dalla fede non speculativa, tutt'altro che intellettuale, ma viscerale, emotiva, a tratti primordiale. Così in *Camere separate*:

Quando immagina sua madre passeggiare lungo i portici del paese, avvolta nella sua pelliccia buona, con gli orecchini d'oro della nonna e quegli strati di fondotinta e cipria sempre un po' eccessivi, o quando la sente elevare in chiesa i suoi "amen" come se fosse ancora sull'aia della sua infanzia, ha un attimo di terrore. Prega che non faccia ingresso una gallina al centro della navata [...] perché allora la vedrebbe gettare la pelliccia [...] e rincorrere il pollo fra la gente gridando e battendo le mani

³⁴ Confrontare i volumi curati da V. Masoni, *Cinque secoli di politica culturale*, Edizioni Analisi, Bologna 1988; *Correggio – identità e storia di una città*, cit.

³⁵ P. V. Tondelli, *Camere separate* in *Opere*, Vol. I, p. 1007.

fino a catturarlo; e, una volta acciuffato, torcergli con un gran sorriso il collo [...]»³⁶.

E quando la immagina, lontana migliaia e migliaia di chilometri, cercando di attingerne l'idea lui la descrive a se stesso, per ricordarla, sempre con queste parole: «Come una eterna, povera, bellissima ebrea»³⁷.

Non c'è notizia di possibili origini ebraiche di Marta Bartoli, smentite anche dallo stesso figlio Giulio Tondelli³⁸ nel corso di un'intervista. L'«eterna, povera, bellissima donna ebrea» per antonomasia è la Vergine Maria, madre di tutte le madri: è possibile che lo scrittore identifichi la madre con la figura della Madonna, simbolo archetipico della maternità, della forza femminile e di una devozione emotiva.

Al di fuori delle mura domestiche il riferimento principale della vita culturale e sociale del giovane Pier Vittorio è la parrocchia di San Quirino, per la quale intorno al 1970, a soli quindici anni, lo scrittore presta servizio da aiuto catechista e aderisce ai gruppi di lettura dei testi sacri che si riunivano in diocesi a cadenza infrasettimanale. In quegli anni per i giovani si organizzavano una serie di attività sociali, come la produzione del giornalino «Noi... noi e gli altri», al quale Tondelli collaborava sia in qualità di giornalista che di illustratore, e una serie di campeggi parrocchiali sulle Dolomiti, dove ad attività ricreative si alternavano momenti di meditazione e di preghiera. «Auronzo 70» è un numero speciale autoprodotta alla fine del campo estivo del luglio 1970, conservato tra le carte inedite del Centro Pier Vittorio Tondelli. I sei giorni trascorsi in Val Badia dal gruppo di giovani cattolici sono raccontati

³⁶ Ivi, p. 1009.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Un colloquio concessomi personalmente il 14/02/2015.

dagli stessi protagonisti in forma di cronache, con un intervento iniziale dei sacerdoti responsabili della compagnia atto a rendere chiaro l'obiettivo principale del campo, «instaurare una comunità intesa come unione di battezzati, fratelli in Cristo³⁹, basata sullo spirito di responsabilità personale»⁴⁰. Tra le molte attività svolte si ricordano all'interno delle cronache lo studio dei documenti conciliari relativi all'apostolato dei laici, la partecipazione alla Santa Messa e la recitazione dei Salmi.

A distanza di pochi mesi, nel settembre 1970, alcuni giovani della comunità parrocchiale di San Quirino, tra cui Tondelli, prendono parte a un altro tipo di evento religioso, non ricreativo ma orientato prettamente alla pratica dello studio e della meditazione sui testi sacri con l'aiuto di un esperto studente di teologia, al fine di «ritrovare se stessi nel silenzio e nella meditazione per poter scoprire con l'aiuto di Dio la propria specifica vocazione.»⁴¹

Anche questo ritiro, una settimana di esercizi spirituali, è raccontato attraverso le cronache scritte giorno per giorno da alcune delle persone che vi presero parte. La cronaca del quarto giorno è affidata al quindicenne Pier Vittorio, che ricorda la tripartizione del tempo in base alle meditazioni proposte: «pienezza di vita», la santità che viene in noi realizzata dallo spirito nella misura in cui noi viviamo la nostra pienezza di fede-speranza-carità; «i nostri doni per gli altri»; «tempo dedicato al silenzio per lasciar parlare Dio».

Questo documento attesta anche quanto la prima forma di meditazione appresa da Tondelli sia stata quella di tipo cattolico del

³⁹ «Fratello in Cristo» è l'espressione che utilizza Tondelli accanto alla sua firma uno degli ultimi giorni di vita, in ospedale.

⁴⁰ *Auranzo 70*, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio.

⁴¹ In *Esercizi Spirituali. Settembre 1970*, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli.

raccoglimento in preghiera nel silenzio. L'esperienza religiosa tondelliana si riversa con precisione nel passato biografico di Leo, protagonista di *Camere separate*, quando ricorda «la sua giovinezza, le ore di meditazione, le discussioni con i sacerdoti, la recita della parola»⁴².

Come si evince dalle pagine della performance *Jungen Werther*, dalla seconda metà degli anni settanta la moda generazionale della meditazione orientale verrà a sovrapporsi a quella trasmessa allo scrittore dalla sua educazione cattolica. In un brano di *Rimini* si attesta per la prima volta la convergenza sincretistica tra la preghiera di tipo cattolico e i mantra orientali. Tondelli lo racconta attraverso lo sguardo del suo alter ego, lo scrittore Bruno May:

Una volta, a Londra, al Ritzy Cinema di Brixton, aveva visto un film: *Tibet: a Buddhist Trilogy*. Si trattava di quattro ore di proiezione divise in tre parti: *A Prophecy; Radiating the Fruits of Truth; The Fields of the Senses*. [...] Una decina di monaci riuniti accanto al Lama pregavano recitando le autogenerazioni della divinità, cantandone le sillabe originarie, i mantra [...]. Si trattava di un ronzio cavernoso che usciva dai corpi dei monaci senza che essi aprissero quasi le labbra o muovessero un qualsiasi muscolo in superficie. [...]

Una sola volta gli capitò poi di sentire qualcosa di simile. A Roma. In una basilica. [...] 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. Era la stessa identica musica che usciva dalle labbra chiuse dei monaci⁴³.

⁴² P.V. Tondelli, *Camere separate*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 996.

⁴³ Ivi, p. 649.

Il suono delle sillabe del mantra buddista coincide con il suono delle parole delle donne nella basilica di Roma, sillabe originarie che nell'atto della preghiera unificano gli individui in una sola armonia.

Verso il sincretismo: Tondelli come Kerouac, tra cattolicesimo e filosofie orientali

Dopo aver visto più da vicino il rapporto di Tondelli con la religione cattolica e le modalità di interazione con le istituzioni religiose correggesi, passo ora a descrivere come, con questa base culturale, sia venuto a interagire il contributo della controcultura. In particolare mi concentro ancora una volta sul rapporto di Tondelli con l'esponente della Beat Generation Jack Kerouac, questa volta in relazione al tema mistico-religioso, molto presente soprattutto nelle opere minori dell'autore americano. In effetti, a partire dal passato cattolico comune a entrambi gli scrittori, i parallelismi sono molteplici.

Il contrasto tra la meditazione di tipo cattolico e quella di tipo buddista è messa in evidenza molto chiaramente da Allen Ginsberg nell'intervento su Jack Kerouac e il suo rapporto con la spiritualità esposto in occasione dell'incontro internazionale in Québec, al quale – come si è visto nel primo capitolo – lo stesso Tondelli prende parte:

So, we have a contrast here, ethically and philosophically, between non-theistic Buddhist space-awareness or awareness practice, and theistic Catholicism's contemplation of or fixation on the Cross of suffering⁴⁴.

⁴⁴A. Ginsberg, *Kerouac's ethic*, in *Un Homme Grand*, cit., p. 56.

Da un lato il buddismo, una filosofia che non si costruisce intorno ad alcun dio, dall'altro il cattolicesimo, una religione monoteista il cui mistero principale si fonda sulla morte e resurrezione della stessa divinità. Kerouac e Tondelli fondono l'educazione cattolica acquisita in ambito familiare a elementi orientali di buddismo tibetano appresi autonomamente. Nella testimonianza di Ginsberg si ricorda quanto l'autore di *On the road* «lacked specific instruction in the actual method of meditation practice in Zen. This, basically, is to follow the breath and take a friendly attitude toward one's thoughts, but bring the mind back to the attention of the breath. [...] He had some kind of satori from that»⁴⁵. Il satori è il termine attraverso cui lo zen si riferisce all'illuminazione ed è il fine della meditazione stessa. La tradizione ufficiale lo descrive come una categoria dell'esperienza, «a true insight into the nature of things and oneself beyond intellectual knowing»⁴⁶. La reazione che segue al raggiungimento del satori differisce da individuo a individuo. Spesso una persona scoppia in una sonora, incontrollabile risata, mentre altri non riescono a contenere il pianto. C'è anche chi, di fronte alla rivelazione del senso delle cose, mantiene il sacro silenzio della contemplazione. Generalmente, a prescindere dal modo in cui il satori si manifesta, l'individuo è permeato da un senso di gioia, tranquillità ed euforia insieme, seguito dalla sensazione del sentirsi parte con il tutto⁴⁷. Il parallelismo con il cristianesimo (non specificamente cattolico) è piuttosto frequente, in particolare proprio per questo aspetto dell'illuminazione/rivelazione. In entrambe le culture questi momenti tendono a verificarsi quando il soggetto

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ D. M. Burns, *Nirvana, Nihilism and Satori*, Buddhist publication society, 1968, p. 37.

⁴⁷ Ivi, p. 43.

raggiunge quella che può essere definita una crisi spirituale. «As in Zen, the Christian experience is direct and immediate. Theology and philosophy fade out [...] and in their place one experiences what appears to be an insight into the nature of things»⁴⁸.

Secondo quanto riportato da D. M. Burns, cristianesimo e buddismo mirano allo stesso obiettivo, una conoscenza diretta che vada oltre la logica e l'argomentazione, e che nella religione monoteista si spiega nell'accettazione dei dogmi quale atto di fede. Le differenze – prosegue il teologo buddista⁴⁹ – stanno nel modo in cui entrambe le culture arrivano al comune obiettivo, a partire dal linguaggio utilizzato e dalla natura del loro credo religioso. Alan Watts, nel commentare il fenomeno dell'illuminazione nelle varie culture religiose, osserva che «i parametri con i quali l'uomo interpreta questa esperienza sono naturalmente tratti dalle idee religiose e filosofiche della sua cultura»⁵⁰.

L'interesse di Kerouac per il buddismo era nato dalla frequentazione di Neal Cassidy, il quale a sua volta si era avvicinato alla varietà californiana del New Age Spiritualism e, in particolare, all'opera di Edgar Cayce, un santone famoso per cadere in intensi stati di trance per poi rilasciare i cosiddetti Akashic records, testimonianze delle sue visioni principalmente legate al tema della reincarnazione.⁵¹

Anche Pier Vittorio Tondelli si avvicina alla mistica orientale da autodidatta, stimolato, come si è visto, dal fermento culturale degli anni settanta. È del 1988 l'articolo dal titolo *Testi sacri* nel quale, dalle pagine di «Rockstar» attraverso la rubrica Culture Club, lo

⁴⁸ Ivi, p.46

⁴⁹ Ivi, p. 49.

⁵⁰ A. Watts, *Questo è il "tutto"*, in *Beat Zen & altri saggi*, Arcana editrice, Trento 1973, pp. 12-13.

⁵¹ A. Ginsberg, *op. cit.*, p.45.

scrittore si domanda se ancora negli anni ottanta «i giovani siano succubi del fascino d'Oriente»⁵². L'articolo, che parte con l'intento di mettere due generazioni a confronto, si risolve inaspettatamente in una sorta di professione di fede:

Probabilmente le religioni sono anche questo: un misto di ignoranza, di fanatismo e di consolazione. Ma io credo sia in un certo senso blasfemo ridurre la ricchezza spirituale di qualsiasi religione a banali norme di comportamento, di colpa e di premio, di punizione e di omaggio. Non ho ancora scelto la mia religione (che confesserò, mi manca) e probabilmente non la troverò mai. Ma tengo aperte le porte. Forse arriverà lei a trovare me⁵³.

L'ultimo periodo è la traduzione quasi letterale di un verso di *Rimini* che Tondelli aveva riportato in lingua francese. Si tratta di una delle prime scene dedicate al personaggio di Beatrix (cfr. capitolo II), precisamente il momento in cui la donna vende ad un cliente sconosciuto un'antica tanka tibetana che teneva nascosta in un angolo del negozio di antiquariato. «Je ne cherchais guère cette tanka, Madame. » aveva specificato l'uomo, «C'est elle qui a cherché moi»⁵⁴.

In un articolo del 1986 dal titolo *Fenomenologia dell'abbandono* Tondelli riprende il concetto di ricerca escludendo ogni possibile interpretazione di tipo cristiano-cattolica:

molto spesso non siamo affatto noi a scegliere le nostre letture,
i nostri dischi o i nostri amori, ma sono gli accadimenti stessi

⁵² P. V. Tondelli, *Testi Sacri*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 895.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ P. V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 456.

che vengono a noi in un particolare momento [...]. Troppe volte mi capita di rabbuiarmi proprio perché smarrisco questa consapevolezza un po' orientale che non sia io a cercare le cose, le situazioni, gli amori, ma sono gli eventi – al tempo opportuno – ad arrivare a noi⁵⁵.

La lettura di Spadaro a torto legge il concetto di ricerca tondelliana in ottica cattolica, individuando in essa l'attesa di «una guida da parte della Grazia che, dunque, per guidare, [...] deve muoversi per prima»⁵⁶. L'atteggiamento di ricerca della tanka tibetana viene messo sullo stesso piano della ricerca esistenziale affrontata sempre in *Rimini* dal personaggio dello scrittore Bruno May, definito dal suo confessore come «uno sradicato»⁵⁷, «continuamente in progresso e alla ricerca di qualcosa»⁵⁸. Ha ragione Spadaro nel considerare che sarebbe limitante leggere il dramma di May solamente alla luce della sua ferita passionale provocata dal rapporto finito con Aelred; è altrettanto limitante tuttavia ridurre questa tensione a «un'inquietudine di tipo religioso che vorrebbe accontentarsi, ma non si accontenta mai»⁵⁹. L'analisi che Padre Anselme consegna a Bruno nell'ambito della confessione viene usata da Spadaro per supportare la tesi di un cattolicesimo tondelliano che proprio in quegli anni si sta aprendo invece al sincretismo religioso e filosofico:

vorresti fermarti a riposare in Dio e non ti accontenti di averlo trovato. Vorresti una vita diversa, vorresti fermarti a riposare in

⁵⁵ P. V. Tondelli, *Fenomenologia dell'abbandono*, in *Opere*, Vol. II, cit., pp. 802-803.

⁵⁶ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 156.

⁵⁷ P. V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 647.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 156.

Dio, ma non lo farai perché niente ti basterebbe mai. [...] 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 Grazia⁶⁰.

L'errore nasce da una lettura che confonde il piano autobiografico con quello della finzione narrativa. Questo può accadere facilmente nell'approccio al testo tondelliano, che assume come cifra uno slittamento mai totalmente risolto tra le figure del Tondelli persona-autore-personaggio. Secondo Jennifer Burns «the person Tondelli is a key factor in the interpretation of his work [...] a key that might also unlock certain interpretive passages»⁶¹. Questo rende lo scrittore al tempo stesso un'entità di tipo sociale e – nondimeno – testuale. È indiscutibile che l'elemento autobiografico sia particolarmente presente nella pagina tondelliana, ma non va dimenticato – soprattutto in un romanzo dall'architettura complessa come quella di *Rimini* – che le parole di Padre Anselme restano le parole di un personaggio di finzione che non può in nessun modo essere considerato portavoce della visione personale dell'autore. Leggere in ottica religiosa la predisposizione alla ricerca e l'inquietudine dei personaggi tondelliani, come pure quella dello stesso Tondelli, assume dal punto di vista critico il valore di una «esegesi forzata»⁶² e oltremodo parziale nell'uso delle fonti. Quello che invece è importante indagare è quanto a partire dall'influenza dei testi religiosi, cristiani e buddisti, Tondelli sia riuscito a risolvere questioni

⁶⁰ P. V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 647.

⁶¹ J. Burns, *Code-breaking*, cit., p. 254.

⁶² G. Pispisa, *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, «Humanities», n.1, anno II, 2013, (pp. 88-102), p. 95.

legate allo stile e alla rappresentazione letteraria dei suoi personaggi.

La biblioteca privata di Tondelli: uno sguardo ravvicinato

Come si apprende nell'intervento del 1988, nella biblioteca di Tondelli c'è un luogo specificamente dedicato ai testi di mistica e religione, che lo scrittore chiama «il mio scaffale del “Sacro”»⁶³. Nell'articolo si elenca una piccola parte di questi libri, organizzati sotto la generica etichetta di “Testi sacri”; un approccio piuttosto sincretistico combina senza rigide distinzioni «i mistici medievali della cristianità, un paio di Bibbie, *L'imitazione di Cristo*, *I vangeli gnostici*, *Il libro delle rivelazioni e delle grazie* di Teresa d'Avila, testi teologici dal I al VII secolo sulla figura di Cristo e finalmente il *Tao Te Ching*, *Siddharta* di Herman Hesse [...] *Il libro tibetano dei morti*, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, [...] il *Bhagavadgita*, lo *Zen e il tiro con l'arco*, *101 storie Zen* [...], *La pienezza del nulla* di Hisamatsu, un dizionario buddista e tanti altri ancora»⁶⁴.

Un'appendice in chiusura del volume di Spadaro prosegue l'elenco dei testi sacri presenti all'interno della biblioteca privata di Tondelli. Il critico divide i titoli in nove categorie⁶⁵ riportando i dettagli di pubblicazione dei testi, dati che riteniamo qui fondamentali, e che tuttavia restavano ad oggi ancora muti, non interrogati dalla critica. L'anno di pubblicazione di ogni singolo testo presente nella biblioteca di Tondelli, può essere d'aiuto per creare una cronologia *post quem* che restituisce una mappa delle letture dell'autore e dei

⁶³ P. V. Tondelli, *Testi Sacri*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 895.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., pp. 269-276.

suoi interessi nel corso di periodi specifici della sua attività. Ad esempio, per quanto riguarda i ventuno volumi catalogati da Spadaro sotto la categoria “Interesse per la sacra scrittura”, testi relativi all’esegesi della Bibbia, manuali liturgici o titoli catechistici, nessuno di questi viene mai citato dallo scrittore come fonte specifica per eventuale materiale narrativo; le date di pubblicazione suggeriscono piuttosto un uso “pratico” e non letterario dei libri in questione, che probabilmente Tondelli utilizzava nella sua attività da catechista presso la parrocchia San Quirino.

La categoria “Interesse per la patristica e i testi classici del cristianesimo” conta diciassette volumi. Secondo una testimonianza di Panzeri, Tondelli era molto affascinato dalle vite dei santi, in particolare dalla figura di San Giovanni, la cui influenza si legge nell’ultima parte di *Rimini* dal titolo hollywoodiano *Apocalypse now*. La grande deflagrazione finale era già stata dissociata da Giulio Iacoli dall’«industria dello *star system*»⁶⁶, in virtù di un accostamento alla provincia festante del qui e ora, «gli ultimi riti di una Pompei postmoderna.»⁶⁷ La lettura di questi volumi, principalmente pubblicazioni dei primi anni ottanta, hanno certamente accompagnato lo scrittore nella stesura del *bestseller* del 1985.

Altra categoria interessante individuata da Spadaro nella biblioteca privata dello scrittore è quella definita dal critico “Sessualità e Cristianesimo”, una riflessione che interessa principalmente *Camere separate*. Nel parlare del suo rapporto con la religione, il personaggio Leo dichiara inconciliabile il cattolicesimo con la sua vita:

⁶⁶ G. Iacoli, *Prove per un mosaico. Tondelli e le seduzioni dell’immaginario americano*, in *Studi per Tondelli*, cit., (pp. p.396.

⁶⁷ *Ibid.*

Più volte gli è capitato di dire: “Non posso vivere senza Dio, ma posso vivere senza religione.” Poiché, se ha abbandonato la pratica della religione in cui è cresciuto e attraverso la quale ha imparato a segnare il mondo, il suo ambiente, i suoi sentimenti, l’ha fatto per una inconciliabilità di fondo tra la sua vita e il suo misticismo. [...] A volte gli era capitato di pregare, mentre faceva l’amore. [...] E questi momenti d’amore [...] lui li chiamava, fra Isaia e Virgilio, l’età dell’oro⁶⁸.

Attraverso le parole di Leo, Tondelli mette sullo stesso piano il profeta Isaia e il poeta Virgilio. La devozione alla parola mistica fonda le sue radici nella parola poetica prima di ogni cosa («forse più che di religiosità e di sacro, a questo punto si potrebbe parlare di pietà. Mi interessa cercare una *pietas* latina verso le cose.»⁶⁹). Almeno in letteratura, nella costruzione dei suoi personaggi, l’accostamento al sincretismo attenua il conflitto tra omosessualità e religione. Nel testo il contrasto tra vita e religione non si limita solo a generare le diadi oppositive spiritualità/sexualità, anima/corpo, ma invade il territorio problematico del rapporto tra cattolicesimo e orientamento sessuale. Il brano appena citato rappresenta infatti una scena d’amore omosessuale, e i testi appartenenti alla sezione “Sessualità e Cristianesimo” si concentrano principalmente su questa tematica specifica.

L’operazione di Tondelli è quella di attingere all’immaginario delle religioni per inserirlo nel tessuto della sua narrativa secondo un atteggiamento che risulta più estetico che teoretico, funzionale cioè alla rappresentazione di personaggi che mantengano in qualche modo una posizione da *outsider*, pur rinunciando alle condizioni estreme di *Altri libertini*.

⁶⁸ P. V. Tondelli, *Camere separate*, cit., pp. 996-997.

⁶⁹ P. V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 999.

La sezione dedicata al buddismo è la più cospicua nello scaffale dello scrittore e certamente la più interessante per un'indagine volta a ricostruire le fonti che hanno accompagnato Tondelli nella stesura dell'ultimo romanzo. I testi elencati sono trenta, dieci dei quali sono nuove edizioni pubblicate tra il 1983 e il 1990, un dato che ci fa considerare come Tondelli continuò a subire il fascino delle filosofie e delle religioni orientali anche dopo l'ondata contro culturale che aveva caratterizzato gli anni settanta. Nell'elenco compaiono testi come il già citato *Libro tibetano dei morti* (1977), che Tondelli definisce «la mia seconda o terza Bibbia»⁷⁰, e il *Tao Te Ching. Il libro della via e della virtù* (1978). Un brano tratto da quest'ultimo testo ritorna nel 1986 nel biglietto numero 7 di *Biglietti agli amici*, dedicato ad A. P., in cui si racconta il satori del giovane monaco Si Ster. Tra le citazioni incluse nell'opera, il *Tao Te Ching* resta l'unica fonte di tipo religioso utilizzata dallo scrittore, fatta eccezione naturalmente per il testo *A Dictionary of Angels*, di Gustav Davidson⁷¹, da cui – come vedremo più avanti – si ricava la struttura di *Biglietti*. Lo studio tondelliano dei testi buddisti è citato anche nel racconto del 1986, *Pier a Gennaio*, materiale preparatorio per *Camere separate*:

Le letture di Pier in questi primi giorni di gennaio sono: Cesare Brandi, *Budda sorride*; [...] Rudolf Otto, *Mistica orientale, mistica occidentale*⁷².

L'avvicinamento ai testi buddisti, così come a quelli ebraici o cristiani, è strettamente collegato al senso di «una ricerca lunga

⁷⁰ P. V. Tondelli, *Fenomenologia dell'abbandono*, cit., p. 803.

⁷¹ P. V. Tondelli, *Nota dell'autore*, citato in F. Panzeri, 'Note ai testi', in *Opere*, Vol. I, cit., p. 1207.

⁷² P. V. Tondelli, *Pier a gennaio*, in *Opere*, Vol. I, cit. p. 752.

quanto la nostra vita»⁷³, una ricerca che si interroga costantemente sulla natura sempre mutevole dell'essere umano. In un'intervista con Fulvio Panzeri datata 1989-1990, pubblicata postuma nel libro *// mestiere di scrittore*⁷⁴, Tondelli commenta così il suo 'scaffale del sacro':

Sono libri che metto sul tavolino vicino al letto e vi stanno per mesi. Li sfoglio, li leggo, li rileggo, li abbandono, li riprendo per qualche pagina, li medito un po'. [...] Mi affascina poterli sfogliare, cercare, leggere le storie, l'idea di santità...

È un modo come un altro per rimanere, pur nell'inevitabile e contraddittorio divenire, attaccati al senso di una ricerca lunga quanto la nostra vita. Sto cercando di scoprire. A un amico prete ho detto che volevo approfondire dal punto di vista intellettuale il cristianesimo, così come ho approfondito nel passato aspetti di religioni orientali. Ho aggiunto anche: "Ma io non voglio diventare uno scrittore cattolico. O essere etichettato in quanto tale. Assolutamente no"⁷⁵.

Quello che a Tondelli interessa e affascina della religione è «leggere le storie» di cui questa si serve per supportare la dottrina. Il «punto di vista intellettuale» non è quello del fedele, a cui, come al lettore, si domanda solo di credere. Tondelli si avvicina ai testi sacri con l'occhio dello scrittore che analizza i nessi narrativi, lo stile, l'immaginario per trasformare tutto in strumenti letterari. La mistica orientale entra nella vita dello scrittore correggese come un trend generazionale, radicandosi poi in risposta al momento di riflessione seguito al 1985. Così come accade con l'immaginario cattolico degli

⁷³ P. V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 897.

⁷⁴ P. V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 998.

⁷⁵ *Ibid.*

anni giovanili, Tondelli attinge ai testi buddisti con lo sguardo dell'esteta, mettendoli al servizio di specifiche esigenze narrative.

***Biglietti agli amici* (1986): scrittura come pratica di meditazione**

Con *Biglietti agli amici* Tondelli cerca di rompere il silenzio che segue alla pubblicazione di *Rimini*, ma non si tratta ancora di una vera e propria opera narrativa, quanto di un lavoro di riflessione che l'autore affronta sugli strumenti della sua scrittura attraverso l'elaborazione di brevi frammenti tratti da pagine di diario privato, poesie, testi di canzoni, racconti zen. Il libro viene pubblicato nel 1986 in sole 24 copie dall'editore Baskerville, una casa editrice fondata in occasione di questo progetto dai fratelli Mario e Maurizio Marinelli di Carpi⁷⁶. Tondelli lavora a lungo alla progettazione, pensando inizialmente a una diffusione limitata e intima del volumetto in cui ogni copia era diversa dall'altra, con le iniziali dei dedicatari su ciascun biglietto e il nome per intero stampato soltanto sulla copia della persona che lo avrebbe ricevuto⁷⁷. Successivamente altre cinquecento copie, tutte con nomi siglati, sarebbero state messe in circolazione per una maggiore diffusione, fino al 1997, quando il testo è stato ripubblicato da Bompiani.

L'elemento della dedica ha un valore fondamentale e si fa portatore di senso, tanto che sarebbe impossibile pensare a *Biglietti agli amici* senza i destinatari designati, a partire dal titolo stesso. Tondelli sembra eseguire alla lettera quanto descritto da Roland Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso*, un testo che –

⁷⁶ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 21.

⁷⁷ Mario e Maurizio Martinelli, *Storia di un libro*, in «Panta», n. 9, cit., (pp. 80-83), p. 80.

insieme al *Libro tibetano dei morti* – lo scrittore amava paragonare alla Bibbia. Alla voce “dedica” si legge infatti che

accompagna ogni regalo amoroso, sia esso reale o progettato [...]. Non si può donare del linguaggio (come farlo passare da una mano all'altra?) ma lo si può dedicare [...]⁷⁸.

I frammenti sono distribuiti in due parti, il *Giorno* e la *Notte*, di dodici biglietti ciascuna; lo schema segue una «architettura zodiacale» che sfrutta «le tavole angeliche e astrologiche da *The Magnus* di Barrett, riportate nel *Dizionario degli Angeli* di Gustav Davidson».⁷⁹

Secondo quanto osservato da Jennifer Burns, «this small private text can be used as a key for the whole compendium of Tondelli's work»⁸⁰. *Biglietti* è, per la sua natura diaristica, privata, un mezzo prezioso fornitoci dallo scrittore per entrare nel suo processo creativo, processo che tuttavia subisce un cambio di rotta proprio in seguito alla pubblicazione di *Rimini. Biglietti agli amici* precisamente offre una chiave interpretativa a partire da questo punto di svolta. Del resto, nello stesso articolo Jennifer Burns non manca di notare quanto *Rimini* si ponga per Tondelli proprio a metà di un percorso, definendo il romanzo del 1985 «a middle-of-the-road with a wide appeal and a certain lack of individuality»⁸¹. Dopo il chiassoso successo del bestseller, dopo le interviste e le centinaia di recensioni, *Biglietti agli amici* rappresenta allora il momento del *fading*⁸², una sparizione lenta, momentanea che servirà a Tondelli a

⁷⁸ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979, pp. 65-67.

⁷⁹ Ivi, p. 85.

⁸⁰ J. Burns, *Code-breaking*, cit., p. 270.

⁸¹ Ivi, p. 263.

⁸² R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p.90.

interrogarsi sui modi della propria voce letteraria. Anche questo termine si ritrova tra le parole che compongono *Frammenti di un discorso amoroso*, inserito da Barthes in riferimento alla sparizione dell'amato che «sembra sottrarsi a qualsiasi contatto»⁸³.

Il 1986 denota per lo scrittore il passaggio a una nuova fase della sua vita e della sua letteratura, una maturazione che prende inizio dalla scrittura ma non si limita ad essa. Enrico Minardi osserva come a partire dai *Biglietti* l'influenza degli americani venga sostituita da quella di scrittori più intimisti come Ingeborg Bachmann e Peter Handke⁸⁴. In realtà è proprio nel riconoscere alla scrittura e al racconto il potere della significazione che la posizione di Tondelli si fa ancora più vicina a quella di Jack Kerouac, in particolare nel breve romanzo autobiografico *Satori in Paris*, pubblicato da Bompiani in Italia nel 1968 nella traduzione di Silvia Serafini. Il piccolo libro, un centinaio di pagine che potrebbero definirsi più come un reportage autobiografico che come un romanzo, era stato elaborato nel 1965 e diffuso negli Stati Uniti l'anno successivo. È la storia dello scrittore americano che viaggia da Los Angeles a Parigi per indagare sulle origini bretoni della sua famiglia. La ricerca, totalmente asistemica e priva di metodo, si compone di una serie di tentativi inutili da parte dell'autore costantemente ubriaco tra archivi e biblioteche francesi. Per raccontare di questa esperienza Kerouac sceglie espressamente di non indossare alcun filtro, ma di usare il suo nome di battesimo, a sottolineare il valore autobiografico della narrazione:

as in an earlier autobiographical book I'll use my real name
here, full name in this case, Jean Louis Lebris de K rouac,

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ E. Minardi, *Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 87.

because this story is about my search for this name in France
[...]⁸⁵.

Al di là dell'esito fallimentare dell'impresa narrata, *Satori in Paris* è un testo che riflette moltissimo sull'identità, come ha osservato anche Peggy Pacini⁸⁶. La stessa struttura dell'opera è data dall'atto della ricerca, senza la quale non ci sarebbe alcun movimento narrativo. Alla riflessione sull'identità si accompagna quella sullo strumento stesso della narrazione e la sua facoltà rivelatoria⁸⁷:

But as I say I don't know how I got that satori and the only thing to do is start at the beginning and maybe I'll find out right at the pivot of the story and go rejoicing to the end of it, the tale that's told for no other reason but companionship, which is another (and my favorite) definition of literature, the tale that is told for companionship and to teach something religious, of religious reverence, about life, in this real world which literature should (and here does) reflect [...]⁸⁸.

Nei brani citati ci sono tre elementi chiave che ritornano nelle pagine di *Biglietti agli amici* di Tondelli: l'elemento diaristico/autobiografico, il concetto buddista di satori/illuminazione, la scrittura/racconto come forma di meditazione e riflessione con il potere di significazione.

⁸⁵ J. Kerouac, *Satori in Paris*, Grove Press, New York 1985, p. 8.

⁸⁶ P. Pacini, *Kerouac's Satori in Paris: Deconstructing the French Connection of the Legend's Satori*, «Comparative American Studies», vol.11, n.3, Sept. 2013, (pp. 290-299).

⁸⁷ *Satori in Paris* è il penultimo libro, seguito da *Vanity of Douloz* nel 1968. Nel 1969 Kerouac muore nella sua casa di St. Petersburg, in Florida, per un'emorragia interna causata dallo smisurato e continuo abuso di alcol.

⁸⁸ J. Kerouac, *Satori in Paris*, cit., p. 10.

Quest'ultimo aspetto in Tondelli si rileva già da uno dei testi inediti nati per la performance, *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile* (cfr. capitolo I). Parafrasato di poco, il concetto tornava in un articolo scritto nel 1980 :

la vita si rivela ogni tanto come una sottile e delicata vibrazione
che raccorda e uniforma il tono di diverse esperienze⁸⁹.

e nel 1982, tra le pagine finali di *Pao Pao*:

in quell'attimo abbagliante tutto pare ricomporsi nella gioia di
sentirsi finalmente presenti agli occhi della propria storia⁹⁰.

Questo svelamento di senso finale è stato letto da Spadaro quale «miracolo»⁹¹ di natura cristiano-cattolica da attendersi a posteriori degli eventi, al fine di ricomporne «la frammentarietà»⁹²; abbiamo tuttavia già mostrato quanto l'interpretazione religiosa possa risultare fuorviante. Si osservi piuttosto come in questa fase iniziale (1980-82) Tondelli parli ancora di ricomposizione, senza accenno specifico alla scrittura né all'atto del raccontare. Tale riconoscimento avviene per la prima volta solo nel 1986, nel biglietto numero due dedicato a François Wahl, dove si legge:

Ieri, domenica a Chantilly mentre Severo rapito dal paesaggio
autunnale, grigio, sfumato eppure così tridimensionale e
profondo diceva: "è un puro Corot" lui si è chiesto perché da
qualche anno ama viaggiare, mentre, quando aveva vent'anni,

⁸⁹ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 157.

⁹⁰ P. V. Tondelli, *Pao Pao*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 309.

⁹¹ A. Spadaro, *Lontano dentro se stessi*, cit., p. 88.

⁹² *Ibid.*

assolutamente no. E trova una ragione: quando era giovane non aveva la scrittura [...].

Ora invece tutto lo interessa perché ha la scrittura, ha uno strumento, ha gli occhi, una bocca, uno stomaco per mangiare e guardare la realtà. Le città e i paesaggi. Per tutto questo solo ora ritrova nel mondo esterno quella stessa curiosità che aveva nella fanciullezza. In questo il suo trentunesimo anno lo avvicina a quel bambino che era più di quanto sia mai accaduto nel corso della sua giovinezza⁹³.

La scrittura è insieme ciò che spinge Tondelli ad aprirsi verso il mondo esterno e lo «strumento» attraverso cui la realtà viene elaborata nell'interiorità dell'individuo. Questa scoperta segna una netta dicotomia tra il prima e il dopo: il tempo dell'età adulta e quello della «fanciullezza» si sovrappongono in virtù di una visione che si situa oltre i meccanismi della ragione («beyond the intellectual knowing»⁹⁴). Quello che Tondelli descrive è in effetti ciò che lo zen – secondo la definizione del Merriam-Webster dictionary – chiama satori:

Sudden enlightenment and a state of consciousness attained by intuitive illumination representing the spiritual goal of Zen Buddhism⁹⁵.

È esattamente il tipo di rivelazione che Jack Kerouac racconta di aver avuto in occasione del suo viaggio a Parigi, riepilogando le sue avventure sul sedile posteriore di un taxi.

⁹³ P. V. Tondelli, Biglietto n. 2, *Biglietti agli amici*, in *Opere*, Vol. I, cit.

⁹⁴ D. M. Burns, *Nirvana, Nihilism and Satori*, Buddhist publication society, 1968, p. 37.

⁹⁵ Citato in P. Pacini, *op. cit.*, p. 293.

Umberto Eco si era già soffermato sulla ricezione del buddismo zen in occidente con un saggio del 1959. Il saggio, rivisto e ripubblicato nel 1967, non poteva tener conto di quanto questa moda si sarebbe poi riproposta nella controcultura giovanile degli anni settanta, facendo sentire soprattutto negli anni ottanta la sua influenza su Pier Vittorio Tondelli. Eco attribuisce allo zen un atteggiamento «anti intellettualistico, di elementare, decisa accettazione della vita nella sua immediatezza senza tentare di sovrapporre spiegazioni che la irrigidirebbero e la ucciderebbero»⁹⁶. In una realtà considerata mutevole, paradossale (laddove non esiste alcuna opposizione di sorta), ogni tentativo di definizione «è votato allo scacco»⁹⁷. L'illuminazione definitiva consta allora «nella piena coscienza e nell'accettazione di questa condizione»⁹⁸. Riprendendo la distinzione di Alan Watts⁹⁹ che separa l'approccio ortodosso dello *square zen* da quello praticato nella cerchia dei poeti beat, per l'appunto definito *beat zen*, Eco definisce quest'ultimo come

lo zen di cui si sono fatti una bandiera gli *hypsters* del gruppo di San Francisco, i Jack Kerouac, i Ferlinghetti, i Ginsberg, trovando nei precetti e nella logica (anzi, nell'«illogica») Zen le indicazioni per un certo tipo di poesia, nonché i moduli qualificati per il rifiuto della *american way of life*¹⁰⁰.

Come per Kerouac, anche in Tondelli sembra che l'approccio alla filosofia orientale trovi le sue basi in un rifiuto della società

⁹⁶ U. Eco, *Lo zen e l'occidente*, in *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1967, p. 211.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ A. W. Watts, *Beat Zen, Square Zen and Zen*, in «Chicago review», Summer 1958.

¹⁰⁰ U. Eco, *Lo zen e l'occidente*, cit., pp. 213-14.

conformista, un rifiuto che assume forme diverse rispetto alla violenta negazione che abbiamo ritrovato in *Altri libertini*, e si rivela ora nell'elaborazione di un'opera come *Biglietti agli amici* inclassificabile dal punto di vista del genere e della struttura. Per quanto riguarda lo stile, il minimalismo delle storie zen raccolte nel *Tao Te Ching*, che procedono per brevi racconti di illuminazioni, ritorna nel linguaggio essenziale dei frammenti dei singoli biglietti. Una di queste storie confluisce nel biglietto numero 7 con l'episodio dal titolo *La benda*, che concentra in poche righe l'esperienza dell'illuminazione di un giovane monaco «che si esercitava nell'arte del taglio e cucito». Questo, recatosi dal Grande Maestro per domandargli quale fosse il segreto della sua raffinatezza, con grande stupore ritrovò l'uomo vestito di una sola benda bianca:

“La trasandatezza è una condizione dello Spirito. Il suo massimo grado consiste nel Sublime Trasandato il cui raggiungimento però necessita di una costante pratica di vita ed esercizio assiduo. Il Sublime Trasandato diventa allora l'agio delle cose.”

Uscendo dal tempio Si Ster vide una lumaca e fu illuminato¹⁰¹.

La benda bianca della storia zen rimanda all'essenziale a cui la scrittura minimale di *Biglietti agli amici* è arrivata non senza «esercizio assiduo». In questo racconto in particolare, l'illuminazione è conseguenza della vista di un oggetto («la lumaca») proprio come nel biglietto numero 2 la piccola storia dell'illuminazione tondelliana parte dalla visione di un paesaggio che ricorda quello di un quadro («è un puro Corot»). Negli articoli confluiti nel *Weekend postmoderno* questo tipo di procedimento sarà piuttosto frequente:

¹⁰¹ P. V. Tondelli, Biglietto numero 7, *Biglietti agli amici*, cit.

isolare un oggetto o un'intera scena dal contesto di appartenenza per descrivere di conseguenza quello che Tondelli chiamerà satori o illuminazione, una riflessione che subentra senza alcuna connessione diretta con ciò che l'ha suscitata.

Illuminazione come strumento letterario

La voce 'satori' si registra negli scritti tondelliani per la prima volta in un articolo dal titolo *Con Budda in motocicletta*, pubblicato su «Il Resto del Carlino» il 18 aprile 1981. Si tratta di una recensione al libro *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta* di Robert M. Pirsig, pubblicato negli Stati Uniti nel 1974 e proposto sei anni dopo in traduzione italiana; lo stesso articolo torna nel 1990 tra le pagine del *Weekend postmoderno*, nella sezione "Geografia letteraria"¹⁰². Il romanzo di Pirsig viene descritto da Tondelli come «la storia di un grande viaggio dalle pianure del Minnesota alle città della regione del vino sulla costa del Pacifico [...] in sella a una motocicletta [...]»¹⁰³, ma anche «un viaggio, altrettanto grande e altrettanto avventuroso, di un uomo dentro la propria testa, o meglio, dentro la testa bacata della razionalità occidentale»¹⁰⁴. Nell'avanzare con la motocicletta lungo un tragitto che attraversa le strade della provincia statunitense, il narratore ripercorre a ritroso la storia del pensiero occidentale con una serie di digressioni filosofiche. La tensione del libro conduce anche al ricongiungimento del protagonista con Fedro, il suo io primordiale, che anni prima lo aveva portato sull'orlo della follia: «l'esperienza culmina nel satori, cioè nell'Illuminazione, punto di arrivo della pratica del Buddismo

¹⁰² P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., pp. 469-74.

¹⁰³ *Ivi*, p. 469.

¹⁰⁴ *Ibid.*

Zen: solo ora il percorso all'indietro diventa "sensato", e tutto il viaggio diventa il viaggio in avanti di un soggetto che miracolosamente riesce a saldare le basi della propria schizofrenia»¹⁰⁵. In seguito alla rivelazione – grazie alla quale il protagonista comprende l'accordo totale delle cose del mondo, l'annullamento delle differenze insieme a quello delle distanze – all'anima finalmente è concesso il riposo.

In *Altri libertini* Tondelli non fa alcun riferimento al satori. La parola compare poco più tardi, nel primo dei dieci episodi del *Diario del soldato Acci*, pubblicato settimanalmente su «Il Resto del Carlino» dal 15 febbraio al 22 aprile 1981. Il testo, che verrà poi rielaborato dall'autore nel romanzo *Pao Pao* l'anno successivo, potrebbe essere stato scritto contemporaneamente alla lettura dell'opera di Pirsig, recensita appunto nel mese di aprile dello stesso anno. Nella "pseudo-professione di fede" che il soldato Acci pronuncia nel presentarsi alla chiamata del servizio militare, il giovane dichiara:

sono di religione cattolica, ma credo molto nella reincarnazione, nella meditazione, nel satori e nello zen e il tiro con l'arco. Credo in Siddharta e credo in Govinda, credo nel dharma e credo nel mio presente karma [...]¹⁰⁶.

Gli articoli raccolti in *Weekend postmoderno* restano comunque il luogo in cui il satori tondelliano torna più frequentemente. La gabbia strutturale del *Weekend* è l'unica soluzione narrativa adatta a tenere insieme contenuti molto diversi tra loro. Oltre la struttura, non esiste una vera e propria narrazione omogenea dei fatti. I grandi

¹⁰⁵ Ivi, p. 471.

¹⁰⁶ P. V. Tondelli, *Diario del soldato Acci*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 152.

avvenimenti politici del decennio, insieme ai loro protagonisti, non vengono registrati, non c'è il racconto storico ma la descrizione di una società che talvolta sembra restare sospesa nel tempo, isolata in una cartolina. Un certo criterio narrativo che giustifichi il *Weekend* quale romanzo va cercato nella progressione delle sezioni delle quali l'opera si compone. Dalla ricostruzione di brandelli di provincia emiliana delle prime pagine di "Scenari Italiani" alla trasposizione del mito americano in quella stessa provincia in "Rimini come Hollywood" si leggono gli anni giovanili dell'autore correggese e le sue prime prove narrative. Le sezioni "Scuola" e "Affari Militari" rappresentano da un lato un'istantanea su riti di passaggio generazionali quali esame di maturità e servizio militare, dall'altro si legano all'esperienza autobiografica dello scrittore, che non può fare a meno di riportare alla memoria il suo esame di maturità o il suo servizio militare attraverso citazioni di canzoni e film che assumono in questo contesto un valore indubbiamente documentario. Trovo valida la lettura di Cesare De Michelis¹⁰⁷ che riconduce il *Weekend* ai libri di viaggio di Arbasino o di Magris, «nei quali più che l'esplorazione conta la memoria, più che la scoperta la sapienza con cui si mettono in relazione le cose»¹⁰⁸.

Le sezioni "Fauna d'arte", "Frequenze Rock" e "Viaggi" rappresentano il cuore dell'opera e il vero e proprio attraversamento del decennio con i ritratti di alcune delle sue icone (una su tutte, Morrissey, leader della band inglese the Smiths). È il racconto dello scrittore che esplora una penisola sempre più aperta alle suggestioni estere, una riviera romagnola che si fa California, una via Emilia che si trasforma in *West*. Superati i confini della provincia

¹⁰⁷ C. De Michelis, «Il Gazzettino», 29 dicembre 1990, cit. in F. Panzeri, 'Note ai testi', in *Opere*, Vol. II, cit., p. 1067.

¹⁰⁸ *Ibid.*

italiana, Tondelli attraversa l'Europa e il tripudio del postmoderno europeo, delle capitali, delle sottoculture: sono questi per lo scrittore i veri luoghi del satori.

Nell'intervento dal titolo *Viaggiatore solitario* Tondelli spiega chiaramente ciò che rende il suo viaggiare necessario:

Sono partito perché mi sentivo un essere che nascondeva dentro di sé una perdita, una scomparsa nella quale si rispecchiava il proprio, personale annientamento [...] ¹⁰⁹.

Il punto di partenza è la condizione di un individuo alla ricerca di un possibile senso che possa occupare un vuoto, non propriamente spirituale né tantomeno ideologico, ma ancora ignoto allo sguardo dell'autore, che per questo deve essere vigile, osservare e interrogare il mondo, descriverlo costantemente con l'obiettivo di arrivare a un'illuminazione, per la quale solitudine e silenzio sembrano essere elementi imprescindibili. In relazione ai viaggi solitari Tondelli ricorda di aver «imparato solo in seguito ad apprezzarli, dimenticando fatiche e stordimenti, concentrandosi invece soltanto sulle illuminazioni e sugli abbagli interiori» ¹¹⁰. Nello stesso articolo, pubblicato per la prima volta nel 1986, ritroviamo in modo leggermente rielaborato il frammento già incluso nel biglietto numero due di *Biglietti agli amici*. Così leggiamo nel *Weekend*:

Quando ero più giovane, non mi piaceva viaggiare. Quando avevo vent'anni, mi imponevo ogni tanto di andarmene via, ma ero solito dire agli amici:” I paesaggi e le città non mi interessano, perché non li posso far miei. Non li posso mangiare.” Lungo il mio viaggio solitario, una domenica, a

¹⁰⁹ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 350.

¹¹⁰ *Ibid.*

Chantilly, mentre un amico rapito dal paesaggio autunnale [...] diceva: “È un puro Corot. Lui ha dipinto esattamente questo luogo”, mi sono chiesto perché anche io da qualche anno ami i paesaggi, le città e i luoghi. Perché anche io ami viaggiare.

Allora mi sono dato una risposta. Quando ero ragazzo, ero un ignorante, leggevo poco, scrivevo male. Se avessi visto quel paesaggio avrei solamente ricevuto un'impressione turistica. Oggi, invece, che conosco Camille Corot, posso vedere e sentire quel paesaggio, quella città, quel luogo, in modo diverso. [...] In questi anni votati così spudoratamente alla fatuità e al perbenismo, anche starsene un po' zitti e cercare di crescere nell'interiorità può essere un gran bene¹¹¹.

Rispetto al biglietto pubblicato nel 1986 il brano rielaborato nell'articolo anticipa il ricordo sulla giovinezza e pospone l'aneddoto su Corot. Resta l'opposizione ora/allora, età adulta/giovinezza, ma si elimina il riferimento specifico al trentunesimo anno dello scrittore, insieme alla citazione della Bachmann. Si perde in *Viaggiatore solitario* l'annullamento delle distanze tra età adulta e fanciullezza come pure il riferimento alla giovinezza, presente invece in *Biglietti agli amici* («in questo il suo trentunesimo anno lo avvicina a quel bambino che era più di quanto sia mai accaduto nel corso della sua giovinezza»¹¹²); resta l'accostamento efficace dell'atto di osservare paragonato a quello del mangiare: all'osservazione consegue l'elaborazione del significato, l'assimilazione, così come anche un cibo viene elaborato e assimilato dal corpo, diventando corpo stesso nella penetrazione delle sue fibre.

Le rivelazioni o satori raccolti nel *Weekend* aiutano lo scrittore a mettere in relazione posti e scenari geograficamente lontani,

¹¹¹ Ivi, p. 353.

¹¹² P. V. Tondelli, Biglietto n. 2, in *Biglietti agli amici*, cit.

operando quell'annullamento delle differenze e delle distanze di cui aveva parlato Pirsig nello *Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*.

In *Firenze* la città italiana perde le sue peculiarità, si sveste degli stereotipi da Belpaese, resta sospesa nel tempo e si sovrappone alle immagini delle altre capitali europee:

Anni dopo, compiendo un'altra discesa fiorentina, questa volta rinchiuso nell'ascensore dell'Hotel Excelsior, leggermente euforico per lo champagne in corpo, stordito dalle chiacchiere e dagli incontri del party che ben oltre la mezzanotte si stava svolgendo sulla terrazza, avrei invece conosciuto una specie di satori e la città, Firenze, sarebbe apparsa l'esatto contrario dell'immagine turistica e esteriore di quella prima discesa: Firenze si sarebbe allora dispiegata come l'immagine dell'Occidente stesso, un Occidente avviato inesorabilmente verso la morte, cinto d'assedio dalle popolazioni dei continenti poveri, degradato da quell'autentico disfacimento già così tangibile, palpabile come un affronto in certi quartieri di Londra o di Parigi o di Bruxelles...¹¹³

Ad *Amsterdam* gli oggetti perdono la propria funzionalità e diventano simboli da decifrare:

Il silenzio di Amsterdam, dei suoi canali, delle strade dalla prospettiva gibbosa, a duna, a causa dei ponti, è qualcosa che ti dà fiducia e ti fa sentire, lentamente, sempre più in sintonia con le cose e con gli uomini. Perché anche gli oggetti in un tale paesaggio hanno una rilevanza speciale, quasi simbolica¹¹⁴.

¹¹³ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 83.

¹¹⁴ Ivi, p. 417.

Il Vondel Park viene trasformato dalla scrittura tondeggiana in un *genius loci* che osserva le generazioni susseguirsi sempre diverse («le generazioni cambiano. [...] Altri giovani sono arrivati»¹¹⁵) mentre il luogo le accoglie immutato. Il viaggio in Austria con le tappe di Vienna e Klagenfurt nel pellegrinaggio letterario verso Ingeborg Bachmann e W. H. Auden si trasforma in altrettanti satori:

Mi piacerebbe raccontare di tutti questi mercati europei, molti dei quali, come Les Halles a Parigi o il Covent Garden a Londra, non esistono più, rimpiazzati da centri commerciali anonimi e festaioli [...]. Ma il *satori* avuto davanti a un banco di pesce nel mercato coperto sulle *ramblas* a Barcellona con un donnone felicissimo di spiccare la testa a un tonno gigantesco, usando una mannaia degna di un film di Dario Argento, oppure qui a Vienna [...] dove i frutti esotici, coloratissimi, si alternano a ogni specie di tuberi e verdure, e i profumi delle banane si mescolano a quelli dei wurstel e del pane speziato e dei crauti affossati nei barili [...]. E anche così la Mitteleuropa si apre all'Oriente delle spezie e dei frutti esotici¹¹⁶.

Il «banco del pesce» descritto nel mercato di Barcellona ha lo stesso valore della lumaca nella storia dell'illuminazione del giovane monaco riportata in *Biglietti agli amici*: un oggetto a partire dal quale si raggiunge una sorta di rivelazione. Il *satori* tondeggiano coinvolge sempre l'annullamento di confini spaziali e temporali: Firenze che diventa «l'immagine dell'occidente»; il mercato austriaco che diventa quello di Barcellona e al tempo stesso simbolo della Mitteleuropa che si fonde con l'oriente; infanzia e maturità che si sovrappongono al cospetto di un paesaggio che ricorda un quadro di Corot; la carica

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ivi*, p. 434.

simbolica del Vondel Park immerso in un tempo eterno. La scrittura della pagina tondelliana abbatte i limiti, si spinge appunto «beyond the intellectual knowing». Questo è ancora più evidente nel satori più intenso e significativo dell'opera, quello che gli si rivelerà nel cimitero di Klagenfurt sulla tomba della scrittrice Ingeborg Bachmann. Tondelli si presenta davanti alla lapide con un vaso di fiori, restando poi in contemplazione della scena immerso nel silenzio:

Lontano, nel viale, un giardiniere raccoglie il fogliame con un rastrello. Non vedevo un oggetto simile da vent'anni e forse più. Un'immagine del passato. Tutto, qui, richiama alla memoria frammenti della propria vita. Niente a che vedere con la nostalgia. Piuttosto il senso discontinuo, calmo ma tetro, elegiaco in senso puro, della propria vicenda che interrompe la sua presunta linearità per trasformarsi, al cospetto della morte, in eterna e mesta curva parabolica. Dovrei in silenzio pregare. Nominare la grandezza del Signore e chiedere la sua benedizione sopra ogni creatura. In particolare per i luoghi, per queste montagne, per la mia invivibile campagna del Po: i luoghi in cui si è nati e nei quali ritorneremo per sempre, senza poter capire [...].

Klagenfurt, sia detto con il dovuto rispetto, è Correggio. Innanzi alla tomba del poeta Klagenfurt è una qualsiasi città in cui ognuno di noi è nato e cresciuto con dolore scoprendo l'inconciliabilità del proprio sentire e dove ognuno ha imparato, scrive Bernhard a proposito della Bachmann, a essere "perennemente in fuga" [...] ¹¹⁷.

Ancora una volta l'esperienza, catturata dalla scrittura attraverso la riflessione narrativa, conduce lo scrittore al satori finale. Il rastrello è

¹¹⁷ Ivi, pp. 424-25.

l'oggetto simbolo da cui scaturisce l'illuminazione, rievocando nell'osservatore ricordi di un passato lontano nella provincia italiana, con i suoi antichi rituali contadini; alla Karinzia si sovrappone il paesaggio della campagna del Po, la stessa Klagenfurt diventa Correggio e qualsiasi altra città in cui un individuo è cresciuto nutrendo dentro di sé un desiderio di fuga.

Già nel 1985, scrivendo di Dresda, Tondelli aveva richiamato alla memoria il ricordo del suo borgo natìo in relazione a una città europea. La sovrapposizione dei luoghi in un unico "aleph" geografico-culturale è la matrice comune di tutti i piccoli satori che si nascondono tra le pagine dei reportage del *Weekend postmoderno*, ma è solo a Klagenfurt che Tondelli riuscirà a superare le contraddizioni che lo legano al piccolo borgo di Correggio. A Dresda (nel corso di un altro «pellegrinaggio»¹¹⁸) lo scrittore si era ritrovato a passeggiare tra i corridoi della pinacoteca e, in quanto «concittadino dell'Allegri»¹¹⁹, gli era stato consentito l'accesso alla sala restauri, dove *La Madonna di San Francesco* aspettava di essere lavorata. Tondelli è preso dalla commozione di ritrovarsi davanti a un'opera di un altro correggese a una tale distanza dal borgo («Perdonami divino Raffaello se nessuna delle tue opere mi ha causato l'emozione che ho avuto alla vista di questa»¹²⁰): non si tratta tanto di nostalgia quanto del sentimento di comunione tra due esuli, due esclusi. A Klagenfurt Tondelli riesce a formulare la rivelazione definitiva che gli permette di superare il costante senso di inadeguatezza della sua diversità. Su questa consapevolezza sarà costruito il personaggio di Leo in *Camere separate*, che pure incontriamo in apertura del romanzo a riflettere sulla sua condizione

¹¹⁸ Ivi, p. 379.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

di non integrato e che tuttavia – come vedremo – proprio attraverso la scrittura riuscirà a costruire la parabola di un peculiare percorso di formazione.

***Camere separate* (1989): oltre la giovinezza**

L'ultimo romanzo di Pier Vittorio Tondelli risolve una tensione intorno alla quale ruota gran parte della poetica tondelliana fin dall'esordio, quella cioè di una giovinezza che non riesce a evolversi in maturità, non consentendo ai personaggi di interpretare narrativamente il canonico passaggio all'età adulta attraverso il superamento di soglie predefinite. Inizialmente per *Altri libertini* e *Pao Pao* si era parlato di giovinezza come status, in virtù di un atteggiamento di rifiuto nei confronti di parametri sociali che ne avrebbero determinato l'evoluzione (lavoro, famiglia, procreazione) in un'ottica secondo la quale l'ingresso al mondo degli adulti veniva letto come sinonimo di adesione al conformismo. Negli anni che accompagnano la progettazione di *Camere separate* Tondelli entra in un periodo di introspezione che coincide con il compimento del trentesimo anno, mentre dal punto di vista letterario sente la necessità di uscire dal ghetto della letteratura giovanile nel quale il mercato editoriale lo aveva confinato; la riflessione letteraria ruota intorno ai modi di rappresentare i confini della giovinezza, senza tuttavia aderire ai parametri istituzionali descritti dal *Bildungsroman*. Lo scrittore emiliano approda così a una soluzione che prenderà la forma di un'opera già definita da Sinibaldi quale insolito romanzo di formazione¹²¹ e che Severini ha letto come «descrizione impietosa

¹²¹ M. Sinibaldi, *So glad to grow older*, in «Panta» n.9, cit., (pp.109-116), p. 111.

della perdita della prima giovinezza»¹²². È mia intenzione qui analizzare le conseguenze stilistiche e le modalità di questa rappresentazione.

Il romanzo si divide in tre parti, tre «movimenti»¹²³, intesi come «ritmi musicali»: *Verso il silenzio*¹²⁴, *Il mondo di Leo*¹²⁵, *Camere separate*¹²⁶. Fin dalle prime fasi di progettazione queste sezioni erano state previste e organizzate come «tre unità che ruotano una a fianco dell'altra, riprendono “il tema” e lo portano su livelli e toni differenti con l'uso della variazione e della ripetizione (ora più descrittivo, ora più interiore, ora più veloce, poi più lento)»¹²⁷. La linea narrativa è costantemente sottolineata da *flashback* che ben si prestano a rappresentare un racconto principalmente affidato alla memoria: lo scrittore Leo – appena oltre la soglia dei trent'anni – si trova ad affrontare il dolore per la morte del proprio compagno, Thomas, salutato per l'ultima volta in una camera d'ospedale in Germania, nella prima sezione del romanzo. Da qui si intreccia il racconto dei viaggi compiuti da Leo attraverso l'Europa e poi a New York per affrontare l'elaborazione del lutto, con quello degli episodi principali della storia d'amore con Thomas: il primo incontro, il primo bacio, il viaggio a Barcellona in occasione del Venerdì Santo, la convivenza, la separazione, e, appunto, l'estremo saluto.

L'insistenza di Tondelli sull'elemento del trentesimo anno si carica maggiormente di significato perché ci è noto¹²⁸ quanto lo scrittore

¹²² G. Severini, *Private liturgie*, in «Panta» n.9, cit., (pp. 102-108), p. 102.

¹²³ P. V. Tondelli, 'Note ai testi', in *Opere*, Vol. I, cit., p. 1217.

¹²⁴ Id., *Camere separate*, cit., pp. 911-55.

¹²⁵ Ivi, pp. 957-1059.

¹²⁶ Ivi, pp. 1061-1106.

¹²⁷ Ivi, p.1217.

¹²⁸ Questo racconto è citato non solo tra le fonti di *Biglietti agli amici* nell'edizione Bompiani del 1997, ma è inserito anche a scandire tre momenti

fosse legato al racconto omonimo di Ingeborg Bachmann, la quale – come ricorda Carnero – considerava questa soglia come «fondamentale nell'evoluzione della personalità del singolo, che attraverso la rielaborazione del passato individua nuove prospettive per il presente e per il futuro»¹²⁹.

Ho già citato l'incipit del racconto della Bachmann, ma mi sembra opportuno riprenderlo in parte, perché le similarità con la prima scena di *Camere separate* siano ancora più evidenti. Così scrive Bachmann:

Di uno che entra nel suo trentesimo anno non si smetterà di dire che è giovane. Ma lui, benché non riesca a scoprire in se stesso alcun mutamento, non ne è più così sicuro [...]¹³⁰.

E Tondelli:

Solo qualche mese fa ha compiuto trentadue anni. È ben consapevole di non avere un'età comunemente definita matura o addirittura anziana. Ma sa di non essere più giovane¹³¹.

Il protagonista di *Camere separate* si trova dunque in un limbo: non più giovane ma incapace di evolversi completamente verso l'età adulta, perché non incline ad accettare i compromessi della società

diversi dell'abbozzo di sceneggiatura che è *My sweet car* (1987), in cui l'autore ricostruisce la vita precedente di una vecchia Volvo acquistata di seconda mano. In un articolo della rubrica *Culture Club* dedicato alle scritture femminili, Tondelli racconta di aver «letto il racconto che dà il nome alla raccolta» proprio nel giorno del suo trentunesimo anno, ritrovandosi esattamente nello stato d'animo descritto dalla scrittrice austriaca, la «stessa "irrequietezza" che [io] spinge ora, domani, a partire.» - P.V. Tondelli, *La città delle donne*, in *Il mestiere di scrittore*, cit., (pp.865-868), p. 866.

¹²⁹ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., p.116.

¹³⁰ I. Bachmann, *Il trentesimo anno*, in *Il trentesimo anno*, cit., p. 23.

¹³¹ P.V. Tondelli, *Camere separate*, in *Opere*, Vol. I, cit., pp. 913-914.

conformista. Proprio dalla sua prima comparsa nel romanzo Leo viene introdotto in quanto *outsider* rispetto alla cerchia di persone “integrate” che egli stesso frequenta, mentre il narratore onnisciente elenca in negativo tutti i parametri che da Franco Moretti¹³² sono stati segnati come parte del romanzo di formazione tradizionale:

Privato ogni giorno del contatto con l’ambiente in cui è cresciuto, distaccato dal rassicurante divenire di una piccola comunità, lui si sente sempre più solo, sempre più diverso. [...] Non è radicato in nessuna città. Non ha una famiglia, non ha figli, non ha una propria casa riconoscibile come “il focolare domestico”, [...] non ha un compagno, è scapolo, è solo¹³³.

Le infrazioni alla tradizione ci sono tutte: Leo è «distaccato dalla comunità», «non ha una famiglia, non ha figli»; anche dal punto di vista lavorativo la sua attività di scrittore risulta irregolare, in quanto «svolge una professione artistica che anche i suoi cosiddetti colleghi svolgono ognuno in modo differente»¹³⁴; non ha neppure una vera e propria patria intesa come luogo d’origine nel quale sentirsi integrato e in nome del quale condividere degli ideali. Il rapporto problematico che lega il protagonista al borgo di Correggio non si risolve con una riconciliazione nell’episodio del Venerdì Santo, quando Leo riconosce che «tutto fa parte di una vita che non è la sua e nella quale lui non si inserirà mai»¹³⁵. Il rientro al paese e alla sua comunità cattolica durante i giorni della Pasqua sono in effetti tutt’altro che un ritorno alle radici, ma la riapertura di una ferita. Il flashback aperto sulla processione del Cristo Morto restituisce la

¹³² Cfr. Capitolo II.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ P. V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 914.

¹³⁵ *Ivi*, p. 1012.

descrizione di un Leo adolescente per il quale i riti di passaggio socialmente riconosciuti non hanno alcun valore:

Anche la Madonna aveva portato, appena adolescente. Una statua issata su un trono di legno massiccio. Aveva ricevuto un solo cambio lungo la durata del percorso e la spalla su cui poggiava l'asta gli faceva male, il braccio era indolenzito, le gambe non lo reggevano più. Si sforzava di tener duro vedendo che gli altri ragazzi stringevano i denti. [...]. Quando finalmente, in chiesa, lo sollevarono dal peso di quella effigie che per anni e anni avrebbe poi maledetto, lui non si sentì, come gli altri, fiero di avercela fatta, stremato ma soddisfatto per aver portato a termine l'intero percorso, ma si sentì profondamente umiliato, proprio ferito nell'intimo, per essere stato costretto a sopportare qualcosa contro la sua natura, per essere stato obbligato a dimostrare agli altri la cosa più stupida e insignificante di questo mondo, e cioè che lui era uguale a loro. Tanta fatica per qualcosa che per lui non rivestiva alcun valore¹³⁶.

Il modello di *Camere separate* non rientra neppure nella seconda fase della *Bildung* individuata da Moretti, quella in cui alla perfetta integrazione subentrano il contrasto e la messa in discussione dei parametri sociali esterni; lo stile pacato e silenzioso dell'ultimo romanzo di Tondelli non ha l'energia trasgressiva con cui *Altri libertini* ambiva a provocare e scandalizzare. Anche quando, sul letto di morte di Thomas, Leo riconosce di non godere di alcun diritto nei confronti del compagno, questa affermazione resta privata e non si tramuta in azione di sfida, né il protagonista denuncia propositi rivoluzionari rispetto all'assetto delle cose. Nell'analizzare il rapporto di Leo con le istituzioni rappresentate in *Camere separate*

¹³⁶ Ivi, p. 1028.

Mauro Vianello parla di «rifiuto esplicito»¹³⁷ riportando dal testo una citazione in cui Tondelli descrive i due amanti come «in guerra contro i valori della società e contro la normalità»¹³⁸. In realtà questa affermazione dal tono eroico-romantico è in contraddizione con l'atteggiamento dei due protagonisti, nello specifico con quello di Leo, che non si espone in alcun modo per ribellarsi ai diritti che gli vengono negati alla morte di Thomas. La scelta del tempo futuro è una cifra già incontrata nei primi due romanzi dell'autore e che qui torna a rappresentare una posizione di rinuncia piuttosto che di programmatico attivismo:

Solo nel futuro, solo fra molti anni, forse qualcosa cambierà.
[...] Nascerà finalmente qualcuno per cui la memoria dell'entità
"Leo-e-Thomas" verrà accettata e custodita come un valore da
cui trarre vita e speranza. Solo in futuro. Forse soltanto tra
centinaia di anni¹³⁹.

In *Camere separate* la famiglia fa ingresso per la prima volta nella narrativa tondelliana e il contrasto con il mondo dei figli è reso ancora più netto. Gli adulti, gli integrati, si impongono nella prima parte del romanzo in quanto «figure reali della vita»¹⁴⁰ al cospetto di Thomas morente, e al tempo stesso rappresentano un legame originario con il quale il protagonista non si è mai riconosciuto pienamente, come si vede nell'episodio del rientro a Correggio.

Oltre alle prime due fasi della *Bildung* descritte da Moretti (cfr. capitolo II) l'evoluzione del romanzo di formazione porta ad una

¹³⁷ M. Vianello, *L'opera di Pier Vittorio Tondelli, tra strategie narrative e scrittura della memoria*, cit., p.358.

¹³⁸ P. V. Tondelli, *Camere separate*, in M. Vianello, *op. cit.* p. 358.

¹³⁹ *Ivi*, p. 357.

¹⁴⁰ *Ibid.*

terza fase, incentrata sulla costante mobilità sociale, e a una quarta fase, in cui «le esperienze più significative non sono quelle che alterano, ma quelle che confermano le scelte compiute dall'«innocenza» infantile»¹⁴¹ dove i personaggi sono gente comune che si muove in un mondo polarizzato tra il bene e il male. *Camere separate* non rientra neppure in questi due modelli. Da un lato, il protagonista Leo si presenta ancora una volta come *outsider*, non aderisce al conformismo sociale né desidera essere coinvolto nei suoi meccanismi di ascesa; dall'altro, l'episodio del ritorno a Correggio prende sempre più le distanze da un'infanzia vissuta nella menzogna e nel dolore di dover apparire «contro la sua natura» uguale agli altri.

La soluzione a quello che apparentemente sembra un paradosso insormontabile, attraversare cioè il processo di formazione senza conformarsi alle regole sociali e senza sfidarle apertamente, avviene grazie alle potenzialità creative del linguaggio e al potere di significazione del racconto. Attraverso un sottile sistema di metafore relative al campo semantico della filiazione, Tondelli costruisce sul rapporto dei due amanti quello del genitore-figlio, un rapporto impari in cui Leo, più forte e carismatico, più esperto della vita rispetto a Thomas, riveste il ruolo dell'adulto. La debolezza di Thomas malato, così come ce lo restituisce Tondelli nelle scene d'ospedale riportate nel primo movimento del romanzo, è accostata alla figura di un bambino:

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

¹⁴¹ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 288.

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, bambini¹⁴².

La debolezza di Thomas in punto di morte è il *tertium comparationis* che tiene insieme la sua figura a quella dei bambini elencati nel brano appena citato. Proprio questa debolezza dell'amato rende non paritario il rapporto d'amore, nell'ambito del quale Leo deve assumersi la responsabilità di prendersi cura del proprio compagno, proprio come avrebbe fatto per un figlio. Più avanti, rievocando il viaggio a Barcellona, scavando nei pensieri di Leo, il narratore onnisciente informa il lettore che

il motivo più profondo della sua angoscia era il fatto di aver visto Thomas, la persona che più amava nella sua vita, incapace di vivere da solo, di continuare in modo autonomo. Lo vedeva debole, bisognoso di qualcuno a cui appoggiarsi. Lo vedeva irrisolto, forse ancora troppo giovane. [...] E chi doveva occuparsi di lui? Leo e nessun altro¹⁴³.

Thomas è descritto come un individuo non ancora autosufficiente, non autonomo. Questa condizione è ricondotta alla sua età, egli è infatti «ancora troppo giovane» rispetto a Leo, il quale pertanto sente di doversi occupare di lui. Da questo confronto si stipula un contrasto forte tra giovinezza e età adulta: alla prima appartiene la caratteristica della dipendenza, della debolezza, alla seconda, alla quale si ascrive il ruolo di Leo, appartiene la responsabilità, la cura.

¹⁴² P. V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 939.

¹⁴³ Ivi, p. 1023.

Dopo la morte di Thomas il ricordo del compagno scomparso diventa per Leo un fardello fisico da trascinarsi dietro lungo il suo percorso attraverso l'Europa:

Si sente il corpo incancrenito di Thomas incollato al suo, proprio attaccato alla sua pelle, inchiodato. *La femmina di un animale che si trascina appresso il cadavere del figlio*, che si rifiuta di abbandonare quella carcassa ancora calda e sanguinante¹⁴⁴.

La cura e la protezione che caratterizzano l'atteggiamento di Leo nei confronti del giovane amante sono qui ricondotti esplicitamente all'immaginario della maternità. In un altro luogo del romanzo Thomas è paragonato a un seme che viene cullato, accudito, fatto crescere come appunto in un grembo materno:

Thomas non è solo cadavere ma [...] seme di vita sepolto nella propria mortalità. Lui culla, nel profondo, questo seme, lo scalda, assiste alla sua crescita cercando di crescere con lui¹⁴⁵.

In una delle scene più strazianti del romanzo Leo si trova su un aereo che da New York lo sta riportando in Italia e accanto a lui è seduto un uomo anziano che sta riportando a casa il cadavere del figlio. Le due figure, quella del protagonista e del vecchio padre, sono messe da Tondelli sullo stesso piano:

E allora pensò che anche lui aveva sepolto in un certo senso Thomas. E che, sia lui, sia il vecchio, erano degli assassini che in un modo o in un altro avevano controllato la vita della

¹⁴⁴ Ivi, p. 980. Corsivo mio.

¹⁴⁵ Ivi, p. 995.

persona che più amavano. Fino a deporre nella fossa il corpo che avevano creato¹⁴⁶.

In *Camere separate* il sistema delle metafore relative al rapporto Leo/Thomas attinge al linguaggio della filiazione, benché non attribuisca a Leo un ruolo paterno, ma quello materno a cui Tondelli associa l'idea di cura, accudimento, protezione. Tutte le figure femminili che ricorrono nel romanzo, anche se introdotte sulla pagina solo come comparse, sono in effetti evocate dal personaggio per il loro potere rassicurante, la loro carica protettiva: la maestra elementare china su Leo bambino nell'atto di insegnargli a scrivere, inebriandolo con il profumo del rossetto; la madre che lo viene a prendere in bicicletta all'uscita della scuola¹⁴⁷. Leo è stato per Thomas amante e madre, «ha assistito alla sua crescita cercando di crescere con lui» e questo di fatto è avvenuto, determinando il superamento di quel limbo iniziale, tra una giovinezza non più sostenuta dall'immagine di sé riflessa nello specchio e una maturità impossibile da raggiungere se non attraverso parametri sociali a cui Leo non si sarebbe mai conformato.

È corretta, in tal senso, l'osservazione di Sinibaldi, che ha visto in questo romanzo la storia di una ricerca che si pone innanzitutto come quella «delle parole per nominare la trasformazione fisica e morale del protagonista»¹⁴⁸. Pur riconoscendo una certa importanza al piano della metafora della filiazione e al «nodo della tematica paternità/maternità»¹⁴⁹, il critico associa alla fine della giovinezza di Leo la «sanzione di una sterilità»¹⁵⁰, quando in riva al mare il

¹⁴⁶ Ivi, p. 1058.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 952-953.

¹⁴⁸ M. Sinibaldi, *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁹ Ivi, p. 115.

¹⁵⁰ Ivi, p. 114.

personaggio ricorda a se stesso che «non lascerà figli al mondo. Non proverà mai il significato della parola padre». La conclusione di Sinibaldi su *Camere separate* è piuttosto pessimistica, descrivendo il romanzo come permeato da un senso di accettazione della condizione di *outsider* da parte di Leo proprio nel momento in cui questo si riconosce nel ruolo di scrittore. Scrittura, per Sinibaldi, è sinonimo di solitudine e, ancora una volta, di emarginazione: «Leo riconosce “che la sua vita è troppo indistricabilmente legata allo scrivere” e se ciò rimarcherà ancor più la sua diversità e la sua solitudine, questo è il destino e i valori che deve accettare»¹⁵¹. In realtà, è proprio grazie allo strumento narrativo che Leo riesce a superare quella condizione di sterilità alla quale sembrava condannato, sostituendo alla impossibile procreazione biologica quella metaforica, che trasforma la relazione amorosa con Thomas in rapporto filiale. Nel corso di una crisi di coppia causata dalla strategia delle “camere separate” fortemente voluta da Leo, Thomas gli rinfaccia:

“Tu mi vuoi tenere lontano per potermi scrivere. Se io vivessi con te, non scriveresti le tue lettere. E non mi potresti pensare come un personaggio della tua messinscena”¹⁵².

Qui il rapporto creatore/creatura è esplicitamente legato all'atto dello scrivere: Leo genera Thomas in quanto personaggio delle sue lettere, dei suoi racconti (la sua «messinscena»), cosa che non sarebbe possibile se gli amanti fossero in quotidiano contatto. Ma è attraverso il racconto della storia d'amore, ricostruita dal protagonista attraverso lo strumento della memoria, che alla coppia

¹⁵¹ Ivi, p. 116.

¹⁵² P. V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 1078.

Leo/Thomas vengono rispettivamente associati i ruoli di madre e di figlio. Il procedimento è quello della risignificazione degli eventi nel corso del racconto della loro storia. Per il protagonista questo processo rappresenta l'attraversamento definitivo dei limiti estremi della giovinezza e l'invenzione del sistema metaforico della filiazione è lo strumento principale di questo passaggio.

La maturità acquisita grazie alla storia d'amore/rapporto filiale con Thomas sembra fornire al protagonista un nuovo punto di vista sulle cose e sul suo stesso ruolo nel mondo. Potrebbe sembrare una contraddizione quando in chiusura del romanzo il narratore onnisciente – riportando al lettore i pensieri intimi del protagonista – riconosce nel «trentatreenne Leo»¹⁵³ la discendenza che «Leo e Thomas hanno partorito»¹⁵⁴ e che hanno «espulso nel mondo»¹⁵⁵. Leo è, al tempo stesso, creatore e creatura, nel momento in cui si affaccia alla nuova fase della sua vita adulta. Nella dimensione del ricordo passato e presente si confondono, così come i rapporti generativi, che si sovrappongono nell'assenza di un tempo narrativo lineare. L'identità è fluida.

Se in apertura del romanzo l'attività di scrittore contribuisce a rendere Leo un diverso, un non-integrato, nelle ultime pagine di *Camere separate* è proprio la letteratura che aiuterà il personaggio a trovare un compromesso tra i due poli opposti del conformismo e dell'emarginazione. L'occasione è l'incontro con la comunità letteraria presente al convegno internazionale in memoria dello scrittore Jack Kerouac, tenutosi in Québec, dove Leo

¹⁵³ Ivi, cit., p. 1094.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

ha sentito che tutte quelle persone, anche le più distratte, anche quelle che cannavano birre su birre al suo fianco porgendogliene, sorridendo, in continuazione, stavano, *tutte insieme, celebrando* un rito senza fasto e senza magnificenza, un rito semplicissimo e proprio per questo fondamentale: la sopravvivenza della letteratura¹⁵⁶.

La comunità letteraria è costituita da un vivace gruppo di persone differenti per atteggiamento e interesse e che tuttavia stanno «insieme» per celebrare all'unisono l'eternità della letteratura. Questo «rito senza fasto e senza magnificenza» tiene uniti i singoli individui in una *celebrazione* laica e inclusiva che si oppone alla già citata celebrazione del Venerdì Santo, barocca nell'eccesso della sua simbologia e discriminante nei confronti del diverso, nell'ambito della quale l'adolescente Leo era stato costretto con umiliazione a «dimostrare agli altri [...] che lui era uguale a loro»¹⁵⁷. Il ruolo dello scrittore – nel quale Leo si riconosce e si accetta – come osserva Burns concilia insieme presenza e assenza dalla scena. «[...] This very isolation is determined by the relation of the individual subject to the group, so that it presupposes a possible inclusion»¹⁵⁸.

Camere separate è un romanzo di formazione, certamente non canonico, ma senza dubbio l'unico possibile nel momento storico in cui Tondelli sta scrivendo: è l'individuo che prende coscienza della sua voce in una società postmoderna in cui le istituzioni, la politica, il sistema educativo, la famiglia o il mondo del lavoro non entrano più in rapporto diretto col problema dell'identità.

¹⁵⁶ Ivi, p. 1101. Corsivo mio.

¹⁵⁷ Ivi, p. 1028.

¹⁵⁸ J. Burns, *Code-breaking*, cit., pp. 254-55.

Il tempo della memoria: un racconto per illuminazioni

Raccontare la propria storia è anche, in un certo senso, risignificarla a posteriori. La prima scena di *Camere separate* descrive il protagonista su un aereo che da Parigi lo sta portando a Monaco di Baviera, mentre la voce del narratore mantiene una terza persona che non perde mai il contatto con l'interiorità del personaggio e con le sue riflessioni più intime. È attraverso un indiretto flusso di coscienza che il lettore viene informato della morte di Thomas. A partire da questo momento la storia si sviluppa mediante flashback e illuminazioni che alternano scene dal presente di Leo – in viaggio nel tentativo di elaborare il lutto – e frammenti dal suo passato con Thomas. Dal punto di vista stilistico Carnero parla di struttura a scatole cinesi e di *stream of consciousness*, una manipolazione del tempo che pone Tondelli in dialogo con autori della linea novecentesca, come Proust, Joyce o Virginia Woolf¹⁵⁹. L'ipotesi è coerente rispetto alle teorie di Debenedetti sul romanzo del Novecento, per il quale il critico indicava Joyce e Proust come padri indiscussi. Il romanzo modernista, nemesis del romanzo naturalista, raccontava «la vita seconda che si svela nelle epifanie»¹⁶⁰, o momenti di rivelazione. L'ultimo romanzo di Tondelli condivide con questa tradizione alcuni tratti distintivi fondamentali, di cui il più evidente è la rottura dell'ordine temporale della narrazione causato da continue digressioni e spostamenti.

Gli episodi narrati si succedono alternando il tempo della narrazione a quello del ricordo tramite l'utilizzo di indicatori temporali

¹⁵⁹ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., pp. 117-18.

¹⁶⁰ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971, pp. 283-305.

indefiniti («un giorno»¹⁶¹, «qualche mese fa»¹⁶², «qualche anno prima»¹⁶³, «qualche sera dopo»¹⁶⁴...). I tempi verbali vanno dal presente del tempo della narrazione e del passato recente con Thomas («[...] l'areo *perde* quota, lui *distoglie* lo sguardo [...] e *si concentra*¹⁶⁵; [...] *si inginocchia* davanti al corpo disteso di Thomas. Lo *contempla* [...] *prende* a sfilargli le scarpe¹⁶⁶») al passato remoto, utilizzato nella descrizione dell'infanzia e l'adolescenza di Leo senza Thomas, come per l'episodio in cui un giovanissimo Leo si avventura con uno spacciatore a recuperare una partita di droga («*si spogliò* [...] *radunò* degli sterpi [...] *accese* un piccolo fuoco [...] *pensò* a sua madre e *pianse*»¹⁶⁷).

Altrettanto frequenti sono gli accostamenti di scene distanti nel tempo che vengono giustapposte per ellissi, e in questi casi la sequenza è motivata per analogia o per contrasto intorno a un elemento comune. Nel primo caso, come nell'episodio della processione del Venerdì Santo, dallo scenario di Correggio, a cui Leo è ritornato da solo, si passa bruscamente alla processione a cui il protagonista aveva assistito con Thomas anni prima:

Il giorno del Venerdì Santo tutto il paese si raccoglie attorno alla basilica per la processione del Cristo Morto. Dalle case che si affacciano sul percorso le donne espongono, fin dal mattino, drappi viola o neri, listati a lutto. [...] Tutto è mesto, straziante quasi.

¹⁶¹ P. V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 913.

¹⁶² Ivi, p. 914.

¹⁶³ Ivi, p. 915.

¹⁶⁴ Ivi, p. 919.

¹⁶⁵ Ivi, p. 914.

¹⁶⁶ Ivi, p. 935.

¹⁶⁷ Ivi, p. 951. Corsivo mio.

A Barcellona Leo e Thomas erano capitati il giorno di festa del Venerdì Santo, provenienti da un viaggio in auto nel Sud della Francia¹⁶⁸.

Sembra la descrizione della stessa scena, ma si tratta in effetti di due episodi cronologicamente e geograficamente distanti che vengono giustapposti l'uno all'altro, separati solo da un'interlinea più ampia. Il confronto tra la processione di Correggio – dove «non c'è folklore, non c'è l'elemento della festa»¹⁶⁹ – e quella di Barcellona – con un'«aria di festa popolare»¹⁷⁰ – è ancora più accentuato dalla brusca transizione. Come nei satori dei reportage del *Weekend postmoderno* luogo e tempo si sovrappongono fino a confondersi. Un'altra sequenza in cui presente e passato si sovrappongono, questa volta quasi a coincidere l'uno sull'altro, è quella che racconta l'esperienza di Leo nello *strip club* di New York. L'episodio del passato che riemerge e si impone sulle immagini del presente riguarda un'operazione chirurgica subita da Leo da bambino. In questa sequenza solo l'alternanza tra i tempi verbali del presente e del passato riesce a guidare il lettore attraverso i piani narrativi:

Il ragazzo lo *spinge* sul lettino e con uno strappo deciso *si tira* la tenda alle spalle. [...] Gli *lascia* tutto addosso, non lo *spoglia*. Lo *apre* semplicemente, al centro, come se avesse usato un apriscatole. [...] *Fa* freddo. *C'è* una luce bianca sul soffitto[...]. Leo *chiude* gli occhi. Ancora quella luce bianca. La paura, il freddo. Lo *stavano trasportando* da una barella al tavolo operatorio. [...] Lui *avvertì* di essere completamente nudo. La

¹⁶⁸ Ivi, pp. 1016-18.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

ragazza prese un piccolo telo verde e lo gettò sul sesso di Leo, coprendolo¹⁷¹.

L'analogia che tiene insieme le due scene, di fatto estremamente distanti tra loro per luogo e tempo, andrebbe cercata secondo Vianello nella sofferenza del Leo bambino con quella del Thomas morente. Questa ipotesi sembra plausibile ma piuttosto debole, mentre un nesso più saldo viene fuori se la metafora non perde la focalizzazione sul protagonista: così come il suo corpo viene guarito dall'intervento chirurgico, anche il suo cuore in lutto per la perdita del compagno viene riabilitato in quella sorta di «ambulatorio della perversione»¹⁷² in cui per la prima volta dopo tanto tempo Leo si concede di nuovo al piacere.

Ancora Vianello afferma che «simili procedimenti [...] contribuiscono ad esprimere la confusione che regna nella mente di Leo»¹⁷³, mentre altrove aveva già descritto questi flashback come «artificio necessario per movimentare una narrazione povera di fatti»¹⁷⁴. L'idea di un piano narrativo che alterna in modo non lineare passato, presente e futuro sarebbe dunque funzionale a restituire lo stato d'animo del protagonista da parte di un narratore onnisciente particolarmente intrusivo che gioca con i limiti forniti dalla terza persona. Considero queste ipotesi molto riduttive, perché non tengono in considerazione questo lavoro sui piani temporali come significativo in se stesso. Tondelli non proietta la storia di Leo e Thomas sullo sfondo del tempo storicamente inteso (e quindi lineare) ma di un tempo assoluto, lo stesso che si è rivelato nelle

¹⁷¹ P. V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 1051.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ M. Vianello, *op. cit.*, p. 331.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 327.

illuminazioni del *Weekend postmoderno* e che l'autore aveva appreso dalla dottrina buddista. *Camere separate* è una prova di scrittura che si pone al culmine dell'esperienza sincretistica tondelliana e il modo in cui il suo autore gioca con i piani temporali è senza dubbio indicativo in tal senso. Come scriveva Alan Watts, la percezione zen della storia e degli eventi supera le convenzioni del pensiero occidentale che trasmette l'immagine di un universo in cui le cose accadono una alla volta, approdando piuttosto alla rivelazione di una realtà assoluta in cui tutto accade nello stesso momento, in un eterno presente.¹⁷⁵ Propongo inoltre di leggere in questo gioco di piani temporali anche una funzione critica: la struttura temporale non lineare, appresa in parte, come abbiamo visto all'inizio, dal romanzo modernista, in parte dalle dottrine orientali, viene usata per contrastare la struttura lineare del romanzo borghese che osservava invece il *reality principle*, secondo cui i parametri dell'ordine, della chiarezza e del realismo venivano posti alla base della scrittura¹⁷⁶. Nel romanzo borghese classico Moretti attribuisce un peso significativo alla linearità temporale della narrazione. Come scrive a proposito della prosa del *Robinson Crusoe*:

Running from the left to the right of the page – from a fully completed past to a present that is stabilising in front of our eyes and a somewhat indefinite future beyond it – this prose is the rhythm, not just of continuity, but of irreversibility. [...] The time moves ahead without ever turning back. [...] It is the

¹⁷⁵ A. Watts, *The Way of Zen*, Pantheon, New York 1957, p. 25.

¹⁷⁶ F. Moretti, *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso, London 2014, pp. 86-87.

grammar of the prose forward-oriented, the grammar of growth¹⁷⁷.

L'ordine lineare degli eventi è la forma del romanzo borghese che porta alla crescita del personaggio secondo i parametri prestabiliti della formazione. La manipolazione del tempo narrativo in Tondelli è dunque, in questa prospettiva, non solo una questione stilistica, ma un'affermazione politica e culturale, mostrando le infinite possibilità della scrittura e delle storie, e soprattutto la libertà con cui queste possono essere narrate.

Raccontare l'assoluto: prove tecniche per *Camere separate*

Il fatto che Tondelli stesse ricercando la struttura esatta per salvare dalla contingenza la storia d'amore di Leo e Thomas e consegnarla al tempo assoluto della letteratura, è dimostrato da tre racconti scritti tra il 1985 e il 1987¹⁷⁸, proprio nel pieno della difficile gestazione di *Camere separate*. Analizzandoli in breve singolarmente, questi racconti si rivelano come tentativi preliminari in cui si riconoscono facilmente i temi principali del romanzo del 1989: la storia d'amore omosessuale vissuta a distanza, il viaggio come terapia per dimenticare un amore, la figura del viaggiatore solitario, oltre ad alcuni episodi che nei racconti vengono riportati in brevi sommari, mentre nel romanzo diventano scene a tutti gli effetti.

Ragazzi a Natale (1985) è il racconto in prima persona di tre protagonisti, rispettivamente dislocati tra Berlino Ovest, Corvara e Roma. L'obiettivo di rendere la simultaneità degli eventi è reso

¹⁷⁷ Ivi, p. 56.

¹⁷⁸ Tutti e tre i racconti citati sono confluiti nella raccolta postuma *L'Abbandono*, Milano, Bompiani, 1993.

semplicemente mediante la giustapposizione di blocchi ben distinti, i quali recano ogni volta un'indicazione topografica:

BERLINO OVEST. Eccomi qui a girare come un avvoltoio attorno a quel rudere della Gedächtniskirche [...].

ROMA. È tutto il pomeriggio che sto dietro a questo accidenti di permessino "trentasei ore", girando tra la palazzina comando e la fureria e la maggioranza come un invasato isterico [...].

CORVARA. Marisa è stupenda. Veramente fuori dall'ordinario. Abbiamo sciato tutto il giorno a Pralongià: piste facilotte, sia ben chiaro, però ottime per conoscersi e fare conversazione [...]¹⁷⁹.

In questo racconto lo scenario di Berlino Ovest, uno degli sfondi della storia d'amore di Leo e Thomas, si inserisce accanto a quello romano della caserma, già frequentato da Tondelli nelle pagine di *Pao Pao* (1982)¹⁸⁰. Lo stile del racconto nella sua totalità non è omogeneo, risultando più pacato e sobrio nella descrizione delle scene berlinesi, più espressionista nei frammenti di Corvara e Roma. Le scene della caserma, in particolare, riprendono il linguaggio spontaneo e giovanilistico di *Altri libertini* e *Pao Pao*, nella ricorrenza di sostantivi alterati, termini tratti dal vocabolario del turpiloquio, espressioni gergali («'sto *accidenti* di permessino»¹⁸¹,

¹⁷⁹ P. V. Tondelli, *Ragazzi a Natale*, in *Opere*, Vol. I, cit., pp. 742-747.

¹⁸⁰ Cfr. Capitolo II.

¹⁸¹ P. V. Tondelli, *Ragazzi a Natale*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 743. Corsivo mio.

«non posso *schiodare*»¹⁸², «quel *pirla* del cugino generale»¹⁸³, «*filare dritto dritto* alla festa»¹⁸⁴, «*slumare* il soffitto»¹⁸⁵).

In *Pier a gennaio* (1986) il narratore autodiegetico lascia il posto alla terza persona che Tondelli sceglierà per *Camere separate*, ma si tratta ancora di una fase di passaggio: il narratore esterno onnisciente del romanzo è, in questo racconto, una voce che si rivela nella sua autonomia di personaggio esattamente a metà della storia, contribuendo a creare nel lettore un effetto di straniamento:

Per come è organizzata la mia vita, posso facilmente supporre che ancora una volta il bianco cambierà in nero [...]. Ripenso spesso, in questi giorni di lavoro di sceneggiatura, a quanto mi disse Pier una volta [...]¹⁸⁶.

La voce narrante appartiene a un amico stretto di Pier, e racconta la sua storia d'amore con un ragazzo di nome Marco. Gli eventi si succedono scanditi in modo lineare come pagine di un diario del mese di gennaio, una formula che non si riscontra in nessuno dei romanzi tondelliani e, anzi, si pone agli antipodi della soluzione adottata in *Camere separate*. Nonostante la struttura, contenutisticamente questa storia è a tutti gli effetti il modello su cui si sviluppa il racconto di Leo e Thomas:

Questo pomeriggio, Pier ha programmato la sua primavera. [...] non dovrebbe essere difficile ottenere un visto di quarantott' ore per Dresda [...]. Infine, un viaggio nel sud della Francia, verso

¹⁸² *Ibid.* Corsivo mio.

¹⁸³ *Ibid.* Corsivo mio.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 744. Corsivo mio.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 745. Corsivo mio.

¹⁸⁶ P. V. Tondelli, *Pier a gennaio*, in *Opere*, Vol. I, cit., p.752.

la Spagna [...]. Lo scorso anno, Marco lo ha accompagnato a riprendere un po' di forze a Barcellona. Pier vorrebbe domandargli di andare con lui anche la prossima primavera, ma sa che Marco ha altre vacanze in programma con altre persone. E questo tutto per l'effetto che la strategia "camere separate" ha provocato nel loro rapporto¹⁸⁷.

In questo piccolo sommario si possono riconoscere gli episodi già citati della visita alla pinacoteca di Dresda o quello del Venerdì Santo a Barcellona, che nel romanzo occupano uno spazio ben più ampio¹⁸⁸. Al tempo stesso la formula delle "camere separate" viene ufficialmente enunciata per la prima volta.

Il terzo e ultimo racconto che possiamo definire quale laboratorio per la stesura finale di *Camere separate* è *Questa specie di patto* (1987)¹⁸⁹, il più breve dei tre considerati, ma altrettanto indicativo per temi e struttura. Non si tratta esplicitamente di una storia d'amore omosessuale: i due protagonisti sono infatti viaggiatori solitari, «troppo amanti del mondo per abbandonarlo, troppo scorticati dall'amore per cercarne un altro»¹⁹⁰. Quasi come fosse una sintesi dei due racconti che lo hanno preceduto, qui la struttura reca al tempo stesso indicazione geografica (New York, Parigi, Amsterdam) e indicazione cronologica (1987, 1986, 1985). La linearità narrativa viene alterata giustapponendo le scene a ritroso, dalla più recente alla più lontana nel tempo, si perde tuttavia l'effetto di simultaneità che risultava nel racconto *Ragazzi a Natale* e che ritorna in *Camere*

¹⁸⁷ Ivi, pp. 755-756.

¹⁸⁸ La scena di Dresda si sviluppa in *Camere separate* da p. 970 a p. 976, mentre quella di Barcellona da p. 1016 a p. 1026.

¹⁸⁹ P. V. Tondelli, *Questa specie di patto*, in *Opere*, Vol. I, cit., pp. 759-762.

¹⁹⁰ Ivi, p. 762.

separate. In questo racconto emerge il concetto di illuminazione che segue alla solitudine contemplativa del viaggiatore solitario:

Ma io conosco anche [...] le illuminazioni interiori quando non hai nessuno all'infuori di te da mettere al corrente di una scoperta, e allora, seduto su una pietra di una qualsiasi isola greca, chiedendoti perché quel sole debba essere così forte e quel mare così azzurro e la terra così nera, ti guardi dentro, e dentro puoi rivedere i soli, le mareggiate, le burrasche e gli approdi della tua vita¹⁹¹.

Queste illuminazioni mettono in relazione il mondo esterno e il tempo storico con il tempo assoluto percepito dall'osservatore dentro se stesso, in cui presente, passato e futuro coincidono e possono essere rivisitati («dentro puoi rivedere i soli, le mareggiate, le burrasche e gli approdi della tua vita»). Come scrive Moretti a proposito del romanzo di formazione, «senza fallimenti [...], non ci sarebbe evoluzione letteraria»¹⁹². Il fallimento letterario avviene quando «una forma simbolica affronta problemi che è incapace di risolvere»¹⁹³, così anche Tondelli approda a *Camere separate* solo dopo aver fallito i primi tentativi di raccontare una storia d'amore che sfugga dalle convenzionalità della cultura condivisa.

Tornando all'accostamento con la letteratura modernista del novecento a cui faceva riferimento Carnero, certamente la manipolazione del tempo narrativo pone Tondelli sulla stessa linea di autori come Joyce o Proust, ma non credo che il prodotto finale di *Camere separate* possa ricondursi direttamente all'influenza di questi o all'intenzione di Tondelli di proseguire quella scuola

¹⁹¹ Ivi, p. 760.

¹⁹² F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, cit., p. 272.

¹⁹³ Ivi, p. 273.

novecentesca. In base a quanto osservava Debenedetti, nella letteratura del Novecento la rivelazione che si schiude attraverso l'epifania/illuminazione è un «fenomeno di seconda vista per cui la cosa percepita nella sua oggettività materiale [...] invita a scorgere qualche cosa d'altro»¹⁹⁴. Usando questo termine il critico si riferisce a quella «sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture»¹⁹⁵ descritta dal protagonista dello *Stephen Hero* di Joyce. A differenza del concetto joyciano, in Tondelli non si parla di una spiritualità rivelata oltre la contingenza, ma di un nuovo modo di raccontare il mondo, che sia libero dal totalitarismo delle convenzioni.

Conclusioni

La produzione tondelliana è costantemente modellata sull'ossessione della giovinezza, sulla sua definizione particolare e universale (come nello *Junger Werther*), sui suoi confini. Alla base di questa riflessione c'è il rifiuto di ridurre il delicato passaggio tra giovinezza e maturità al semplice concetto di integrazione sociale. In testi come *Altri libertini* e *Pao Pao* la giovinezza costituiva un'identità, un atteggiamento di rifiuto dell'omologazione, e questo era visibile anche dal punto di vista stilistico nella predilezione per un linguaggio espressionistico e disobbediente ai canoni imposti dal mercato editoriale di massa, che avrebbe voluto opere accessibili al grande pubblico. Si tratta di un atteggiamento che tiene ancora molto legato lo scrittore correggese agli anni settanta e che verrà a mutare in seguito a una fase che possiamo definire mistico-intimista

¹⁹⁴G. Debenedetti, *op. cit.*, p. 288.

¹⁹⁵J. Joyce, *Stephen Hero*, cit. in P. De Angelis, *L'immagine epifanica: Hopkins, D'annunzio, Joyce: momenti di una poetica*, Bulzoni, Roma 1989, p. 141.

intorno al compimento del trentesimo anno. All'inizio del capitolo abbiamo visto come l'interesse per la religione non è cosa nuova per Tondelli, che nel corso dell'adolescenza era stato molto coinvolto nelle attività parrocchiali del borgo. Allo stesso modo l'interesse per il misticismo orientale arriva allo scrittore attraverso gli influssi controculturali già presenti nella Bologna del settantasette, e certamente attraverso alcuni degli scritti minori di Jack Kerouac e Allen Ginsberg.

È chiaro a questo punto che la cultura orientale abbia contribuito a formare la letteratura tondelliana non solo contenutisticamente, ma anche dal punto di vista stilistico/strutturale. Dopo la stesura del romanzo *Rimini*, con i frammenti che costituiscono *Biglietti agli amici* lo scrittore trentenne entra in una fase tanto tematicamente intimista quanto minimalista dal punto di vista stilistico, spingendo la riflessione oltre i confini della giovinezza attraverso un rito di passaggio non canonico verso la maturità.

In un universo letterario come quello di *Camere separate*, in cui il tempo storico arretra rispetto all'assoluta compresenza di tutti i tempi, la tradizione del romanzo di formazione – così legata alle età storiche della vita umana – non poteva non uscirne modificata. La giovinezza è ancora una volta raccontata da Tondelli in quanto *status*, ma il passaggio alla condizione di maturità non è determinato da condizionamenti esterni delle istituzioni, piuttosto deriva da un lungo processo interiore che approda ad un'acquisita saggezza: è il modo in cui gli stessi personaggi ripercorrono e poi raccontano la propria storia che permette loro di stabilire nuove soglie e superarle. Come abbiamo visto nel caso di Leo, la procreazione può anche coincidere con una storia d'amore, per di più omosessuale, nell'ambito della quale stabilire metaforicamente un rapporto di filiazione. Le corrispondenze e i continui rimandi tra passato e

presente messi in atto grazie all'espedito del satori – di fatto un accostamento analogico – aiutano anche Tondelli a uscire dall'immobilità del circuito chiuso tornando ad aggiungere reale movimento alla narrazione. In questo modo l'evoluzione dei personaggi non è per forza soggetta alla struttura lineare della causa e dell'effetto, tipica del romanzo borghese, ma di fatto rappresenta un mondo in cui i piani temporali sono sempre compresenti e significanti.

L'ossessione per l'universo giovanile non si risolve in Tondelli in questo passaggio legato appunto alla rappresentazione dei personaggi e della loro evoluzione. Come vedremo nel prossimo capitolo, la giovinezza ribelle, così come era stata raccontata all'esordio, torna nella costruzione di un modello letterario per i giovani del progetto Under 25.

Capitolo IV

Tondelli curatore e il progetto Under 25: per una (nuova) definizione di giovinezza

Il capitolo conclusivo di questa ricerca si concentra principalmente sul lavoro di Tondelli come editor, un'attività intensa che l'autore ha sempre considerato al pari della scrittura narrativa e che lo ha visto interessarsi soprattutto alle voci delle giovani generazioni nel progetto conosciuto come Under 25, con la relativa pubblicazione di tre volumi antologici. Dopo una prima fase in cui lo scrittore si interroga in prima persona attraverso le sue opere sul concetto di giovinezza, l'autore non più esordiente sente di orientare la sua indagine verso l'esterno, alla nuova generazione di giovani. Nel 1985 Tondelli non risponde più alla categoria di giovane scrittore: il trentesimo anno ha inaugurato in lui una fase riflessiva e intimista volta a completare un percorso di fuoriuscita dalla giovinezza, sancita dalla pubblicazione di *Camere separate* (1989). Parallelamente, dal punto di vista dell'attività editoriale, lo scrittore si sente pronto a interpretare il ruolo di guida letteraria, di formatore, in un certo senso, una parte che potrebbe essere accostata simbolicamente a quel ruolo materno ricercato continuamente attraverso l'uso della metafora nell'ultimo romanzo.

La prima parte di questo capitolo ricostruisce le fasi di ideazione dell'iniziativa editoriale, in parte già raccontate in prima persona da Tondelli in diversi articoli pubblicati su «Linus»¹. Siamo intorno alla

¹ P. V. Tondelli, *Opere*, Vol. II, cit., pp. 681-775.

metà degli anni ottanta. La prima raccolta, *Giovani Blues*, viene programmata nel 1985 e pubblicata nel 1986, quando lo scrittore è all'apice della sua carriera: nell'estate del 1985 ha pubblicato *Rimini*, il suo romanzo di maggior successo commerciale, mentre continuava una prolifica attività giornalistica in particolare sul magazine giovanile «Rockstar»², per il quale curava la rubrica *Culture Club*. Da una ricognizione del materiale critico relativo al progetto Under 25 è interessante notare come ad oggi la totalità degli scritti critici si concentri sul progetto generale, sui suoi obiettivi e sulle dichiarazioni del curatore sull'argomento; nessuno dei contemporanei di allora – così come nessuno dei critici che hanno affrontato il tema successivamente – si è soffermato a interrogare in modo specifico i singoli racconti raccolti nelle tre antologie e a riflettere sull'immaginario della giovinezza che in essi si riscontra. Giuseppe Bonura e Cesare De Michelis, rispettivamente sulle pagine di «Avvenire»³ e «Il Gazzettino»⁴, hanno avanzato riserve sul senso e sull'impostazione del progetto; il secondo, in particolare, ha criticato il modo poco sistematico e professionale con cui l'iniziativa era stata pubblicizzata, privilegiando delle riviste generaliste ai canali ufficiali dell'editoria. Sempre a ridosso della pubblicazione del primo volume di Under 25 Luca Rastello ha criticato il facile approccio sociologico adottato, «che appiattisce in un solo schema tutte le età che vanno dai lecca-lecca all'elezione del senato repubblicano»⁵ (ancora una volta dunque un giudizio sul metodo e

² La rivista mensile contava 180.000 copie di tiratura tra il 1982 e il 1986 contro le 86.000 di «Linus» (dati ufficiali forniti dalla Federazione Italiana Editori Giornali).

³ G. Bonura, *Narratori Under 25 e molti in panchina*, «Avvenire», 4 ottobre 1986.

⁴ C. De Michelis, *Fiori di carta*, «Il Gazzettino», 12 luglio 1986.

⁵ L. Rastello, *Giovani su misura*, «L'indice», 10, 1986.

non direttamente sui testi). Mi sembra molto interessante l'articolo di Gianni Turchetta pubblicato su «Linea d'Ombra»⁶, in cui non solo si ignorano i testi dell'antologia, ma anche lo stesso progetto, prendendo come bersaglio diretto proprio Tondelli, dipinto quale curatore «nelle vesti usurpate di esperto del mondo giovanile»⁷. Questo tipo di giudizio indica quanto la popolarità acquisita da Tondelli proprio attorno agli anni di Under 25 risultasse spesso ingombrante nei confronti delle iniziative prese dall'autore, le quali venivano recepite non senza un certo pregiudizio. Per quanto riguarda le critiche positive, Tondelli stesso non manca di lamentare l'approccio generico dei primi recensori, raramente concentrati sui singoli testi, ma tesi a elogiare moralisticamente la qualità dell'iniziativa:

Dovrei segnalare alcuni infelici casi in cui si iniziava la recensione definendo il nostro lavoro “pregevole iniziativa”, “lodevole progetto” e “ammirevole attività”, salvo poi liquidare il tutto frettolosamente (ma anche nel caso che il tutto fosse poi stato salvato era per me uno strazio dover assistere a questo moralismo sugli intendimenti, a queste pacche sulle spalle di parroci in malafede, a quelli che dicono: “Bravo, bravo”, e poi scappano via)⁸.

Il progetto Under 25 viene citato anche da Fernanda Pivano nella prefazione dell'antologia *Americana anni '80* curata da Debra Spark (titolo originale *20 Under 30*) e pubblicata in Italia nel 1989. Nel commentare l'operazione di Tondelli la giornalista ne sottolineava

⁶ G. Turchetta, *Storie di esordi*, «Linea d'Ombra», 17, 1986.

⁷ *Ibid.*

⁸ P. V. Tondelli, *Under 25: Discussioni*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 731.

l'attenzione per «testi di autori del tutto inediti»⁹, così ancora una volta una caratteristica superficiale del progetto viene considerata in luogo del suo valore letterario.

Come mostro più avanti, anche la critica tondelliana più recente ha analizzato le tre antologie quasi in qualità di una “performance letteraria”, un atto significativo dell'autore che prescinde dai dettagli contenutistici, spesso – come in Carnero¹⁰ e Spadaro¹¹ – limitandosi a commentare gli elementi paratestuali d'autore che accompagnano il lavoro editoriale di selezione e pubblicazione.

Dopo aver introdotto il progetto insieme ai più rilevanti contributi critici sull'argomento, desidero prendere in considerazione singolarmente i volumi *Giovani Blues* (1986), *Belli & Perversi* (1987) e *Papergang* (1990). Le antologie vengono qui descritte dal punto di vista tematico e linguistico, in particolare evidenziando tutte quelle espressioni, quelle figure retoriche, quegli elementi dialettali che potrebbero ricondursi all'idea di una “scuola tondelliana”, spesso a discapito dell'originalità delle voci di questa nuova generazione di scrittori. La domanda che si pone questo capitolo conclusivo riguarda il rapporto tra la rappresentazione della giovinezza nell'opera tondelliana e quello che si ricava dai racconti delle tre antologie. Il 1985, come abbiamo visto nel capitolo precedente, è l'anno in cui lo scrittore inizia a intraprendere un'evoluzione stilistico-tematica che lo allontana dai risultati delle prime prove letterarie; le istruzioni che Tondelli fornisce agli Under 25 restano ferme tuttavia alle esperienze degli esordi, caratterizzate da linguaggio sperimentale e da contenuti trasgressivi e provocatori nei confronti della morale borghese. Il legame tra giovinezza e dissidenza, tra

⁹ F. Pivano, *Prefazione*, in *Americana anni 80*, Guanda, Milano 1989, p. 8.

¹⁰ R. Carnero, *Lo scrittore giovane*, cit., pp. 145-157.

¹¹ A. Spadaro, *Attraversare l'attesa*, cit., pp. 147-155.

identità e anti-normatività, si afferma nel pensiero tondelliano definitivamente attraverso il lavoro sulle tre antologie: se da un lato l'autore procede verso il minimalismo e l'elaborazione di un percorso volto a rappresentare il superamento dei confini della giovinezza, dall'altro si impegna a fornire ai giovani esordienti dei parametri differenti, molto più vicini all'esperienza di *Altri libertini* e *Pao Pao*. Secondo questo approccio fallisce alla base l'obiettivo di descrivere la nuova generazione dei giovani degli anni ottanta attraverso la loro stessa voce.

Nelle seguenti pagine intendo presentare il progetto *Under 25* come uno "studio antropologico fallimentare": partito dall'obiettivo di indagare la nuova generazione per fornire un ritratto della gioventù contemporanea, con le sue paure e le sue aspirazioni, Tondelli non utilizza un approccio scientifico per la sua ricerca, ma si limita a generiche descrizioni dei manoscritti pervenuti, categorizzandoli in modo piuttosto approssimativo per luogo di provenienza o genere letterario (poesia, fantascienza, etc.); nel corso della lavorazione ai volumi è possibile notare inoltre quanto l'autore/editor abbia perso di vista l'indagine di partenza volta a ritrarre l'immaginario giovanile contemporaneo, privilegiando la qualità letteraria sulla rappresentatività "sociologica". Tondelli impone il proprio modello di letteratura (i temi, il linguaggio) e la propria idea di giovinezza quali parametri privilegiati da seguire al fine di essere inclusi in *Under 25* (soprattutto per gli ultimi due volumi). Più che un'indagine sulla nuova generazione, le tre antologie possono essere un'utile chiave di lettura per la produzione tondelliana precedente alla svolta di *Camere separate*.

Una forma di engagement: meriti e contraddizioni del progetto

Under 25

La relazione di Tondelli con il suo pubblico si era stabilita inizialmente come un rapporto da pari a pari, con il debutto da “giovane scrittore” per “giovani lettori”. Nel 1985, al trentesimo anno, questo rapporto subisce un’evoluzione individuabile nella collaborazione con «Rockstar», quando lo scrittore inizia a presentarsi nel ruolo di guida culturale per i giovani lettori della rivista. «Questa è una rubrica che dovrebbe, nelle nostre intenzioni, parlare di libri»¹², scrive al suo esordio sulle pagine del magazine, «i prossimi appuntamenti prevederanno quindi scalette musicali da abbinare alla lettura di un certo romanzo, oppure un esame attento e documentato di testi delle canzoni dei migliori gruppi [...]»¹³.

Nella stagione 1985-86 tra gli autori che occupano le classifiche dei libri più venduti in Italia – insieme all’autore di *Rimini* – si registrano Alberto Moravia (*L’uomo che guarda*), Sveva Casati Modigliani (*Come stelle cadenti*), Italo Calvino (*Sotto il sole giaguaro*) e, a partire dalla seconda metà dell’anno, la vincitrice del premio Strega Maria Bellonci (*Rinascimento privato*)¹⁴. Nessuno di questi autori di *bestseller* tiene aperto un canale di comunicazione specificamente rivolto ai giovani, come invece avviene nel caso dello scrittore correggese. È proprio in virtù di questo suo privilegiato rapporto con le nuove generazioni che nel giugno del 1985 Tondelli viene invitato a costruire per «Linus» un ritratto dei giovani italiani degli anni ottanta prestando attenzione ai loro gusti, alle loro paure,

¹² P. V. Tondelli, *Culture Club*, in *Opere*, Vol. II, cit., pp. 852-53.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ R. De Santis, *Trent’anni di classifiche*, in «la Repubblica», 2 Luglio 2011, in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/07/02/trentanni-di-classifiche.html>. Ultima consultazione il 31/07/2018.

alle loro aspirazioni. Da tale richiesta nasce l'articolo *Scarti*, in cui lo scrittore dichiara quanto sia difficile fornire una rappresentazione sincera di questa fascia sociale senza rischiare di occupare posizioni da «tuttologo»¹⁵:

Vorrei raccontare qualcosa sui giovani d'oggi e non so da che parte iniziare. Chi sono i giovani d'oggi? Che cosa pensano? Saranno vere le categorie, così pubblicizzate dai mass media, che li vedono raggruppati in comportamenti e mode assolutamente non paragonabili tra loro? Saranno tutti stupidi, reazionari, bambocci preoccupati soltanto del vestito e del "cosa mettere stasera"? [...] Mi accorgo di cadere nelle trappole di chi, per diletto o per artigianato, fa la professione di chi scrive e racconta: cioè, dimenticare la realtà per i simulacri e i feticci imposti dal sistema delle comunicazioni di massa¹⁶.

Questa dichiarazione, oltre a valere da premessa per il lancio dell'iniziativa antologica, è fondamentale per individuare il bersaglio critico di Tondelli: lo scrittore parla di trappole in cui incorrono coloro che fanno letteratura per profitto («la professione di chi scrive e racconta»): si tratta di quegli scrittori coinvolti nella letteratura d'intrattenimento («per diletto») o di quelli che si limitano a costruire storie alla stregua di un prodotto di mercato («per artigianato»). Il «sistema delle comunicazioni di massa» privilegia la generalizzazione sulla specificità, il pregiudizio sull'analisi, la normalità sulla diversità: Under 25 si pone dunque contro la massificazione della cultura, e della narrativa nello specifico. Secondo la distinzione presentata nell'articolo, il tuttologo è appunto colui che si cimenta in un «discorso sociologico o di

¹⁵ P.V. Tondelli, *Scarti*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 684.

¹⁶ *Ibid.*

costume»¹⁷ cadendo inevitabilmente in generalizzazioni mai autentiche, ma «arroganti e definitive»¹⁸. Per evitare di assumere questo atteggiamento, Tondelli invita direttamente i giovani a fornire un ritratto di se stessi, voci che lo scrittore definirà «scarti» perché appunto diverse, non ascrivibili all'appiattimento di un giudizio generico emesso dall'alto:

Un discorso sincero sui giovani dovrebbe proprio partire dagli scartamenti individuali rispetto alla norma. [...] Non è possibile tracciare un identikit del giovane d'oggi se non dimenticando tutte le mode e i discorsi già fatti¹⁹.

In questa affermazione viene esplicitamente dichiarato uno dei principali antagonisti del pensiero tondelliano: la «norma», intesa qui come normalità, ovvero quell'insieme di valori sociali che non ammette deviazione da se stesso.

In seguito alla pubblicazione di questo articolo la redazione di «Linus» viene invasa da lettere di ragazzi che commentano le parole di Tondelli e accolgono positivamente l'invito a raccontare se stessi. In un secondo pezzo pubblicato sulla stessa testata nell'ottobre 1985 dal titolo *Scarti alla riscossa* lo scrittore rende pubblica la proposta de Il lavoro editoriale, una piccola casa editrice di Ancona, poi diventata Transeuropa: produrre una rivista in forma di libro che possa raccogliere racconti di ragazzi e ragazze italiani, proponendo come solo parametro – ispirandosi a quelli del mondo sportivo – «un ferreo limite d'età: Under 25»²⁰. Nel dicembre dello stesso anno si contano sulle scrivanie della casa editrice circa

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Ivi, p. 686.

²⁰ P. V. Tondelli, *Scarti alla riscossa*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 691.

ottocento manoscritti. Già solamente questo dato ci dimostra quanto Tondelli avesse intuito una tendenza alle aspirazioni letterarie delle nuove generazioni, un desiderio di confessarsi attraverso la scrittura in coerenza a un decennio come gli anni ottanta attraversato da scritture prevalentemente intimiste²¹.

Sergio Pautasso considera il successo del progetto Under 25 come il segno di «un disagio indefinibile ma diffuso»²², giudicando le antologie tondelliane quali un «significativo specchio sociologico delle tendenze e delle aspirazioni letterarie dei ventenni degli anni ottanta»²³, lontane tuttavia dal potersi definire letteratura. Meno negativo il giudizio di Alberto Piccinini che riconosce nel 1985 il risveglio di una giovinezza, soprattutto studentesca, che non si sentiva parlare dagli anni del Movimento del '77. Merito di Tondelli sarebbe stato quello di mettere a disposizione la sua credibilità di scrittore ormai affermato, dando spazio a voci che avevano «un testardo orgoglio nel parlare il proprio linguaggio e reinventare le proprie parole»²⁴.

Questi due giudizi riassumono molto bene il modo in cui Under 25 è stato recepito dalla critica: da un lato c'è chi accusa Tondelli di aver fallito sia come sociologo amatoriale che come letterato (si vedano Luca Rastello e Gianni Turchetta²⁵), dall'altro c'è chi saluta positivamente l'impresa tondelliana soprattutto per la possibilità data alle nuove generazioni di esprimersi in modo diretto sul proprio universo, considerata da Romolo Bulgaro come «una prova della

²¹ S. Pautasso, *Gli anni ottanta e la letteratura*, Rizzoli, Milano 1991, p. 286.

²² Ivi, p. 201.

²³ *Ibid.*

²⁴ A. Piccinini, *Fratellini d'Italia. Mappe, stili, parole dell'ultima generazione*, Edizioni Theoria, Napoli 1994, p. 25.

²⁵ Cfr. Introduzione.

generosità umana e intellettuale del suo curatore»²⁶. Nessuna di queste due posizioni a mio avviso può essere sostenuta, perché entrambe mancano di notare l'ambiguità che soggiace alla base del progetto Under 25, sospeso tra l'intento "sociologico" (far raccontare ai giovani di se stessi) e quello letterario (considerare le proposte più adatte alla pubblicazione, secondo parametri estetico-letterari arbitrariamente adottati da Tondelli). Se la qualità letteraria o il valore sociologico dell'impresa dividono il giudizio dei primi recensori e dei critici, il significato politico delle antologie – già individuato da Jennifer Burns – mi sembra un aspetto piuttosto oggettivo. Tondelli «wants Literature to have a social role, but the term *impegno* has been discredited and the language of 60's and 70's self realisation is inadequate. To tell the stories is perhaps the only option»²⁷. Sono d'accordo con Burns nel considerare quanto il concetto di impegno sia cambiato dagli anni settanta agli anni ottanta; se raccontare storie è dunque una nuova forma di *engagement*, a mio avviso questo non consiste solo nel dare accessibilità letteraria alle voci dei giovani: l'impegno di Tondelli con gli Under 25 va letto nell'atto di educare questi ultimi a un atteggiamento critico nei confronti della norma, a partire da quella letteraria.

Sono d'accordo con Burns quando conclude che Tondelli «sees the project as practical democratization of Literature»; tuttavia, se l'aspetto democratico dell'iniziativa è incontestabile, le ambizioni letterarie non sono chiare fin dall'inizio. Il lavoro di riscrittura sui testi pervenuti che Tondelli affronta insieme agli esordienti finisce col compromettere inevitabilmente il valore documentario di quei

²⁶ R. Bulgaro, *Scommessa sulla scrittura*, in «Panta» n. 9, cit., (194-197), p.197. Nello stesso volume si consultino anche A. Mancinelli, *Intorno a un progetto*, (pp.187-193); G. Romagnoli, *Uno strumento praticabile*, (pp.198-202).

²⁷ J. Burns, *Fragments of Impegno*, cit., p. 121.

manoscritti, modificando il prodotto iniziale per farlo aderire a una specifica idea tondelliana di letteratura. Come ricorda Andrea Mancinelli nel numero speciale di «Panta»²⁸, all'uscita del primo volume di Under 25 molti critici avevano parlato di «ritorno alla ribellione, alla devianza, al culto della trasgressione»²⁹, mentre in realtà questo atteggiamento andrebbe ridimensionato, riconducendolo a un intervento più incisivo di Tondelli nella scelta dei testi da pubblicare. Se da un lato le tre antologie tondelliane possono essere inserite nella categoria *generazionale* secondo la definizione di Scaffai, tenendo insieme autori «prossimi per ragioni anagrafiche»³⁰, dall'altro la forte personalità del curatore, con all'attivo un percorso letterario ben noto e parallelamente in corso, farebbe ascrivere il progetto alla categoria *d'autore* che ancora in Scaffai si riporta come un tipo di antologia «che non sia più repertoriale, ma specchio dell'ideologia e della poetica critica del compilatore»³¹.

Il numero di raccolte antologiche in letteratura italiana dall'inizio del Novecento agli anni duemila registra centinaia di volumi, soprattutto di poesia, che possono essere descritti in due macro-categorie: quelli che presentano la fotografia di una tradizione poetica ormai superata e quelli che invece introducono nuovi modi letterari che si stanno sviluppando. L'iniziativa di Il Lavoro Editoriale/Transeuropa appartiene a questa seconda categoria, con una differenza importante: il progetto si costituisce come ricerca tra

²⁸ A. Mancinelli, *Intorno a un progetto*, in «Panta» n.9, cit., (187-193), p. 187.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ N. Scaffai, *Altri canzonieri. Le antologie della poesia italiana nel Novecento*, (1903-2005), «Paragrafo», n. 1, 2006, (pp. 58-82), p. 75. Come si evince dal titolo, l'ambito di questa ricerca resta circoscritto alla poesia, a differenza dei volumi curati da Tondelli.

³¹ *Ivi*, p. 78.

autori non ancora pubblicati, a differenza di un'antologia come *I novissimi. Poesie per gli anni sessanta* (1961) curata da Alfredo Giuliani. Quest'ultima raccolta, benché concentrata esclusivamente sulla forma poetica, secondo Cristiano de Majo rappresenta «la prima vera antologia di giovani scrittori italiani»³², mettendo insieme cinque poeti intorno ai trent'anni – Pagliarani, Porta, Sanguineti, Balestrini e lo stesso Giuliani – che si proponevano come rappresentanti del modo poetico del decennio appena iniziato. Il sottotitolo «poesie per gli anni sessanta» e il 1961 come data di pubblicazione del volume prediligono una certa programmaticità che tende al futuro piuttosto che a restituire un modello letterario passato. L'aggressività e la novità stilistica delle voci selezionate sono elementi chiave che proprio allora, secondo de Majo, iniziano ad accompagnarsi alla categoria di giovani scrittori. L'atteggiamento di rottura con i padri letterari della generazione precedente inizia un «meccanismo edipico» che secondo il critico³³ diventerà un cliché editoriale nei decenni successivi. Sulla fascetta di presentazione in copertina i poeti vengono presentati come «la voce violenta della nuovissima poesia italiana»³⁴. La violenza dell'espressione letteraria quale atteggiamento di rottura resta un filo rosso che attraversa l'esperienza delle tre antologie tondelliane fino ad arrivare ai racconti *pulp* di *Gioventù cannibale* messa insieme da Einaudi Stile Libero (1996).

In occasione del lancio del secondo volume *Under 25* dal titolo *Belli & Perversi* (1987) il curatore racconta le origini del progetto rendendo noto che

³² C. de Majo, *Dopo le antologie, la febbre. Breve storia delle antologie letterarie in Italia*, in www.rivistastudio.com, 14 Maggio 2015. Visitato il 1/08/2018.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

Al 31 dicembre 1985 giunsero circa ottocento testi. Una prima lettura ne tolse di mezzo subito la metà (si trattava di temi scolastici, di poesie che espressamente io non contemplavo per Under 25). Poi ci si concentrò su quattrocento testi rimasti³⁵.

Questa affermazione implica l'idea di una linea poetica ben precisa nella mente dell'autore e si oppone in parte a quanto dichiarato da Tondelli in un altro articolo precedentemente pubblicato su «Reporter»³⁶:

Under 25 non è una semplice antologia di prose, ma un'inchiesta condotta con gli strumenti della narrazione sulla creatività della nuova generazione³⁷.

Se veramente l'obiettivo fosse stato quello di documentare temi e stili di scrittura dei giovani degli anni ottanta, per il solo valore documentario/rappresentativo avrebbero dovuto essere inclusi anche testi differenti dal modello tondelliano per stili e tematiche. Dal punto di vista letterario, tuttavia, Tondelli ha il merito di aver realizzato una sorta di scuola di scrittura creativa per corrispondenza, intraprendendo un fitto lavoro di editing con gli autori dei testi selezionati per la pubblicazione. Si tratta di un modo del tutto inedito di guardare allo strumento antologico, per il quale ancora oggi Tondelli si pone come precursore nel panorama letterario italiano. Under 25 mette lo sperimentalismo al primo posto

³⁵ P. V. Tondelli, *Come e cosa scrivono i giovanissimi*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 1081.

³⁶ P. V. Tondelli, *Il blues dei ragazzi italiani*, in «Reporter», 21 febbraio 1986.

³⁷ *Ibid.*

e i tre volumi rappresentano la fase finale di un «lavoro collettivo»³⁸ portato avanti dal curatore insieme agli autori esordienti dei singoli racconti. L'aggettivo «collettivo» scelto dallo scrittore per descrivere l'impresa editoriale non è affatto neutro: il termine «materiali collettivi»³⁹ era stato utilizzato anni prima da Gianni Celati per il volume *Alice disambientata*. L'impostazione celatiana è particolarmente evidente nel modo in cui Tondelli reinventa se stesso come guida letteraria per la nuova generazione di aspiranti scrittori. Scrive Celati nell'introduzione alla riedizione di *Alice*:

La sua forma poco convenzionale dipende dal modo con cui è stato composto, assemblando schede, appunti, foglietti stropicciati, registrazioni e interventi che riassumevano discorsi svolti per un anno. [...] Il sottoscritto è responsabile del montaggio, fatto inizialmente per tenere una traccia delle cose dette, poi diventato un libro su richiesta d'un amico che aveva appena fondato una piccola casa editrice⁴⁰.

Come nota Andrea Cortellessa nella postfazione al volume, «un'inedita identità collettiva è il referente e insieme l'artefice di *Alice disambientata*»⁴¹. La stessa affermazione potrebbe valere per le antologie tondelliane nel modo in cui sono state pensate fin dall'inizio. Anche il ruolo di Tondelli si muove sull'esempio di Celati, entrambi gli autori sono accomunati dalla responsabilità di organizzare contenuti. La differenza tra i due sta nel rapporto tra il curatore e i testi antologizzati. Così ancora Celati nell'introduzione del 2006:

³⁸ P.V. Tondelli, *Un momento della scrittura*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 824.

³⁹ G. Celati, *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Le lettere, Firenze 2007.

⁴⁰ G. Celati, *Introduzione*, in *Alice disambientata*, cit., p. 5.

⁴¹ A. Cortellessa, *Postfazione*, in *Id*, p. 148.

Avevo raccolto una serie di libri sui costumi, la morale, le riforme, la vita familiare, la letteratura e le abitudini sessuali dell'epoca vittoriana. Li distribuivo ai volonterosi perché ne ricavassero schede da far circolare tra gli altri studenti. Le schede hanno circolato e a un certo punto quasi tutti avevano voglia di scrivere, ognuno divagando per i fatti suoi⁴².

Celati, a differenza di Tondelli, non si occupa di editing né assume come parametro di selezione un'idea di scrittura in particolare, motivo per cui il prodotto finale assomiglia a «un insieme di discorsi arruffati»⁴³ che non nasconde un «carattere un po' posticcio»⁴⁴. In *Under 25*, come vedremo tra poco, i parametri di scrittura sono forniti all'inizio insieme alla presentazione del progetto e l'intervento del curatore diventa sempre più incisivo nel momento in cui gli autori selezionati vengono chiamati a lavorare ulteriormente sui loro racconti.

Elementi di stilistica tondelliana: antiletterarietà come cifra per la giovinezza

Oltre al lancio ufficiale del progetto *Under 25* l'articolo *Scarti alla riscossa* è anche il primo tentativo da parte di Tondelli di fornire una serie di parametri stilistici per i giovani esordienti che si avvicinano allo strumento della scrittura. Si tratta di principi già enunciati in modo indiretto nel racconto *Autobahn*⁴⁵ di *Altri libertini*, e che in

⁴² G. Celati, *Introduzione*, in *Alice disambientata*, cit., p. 6.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Cfr. Capitolo II.

questa occasione vengono resi espliciti al fine di poter essere riprodotti. Tondelli invita i suoi giovani interlocutori a:

- «astenersi da giudizi sul mondo in generale», coerentemente a quanto fa egli stesso nel momento in cui si rifiuta di vestire i panni del «tuttologo»;
- «raccontare storie che si possano oralmente riassumere in cinque minuti»;
- «raccontare le [...] angosce senza reticenze piccolo-borghesi»;
- «scrivere racconti perché il racconto è il miglior tempo della scrittura “emotiva e parlata”»;
- «non [...] ricorrere allo stile caramellato della pubblicità o a quello del fumettone»;
- «scrivere come si parla»;
- riscrivere «ogni pagina».⁴⁶

Il racconto diventa la forma letteraria privilegiata, una chiave di lettura «coerente»⁴⁷ per rappresentare una realtà tanto frammentaria quanto quella degli anni ottanta, come notava Alessandro Tamburini a Trento nel marzo del 1987. Il già citato convegno *Sul racconto* invitava scrittori e critici a riflettere proprio sullo strumento letterario che in quel decennio era tornato a godere di una certa popolarità. In tale contesto Claudio Piersanti ha definito il racconto «un genere letterario adatto ai nostri tempi»⁴⁸ perché, come ha spiegato meglio Enrico Palandri nell'intervento successivo, «scardinata l'unitarietà della coscienza cui mirano gli autori ottocenteschi, la narrazione non ambisce [più] a una ricostruzione del mondo»⁴⁹. L'atteggiamento

⁴⁶ P.V. Tondelli, *Scarti alla riscossa*, cit., pp. 691-692.

⁴⁷ A. Tamburini, *La nuova fortuna del racconto*, in AA. VV., *Sul racconto*, Il lavoro editoriale, Ancona 1989, (pp. 59-69), p. 68.

⁴⁸ C. Piersanti, *Un compagno di viaggio*, in AA. VV., *Sul racconto*, cit., (pp. 83-90), p. 85.

⁴⁹ E. Palandri, *Le preoccupazioni della scrittura*, in AA. VV., *Sul racconto*, cit., (pp. 91-102), p. 99.

obsoleto che tende a offrire «giudizi sul mondo in generale» è parte di un codice retorico che Tondelli definisce letterarietà ed è riconoscibile nell'uso di «un linguaggio professorale [...] farcito di buone e insulse espressioni scolastiche»⁵⁰. La crociata tondelliana contro la letterarietà in favore dell'antiletterario ha rappresentato il primo parametro valido a escludere circa la metà dei manoscritti pervenuti in casa editrice per il progetto Under 25. In questo caso il lavoro del curatore andrebbe a costituirsi quale racconto a tesi, così come è stato definito da Verdino il lavoro di Edoardo Sanguineti svolto negli anni sessanta sul fronte poetico con le antologie della neoavanguardia⁵¹. A convalidare questa posizione rimando alla classificazione delle antologie del Novecento a cura di Sergio Pautasso e Paolo Giovannetti⁵². Nella sezione specificamente dedicata alle antologie di autori contemporanei ("Narratori d'oggi"), Pautasso e Giovannetti raccolgono circa trenta titoli da inizio secolo fino alla fine degli anni ottanta, tra i quali un solo volume si occupa di autori inediti viventi⁵³ senza tuttavia alcun parametro anagrafico che possa conferire all'antologia in questione un'impostazione generazionale. Nell'ambito di questa vasta sistemazione il progetto Under 25 viene inserito tra le "Antologie di Programma", solo otto titoli in totale dai primi del Novecento alla fine degli anni ottanta, tre dei quali ascrivibili al lavoro di Pier Vittorio Tondelli. L'operazione curatoriale svolta con *Giovani Blues* (1986), con *Belli & Perversi* (1987) e con *Papergang* (1990) condivide con *Scrittori nuovi* (1930) di Vittorini e Falqui l'ambizione a qualificarsi come «intervento e

⁵⁰ P. V. Tondelli, *Under 25: presentazione*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 716.

⁵¹ S. Verdino, *Questioni di teoria critica*, Guida, Napoli 2008, p. 88.

⁵² S. Pautasso, P. Giovannetti (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Pensa Multimedia, Lecce 2004.

⁵³ E. Ceretti (a cura di), *Raccolta antologica di scrittori inediti*, Mondadori, Milano 1935.

proposta critica»⁵⁴, con la differenza significativa che nella seconda antologia non vengono considerati testi inediti⁵⁵ e che l'aggettivo «nuovo» non costituisce un sinonimo di «giovane». Come spiega Vittorini in una bozza di prefazione, «gli scrittori di questa antologia sono nuovi [...] perché hanno dell'arte un'idea diversa da quella degli scrittori che li precedettero»⁵⁶, per questo motivo accanto ai nomi dei più giovani compaiono anche coloro che «non più giovanissimi [...] si sono rinnovati»⁵⁷. Se l'intento di Vittorini e Falqui era quello di dimostrare quanto fosse «passato il tempo delle esperienze europee»⁵⁸, esemplificando attraverso lo strumento antologico un «vero e proprio»⁵⁹ stile italiano, con *Belli & Perversi* Tondelli commenta positivamente l'influenza della letteratura straniera contemporanea – soprattutto nord-americana– sulla nuova generazione di scrittori⁶⁰.

Anche in qualità di curatore, nell'occuparsi di una trilogia antologica “di programma”, Tondelli «parla di sé, si situa nel mondo [...] giustifica una sua collocazione personale, politica, umana»⁶¹. Questo atteggiamento è evidente nel testo di presentazione al primo

⁵⁴ A. Terreni, *Le antologie della prosa del novecento: ipotesi per un orientamento*, in S. Pautasso, P. Giovannetti (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, cit., (pp. 111-139), p. 117.

⁵⁵ Tra gli autori collazionati da Vittorini e Falqui compaiono ad esempio testi di Montale tratti da *Ossi di Seppia* e brani di Svevo tratti da *Senilità*.

⁵⁶ E. Vittorini, *Prefazione*, in P. Montefoschi (a cura di) *Scrittori nuovi*, Carabba, Lanciano 2006, p. IV.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ivi*, p. IXXXI.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ «Non possiamo evitare un confronto fra i nostri giovani e i minimalisti americani» (P.V. Tondelli, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 741; «[...] il mito della letteratura americana continua nel cuore delle giovani generazioni» (*Ivi*, p. 754).

⁶¹ S. Giusti, *I dintorni dell'antologia*, in S. Pautasso, P. Giovannetti (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, cit., (pp. 95-110), p. 96.

volume delle tre antologie, in cui lo scrittore si sofferma sul problema di gran lunga più diffuso tra i giovani degli anni ottanta:

Il parametro della letterarietà di un testo è assunto in base ai valori del lessico scolastico piccolo-borghese. Il risultato è una presunta letterarietà che ricorda le maestre che ci segnavano in blu sul foglio di protocollo “più buono”, “aspettare”, “avere una gran fame”, “ridere sgangheratamente”, “ridere a crepapelle”. Ecco allora che i ragazzi al momento della creazione assomigliano a tanti giovin signori pariniani che usano espressioni del tipo “mi prese per gli omeri” [...]. D'altra parte questa presunta letterarietà ha a che fare con i kitsch delle canzonette di Sanremo. [...] La presunta letterarietà di un testo si fonda sulla presunta letterarietà dei fenomeni di consumo di massa. [...] Tutto diventa valore perché “valore di massa”⁶².

Pur partendo da questioni di stilistica, il brano si trasforma con graduale veemenza nel ritratto della società italiana ormai del tutto inserita nella retorica della cultura di massa. Come ha scritto Milan Kundera pochi anni dopo la riflessione tondelliana, «il vero antagonista del kitsch è l'uomo che si pone delle domande»⁶³, di conseguenza il kitsch in sé può essere riconosciuto in un atteggiamento di ricezione passiva dei fenomeni culturali e di costume, una tendenza a non problematizzare la conoscenza. «I sentimenti suscitati dal kitsch devono essere tali da poter essere condivisi da una grande quantità di persone. Per questo il kitsch non può dipendere da una situazione insolita [...]»⁶⁴. Questa definizione, benché maturata in un contesto differente, è molto vicina al pensiero

⁶² P. V. Tondelli, *Under 25: presentazione*, in *Opere*, Vol. II, cit. p. 716.

⁶³ M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1989, p. 211.

⁶⁴ Ivi, p. 209.

di Tondelli nel mettere insieme kitsch e cultura di massa⁶⁵. Come per il romanziere ceco, la questione sollevata dallo scrittore di *Altri libertini* non riesce a tenere separati il piano estetico-stilistico dal piano politico, emerso nella definizione del lessico scolastico quale «piccolo-borghese» e del ritratto della nuova generazione come costituita da «giovin signori pariniani». L'idea di associare il parametro della letterarietà all'atteggiamento conformista della società di massa è ancora una volta riconducibile alle lezioni di Gianni Celati nell'anno accademico 1976-77. Nei già citati «materiali collettivi» raccolti dal professore in conclusione di quel corso si legge infatti:

C'è un modello predeterminato della scrittura e della parola letteraria e c'entra con la sua unidimensionalità. A ciò si potrà forse ovviare con una scrittura collettiva dove nello stesso testo coabitano diverse tesi o tendenze. [...] Una scrittura collettiva [...] deve essere un gioco praticato da tutti, uno scrivere romanzi in milioni di persone [...]. Di sicuro oggi leggere è contro lo scrivere: è una fuga dalle trappole della comunicazione, che vuole trasformarci in ciechi consumatori di spettacoli⁶⁶.

In questo brano torna l'idea di scrittura collettiva anticipata dal sottotitolo di *Alice disambientata*, si accusa poi la «parola letteraria», espressione che accosto al concetto negativo di letterarietà esposto da Tondelli. La «parola letteraria» contro cui si esprime Celati rappresenta un modello unidimensionale imposto dall'alto ed è il

⁶⁵ Problematica già affrontata da Umberto Eco nel capitolo *Kitsch e cultura di massa* in *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964, pp. 72-76.

⁶⁶ G. Celati (a cura di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, cit., p. 90.

linguaggio per l'appunto della società di massa (quella in cui gli individui sono solo «ciechi consumatori di spettacoli»).

Che anche l'atteggiamento di Tondelli sia soprattutto politico è del tutto chiaro più avanti nell'articolo in cui presenta il primo volume di *Under 25*:

Abbiamo bisogno di cambiamenti, ora, nel nostro paese. Abbiamo bisogno di occupazione e di riforme scolastiche. [...] Avremmo anche bisogno [...] di qualcuno che insegnasse a questi giovani il dissenso [...] per difendersi da questo aberrante kitsch nazionale degli anni ottanta⁶⁷.

Il rimedio più immediato contro quel tipo di retorica e quell'appiattimento culturale si trova secondo l'autore nel linguaggio parlato, nello stile minimalista, nelle annotazioni veloci, nei diari e in tutti quegli espedienti linguistici che riescono a dare profondità e vivacità alla narrazione⁶⁸. Il fatto che lo stile letterario vicino al parlato possa rappresentare una posizione politica, lo ha sostenuto già Jennifer Burns proprio riguardo alla scrittura di Celati⁶⁹, riconoscendo una linea che da questo scrittore attraversa le esperienze di Palandri, Tondelli e Ballestra. Se i primi due nomi di questa tradizione possono essere ricondotti ad *Alice disambientata*, il terzo, quello di Ballestra, appartiene alla generazione successiva, e subisce l'influenza di Celati in modo indiretto attraverso l'esempio tondelliano⁷⁰. «The *linguaggio* of young people»⁷¹, sostiene Burns,

⁶⁷ P. V. Tondelli, *Under 25: presentazione*, in *Opere*, Vol. II, cit. p. 716.

⁶⁸ Ivi, p. 718.

⁶⁹ J. Burns, *Fragments of impegno*, cit., p. 55.

⁷⁰ Silvia Ballestra è inclusa con tre racconti nel terzo volume di *Under 25*. Di lei ci occuperemo più avanti in questo stesso capitolo.

⁷¹ J. Burns, *Fragments of impegno*, cit., p. 55.

«snaps at the heels of the *lingua* of the establishment. This explains the acute sensitivity to the spoken language in Celati's novel and in those which follow this line»⁷². Lavorando sullo stile, Tondelli ha provato a insegnare ai giovani il dissenso, un atteggiamento politico esercitato in primo luogo attraverso la ribellione all'idea di conformismo sostenuta e imposta da un sistema scolastico fondato su valori della società «piccolo borghese». Lo scrittore, diventato editor, insegna ai nuovi giovani a parlare il linguaggio dei personaggi di *Altri libertini*, un linguaggio ribelle, oltraggioso, fatto di imprecazioni, dialetti, neologismi e gergo giovanile: permane l'idea di una giovinezza che rifiuta ogni possibilità di omologazione quando non sociale, almeno culturale. Dai fogli dattiloscritti dello *Jungen Werther* nel 1978 al lavoro svolto sulle antologie nella seconda metà degli anni ottanta, l'immaginario tondelliano della giovinezza mantiene il tono romantico dello scontro e l'atteggiamento drammatico di un'integrazione inattuabile.

***Giovani Blues* (1986): analisi di un debutto**

La prima antologia *Under 25* si apre con un racconto di Andrea Canobbio, *Diario del Centro*⁷³, contributo che importa da subito nel volume uno dei miti più ricorrenti dell'immaginario giovanile tondelliano. Il centro a cui si riferisce il titolo è quello di Londra, una città che torna costantemente nella produzione di Tondelli quale crocevia principale della cultura giovanile degli anni ottanta e già

⁷² *Ibid.*

⁷³ A. Canobbio, *Diario del centro*, in *Giovani Blues*, Transeuropa, Ancona 1986, p.17.

protagonista in Arbasino nella parte conclusiva di *Fratelli d'Italia*⁷⁴. Alla capitale inglese sono dedicate pagine del *Weekend postmoderno*⁷⁵ e alcuni scenari dei romanzi *Rimini*⁷⁶ e *Camere separate*⁷⁷, con un accenno anche in *Altri libertini*, nel racconto *Viaggio*, in cui Londra compare come una tappa del percorso di formazione che il protagonista compie attraverso l'Europa⁷⁸ (cfr. Capitolo II). Anche in *Biglietti agli amici* Londra viene menzionata due volte⁷⁹ in brevi paragrafi che alludono alla storia dello scrittore Bruno May e il giovane Aelred in *Rimini*.

Il primo racconto del progetto Under 25 assume la forma della scrittura privata, un diario redatto in prima persona da un giovane italiano approdato nella metropoli in cerca di lavoro. Le date sono registrate in modo irregolare, un espediente che non solo trasmette al lettore l'autenticità di un vero diario, ma rispecchia anche il caotico e frenetico ritmo della vita del ragazzo, impiegato in una pizzeria italiana in Kings road. L'immagine di questo protagonista poco più che adolescente è costruita sugli stessi miti che hanno attraversato le pagine tondelliane:

Partito da una città italiana che considero in periferia, fuggito come da un'epidemia, per dimostrare che il morbo non mi aveva ancora contagiato, sono atterrato qui, in un luogo che i

⁷⁴ di Arbasino su Londra si ricorda anche la corrispondenza tenuta nel corso degli anni Cinquanta con la rivista il «Mondo» diretta da Mario Pannunzio, poi confluita nel volume *Lettere da Londra*, Adelphi, Milano 1997.

⁷⁵ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, Vol. II, cit., pp. 358-369.

⁷⁶ P. V. Tondelli, *Rimini*, in *Opere*, Vol. I, cit., pp. 611-627.

⁷⁷ P. V. Tondelli, *Camere separate*, in *Opere*, Vol. I, cit., pp. 976-990.

⁷⁸ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, in *Opere*, Vol. I, cit., pp. 89-90.

⁷⁹ P. V. Tondelli, *Biglietti agli amici*, in *Opere*, Vol. I, cit., Biglietto n.13, Biglietto n. 24.

libri, Clara, i dischi e i sogni mi avevano convinto essere centrale [...]»⁸⁰.

I riferimenti ai Rolling Stones, ai Cure, ai Pink Floyd sono disseminati per tutto il racconto, creando una sorta di colonna sonora narrativa sul modello di *Rimini*.

La forma diaristica ritorna in altri due racconti di *Giovani Blues*, rispettivamente in *Re dei vagabondi*⁸¹ di Roberto Pizzuto e in *Di qualche giorno*⁸² di Alessandra Buschi, numero tre e numero sette della raccolta.

La tecnica della scrittura privata in forma di diario, con l'indicazione della data e il riepilogo delle giornate dei protagonisti, era stata sperimentata in Tondelli in *Diario del soldato Acci*, breve racconto a puntate confluito poi nel romanzo *Pao Pao* perdendo la caratteristica scansione temporale (cfr. Capitolo II). La struttura diaristica era stata suggerita dallo stesso Tondelli negli articoli *Scarti* e *Scarti alla riscossa* ai giovani aspiranti scrittori che intendevano aderire al progetto Under 25. Proprio in quell'occasione lo scrittore racconta di essere tornato a consultare quel «libro segreto»⁸³ a cui confidava «dolori e illuminazioni»⁸⁴ dei suoi anni adolescenziali, considerando i diari privati come la fonte d'informazione più autentica a cui attingere per costruire un ritratto sulle giovani generazioni di ogni tempo. Per sfuggire al conformismo della cultura e del linguaggio Tondelli propone ai ragazzi di raccontare «quello che *fanno*, quello che *sentono*: i *loro* tormenti, i *loro* rapporti a

⁸⁰ A. Canobbio, *Diario del centro*, in *Giovani Blues*, cit., pp. 26-27.

⁸¹ R. Pizzuto, *Re dei vagabondi*, in *Giovani Blues*, cit., p. 75.

⁸² A. Buschi, *Di qualche giorno*, in *Giovani Blues*, cit., p. 116.

⁸³ P. V. Tondelli, *Scarti*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 683.

⁸⁴ *Ibid.*

scuola, con le ragazze, con la famiglia»⁸⁵. I testi in forma diaristica inviati entro la data di scadenza del concorso si inseriscono nella categoria dei «testi intimisti»⁸⁶, il gruppo più vasto per numero di manoscritti pervenuti, che Tondelli commenta con ulteriori consigli di scrittura creativa legati al genere in questione:

Scrivere un diario è una cosa magnifica. [...] Anche io lo faccio, pure se in modo non troppo canonico. [...] Se volete scrivere i diari o le lettere per farli leggere a tutti, dovrete immediatamente sapere che quell'«io» che scrive è già un personaggio. Come tale deve seguire tutta una serie di regole e comportamenti che niente hanno a che fare con la realtà, ma tutto invece con la letteratura, che è il regno, l'ambiente in cui vivono in personaggi⁸⁷.

Ancora una volta è possibile notare quanto agli occhi del curatore del progetto la finzione letteraria non smetta mai di avere la priorità sulla ricerca sociologica di partenza. Linguisticamente i racconti sopra citati, come pure il resto dei *Giovani Blues*, sono redatti nella forma di un italiano medio che potremmo definire neostandard⁸⁸, in quanto mimetico del ritmo del linguaggio orale. Considerando l'italiano standard come la varietà linguistica «appoggiata alla tradizione letteraria, [...] descritta e regolata dai manuali di grammatica [...] non marcata né diatopicamente né socialmente»⁸⁹, l'italiano neostandard «corrisponde ai concreti usi dei parlanti»⁹⁰,

⁸⁵ Ivi, p. 686. Corsivo mio.

⁸⁶ P. V. Tondelli, *Under 25: presentazione*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 703.

⁸⁷ Ivi, p. 706.

⁸⁸ Si consultino sull'argomento P. D'Achille, *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2010; G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 1987.

⁸⁹ G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, cit., p. 23.

⁹⁰ *Ibid.*

talvolta caratterizzati da «costrutti, forme e realizzazioni che non erano presentati nel canone ammesso dalle grammatiche»⁹¹. Il racconto di Pizzuto fa uso moderato di termini stranieri giustificati dall'ambientazione londinese («mi ha detto Thank you. Io le ho risposto Thanks»⁹²), mentre il testo di Boschi abbonda di univerbazioni anche in assenza di raddoppiamenti fonosintattici («un nome *suppergiù* inglese»⁹³, « un libro *pressappoco* d'amore»⁹⁴, «mi sento mancare *qualchecosina*»⁹⁵, «l'altroieri»⁹⁶, etc.). Gli stessi fenomeni si incontrano nei racconti di *Altri libertini*, in particolare in *Viaggio*, dove la convivenza del protagonista con un gruppo belga giustifica l'inserimento della lingua francese nei dialoghi («Rien viande de porc! Rien!»⁹⁷), mentre le univerbazioni linguistiche attraversano l'intero romanzo («sessantanni»⁹⁸, «Virginiawulf»⁹⁹, «cheffarai»¹⁰⁰, etc.) .

Il secondo racconto dell'antologia e il numero otto possono considerarsi due episodi gemelli: *Elogio della bicicletta*¹⁰¹ di Andrea Lassandari e *Elogio della motocicletta*¹⁰² di Giancarlo Viscovich riprendono entrambi il tema del viaggio con particolare attenzione al rapporto del viaggiatore con il suo mezzo di trasporto. Già in *Autobahn* Tondelli si riferiva all'automobile come a un «ronzino

⁹¹ Ivi, p. 62.

⁹² R. Pezzuto, *Re dei vagabondi*, in *Giovani Blues*, cit., p.82.

⁹³ A. Buschi, *Di qualche giorno*, in *Giovani Blues*, cit., p. 119. Corsivo mio.

⁹⁴ Ivi, p. 123. Corsivo mio.

⁹⁵ Ivi, p. 125. Corsivo mio.

⁹⁶ Ivi, p. 106.

⁹⁷ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 56.

⁹⁸ Ivi, p. 8.

⁹⁹ Ivi, p. 29.

¹⁰⁰ Ivi, p. 131.

¹⁰¹ A. Lassandari, *Elogio della bicicletta*, in *Giovani Blues*, cit., p. 57.

¹⁰² G. Viscovich, *Elogio della motocicletta*, in *Giovani Blues*, cit., p. 145.

scappottato»¹⁰³, simbolo di un'acquisita libertà e al tempo stesso mezzo attraverso cui la libertà è resa possibile mediante la fuga sull'Autobrennero a tutta velocità. Nel testo di Lassandari – storia di un viaggio in bicicletta di uno studente da Bologna a Senigallia – rimane la prima persona tondelliana di *Autobahn*, benché il linguaggio si mantenga vicino all'italiano di uso comune, senza addentrarsi eccessivamente nel territorio del gergo giovanile («non la finisce più di sparar palle»¹⁰⁴, «dove diamine sono i cartelli? Cazzo in Emilia un cartello ogni quindici metri [...]»¹⁰⁵). Del tutto assenti le sfumature dialettali; si trovano però riferimenti colti che riportano ancora una volta alla scuola tondelliana:

Le grandi pedalate di zii nonni e genitori, “quando c'era solo la bicicletta e per tanti era un lusso”, si mischiano col mito di Fausto Coppi, che anche per Barthes era un cavaliere senza macchia [...]¹⁰⁶.

L'influenza tondelliana è evidente dietro la citazione a Barthes, ma anche linguisticamente nella coordinazione per asindeto e senza interpunzione dei sostantivi «zii» e «nonni», d'ispirazione beat. Il discorso indiretto libero compare alternato alla forma dialogica diretta, dove la punteggiatura risponde invece alle norme tradizionali. In *Elogio della motocicletta* l'io narrante diventa un noi. Più che raccontare una storia, il narratore corale descrive un gruppo di motociclisti di provincia che non aspirano ad «avventure esotiche»¹⁰⁷ o «grandi esplorazioni»¹⁰⁸, ma si divertono «a inventare

¹⁰³ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 133.

¹⁰⁴ A. Lassandari, *Elogio della bicicletta*, in *Giovani Blues*, cit., p. 57.

¹⁰⁵ Ivi, p. 73.

¹⁰⁶ Ivi, p. 60.

¹⁰⁷ G. Viscovich, *Elogio della motocicletta*, in *Giovani Blues*, cit., p. 151.

un viaggio di poche lire tra paesini sperduti in mezzo ai campi»¹⁰⁹. Si tratta di un gruppo di outsider, una comunità di centauri di provincia che non rientra né tra coloro che sono considerati alternativi, né tra i ragazzi culturalmente integrati:

Ci dispiace che nessuno approvi il nostro modo di divertirsi, ma è ovvio che in mezzo alla gente a cui si somiglia ci si sente protetti, e allora si cerca di uniformarsi per creare delle categorie¹¹⁰.

All'uso medio dell'italiano, privo di termini letterari o elementi gergali, corrisponde d'altra parte l'impiego del tempo futuro e di un certo immaginario americano che riporta all'esperienza tondelliana:

Forse un giorno andremo anche a vedere posti più lontani, ma lo faremo solo quando saremo più grandi e un po' più ricchi. [...] Andremo a perfezionare il nostro inglese in America, mescolando l'arditezza dei pionieri con l'elefantiasi delle metropoli¹¹¹.

Come in alcuni luoghi di *Altri libertini* (cfr. Capitolo II) e in *Camere separate* (cfr. Capitolo III) il futuro è il tempo della non realizzazione, non rappresenta la proiezione di una speranza ma confina una serie di eventi che non avranno luogo relegandoli a un tempo indefinito e lontano dal tempo presente della narrazione.

Il quarto racconto di *Giovani Blues* è introdotto dal suo curatore come «la storia ordinaria e un po' folle di un gruppo di amiche che

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Ivi, p. 154.

¹¹¹ Ivi, pp. 151-152.

vivacchiano nell'hinterland napoletano in cerca di nuove emozioni, sballi e avventure»¹¹². Nel commentare brevemente *Bar spagnolo* di Giuliana Caso, Tondelli specifica che «non si tratta del solito spaccato, della solita *tranche de vie*»¹¹³, riferendosi probabilmente al canonico realismo letterario, ma «lo stile è un misto di fumettistico e di parlato»¹¹⁴. Il linguaggio dei fumetti e il ritmo parlato della scrittura non costituiscono però l'elemento più interessante di questo racconto, che già a partire dai temi dichiara una forte ispirazione tondelliana (il «gruppo», gli «sballi», le «avventure» erano elementi chiave in *Mimi e istrioni* e *Altri libertini*). Linguisticamente, insieme alle già citate unverbazioni («Ottocarte»¹¹⁵, «semprepronti»¹¹⁶ etc.), si presenta l'inserimento del nome proprio preceduto da articolo determinativo, un fenomeno di derivazione dialettale piuttosto anomalo se contestualizzato nel racconto in questione, ambientato «nell'hinterland napoletano» e scritto da un'autrice nata e cresciuta a Castellammare di Stabia, come si apprende dalla biografia in appendice all'antologia. Il nome proprio preceduto da articolo determinativo è una caratteristica dei dialetti settentrionali e toscani¹¹⁷, è attinente alla lingua parlata ed è spesso utilizzato da

¹¹² P. V. Tondelli, *Scari pubblicati*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 694.

¹¹³ Ivi, p. 694.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ G. Caso, *Bar Spagnolo*, in *Giovani Blues*, cit., p. 96.

¹¹⁶ Ivi, p. 99.

¹¹⁷ Si consulti a tal proposito lo studio di H. Kubo, *Presenza o assenza dell'articolo definito davanti al nome proprio di persona in italiano e nei dialetti italiani*, Atti della XXI Giornata di Dialettologia (2015), «Quaderni di lavoro ASit» n. 19, 2016, pp. 47-64. Anche l'Accademia della Crusca (<http://www.accademiadellacrusca.it/en/italian-language/language-consulting/questions-answers/larticolo-prima-prenome>) registra la «presenza dell'articolo prima di un prenome femminile nella tradizione letteraria e nel parlato toscani, e prima dei nomi anche maschili nel parlato regionale settentrionale». Il racconto *Bar Spagnolo*, facendo parte dell'area linguistica meridionale (Campania) non rientra nelle casistiche citate dagli studi.

Tondelli nelle pagine di *Altri libertini* in cui il tentativo di ricreare il *sound* del linguaggio parlato è più evidente rispetto ai romanzi successivi. Frequentemente, nel corso di tutti gli episodi, i personaggi tondelliani sono presentati mediante anteposizione del determinativo («*la Molly*»¹¹⁸, «*col Giusy*», «*col Salvino*»¹¹⁹, «*la Vanina*»¹²⁰, «*la Sylvia*», «*la Benny*», «*del'Anna*»¹²¹, etc.); allo stesso modo, anche nel racconto napoletano di Giuliana Caso ritroviamo espressioni come «subito *la Carmen* dispiega la sua arte insieme *alla Patty*»¹²², «sveglia dolcezza che si va al mare con *l'Alessandro*»¹²³, «*la Patty* sborsa la cifra folle di ottanta carte»¹²⁴. Il tentativo di imitazione manieristica del modello tondelliano è evidente, a maggior ragione se la lingua utilizzata non può essere giustificata dall'ambientazione del racconto (Castellammare), né dalla varietà linguistica propria dell'io narrante o dello scrittore. Sempre in *Bar Spagnolo*, una delle protagoniste al termine di una serata tra amici intraprende una sorta di monologo esistenziale che riprende quasi letteralmente le prime pagine di *Autobahn*:

cazzo che stronzata, che cagata, basta con queste fesserie da pochi soldi non ne posso più [...] che senso ha tutto ciò, di dove veniamo? Cosa siamo? Dove andiamo?¹²⁵

Così in Tondelli:

¹¹⁸ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, in *Opere*, Vol. I, p. 8. Corsivo mio.

¹¹⁹ Ivi, p. 14. Corsivo mio.

¹²⁰ *Ibid.* Corsivo mio.

¹²¹ Ivi, p. 69. Corsivo mio.

¹²² G. Caso, *Bar Spagnolo*, in *Giovani Blues*, cit., p. 96. Corsivo mio.

¹²³ Ivi, p. 97. Corsivo mio.

¹²⁴ Ivi, p. 102. Corsivo mio.

¹²⁵ Ivi, p. 100.

cioè chi sei? cosa fai? dove vai? qual è il tuo posto nel Gran Trojajo? cheffarai?¹²⁶

Altri libertini è – tra le opere dello scrittore – quella che più si impone come modello per i giovani narratori di questo primo volume Under 25, anche quando l'ispirazione è meno diretta, come nel caso delle poesie di Paola Sansone¹²⁷. I versi della sezione *Comicamente parlando* costituiscono un'eccezione non solo in *Giovani Blues*, ma in tutto il progetto Under 25, rappresentando l'unico contributo poetico selezionato dal curatore. Nonostante la differenza di genere, queste poesie restano coerenti allo spirito dell'antologia per tematiche e linguaggio: sono versi che si addicono molto più alle pagine di un'agenda che a un volume di poesia, con ironia e leggerezza ritraggono personaggi familiari (*Cognato nasuto sempre piaciuto*, *Per mia surela*) e argomenti scolastici (*Giosuè Carducci*, *Ugo Foscolo*, *Giovanni Pascoli*, *Gabriele D'Annunzio*), mentre si riprende il linguaggio dei fumetti – già utilizzato in *Autobahn* («dling!»¹²⁸, «grrrr!»¹²⁹) – nei versi di *Glub glub affogo*. Di tutta l'antologia *Giovani blues* le poesie di Paola Sansone sono il contributo più vicino all'idea originale del progetto Under 25, rappresentando quella fase degli anni ottanta in cui dalle scritte sui muri si passa alle scritte sui diari con «la sostituzione del pennarello alla bomboletta spray»¹³⁰.

¹²⁶ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, in *Opere*, Vol. I, p. 131.

¹²⁷ P. Sansone, *Comicamente parlando*, in *Giovani Blues*, cit., pp. 106-111.

¹²⁸ P. V. Tondelli, *Altri libertini*, in *Opere*, Vol. I, cit., p. 136.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ R. Simone citato da L. Coveri, *Gli studi in Italia*, in E. Banfi, A. Sobrero (a cura di), *Il linguaggio giovanile degli anni novanta*, Laterza, Bari 1992, (pp. 59-69), p. 60.

L'avventuriera di Rory Cappelli e i racconti di Vittorio Cozzolino (*Interrogatorio, Arte povera, Dick*) – rispettivamente al sesto e al decimo posto nell'antologia – mantengono entrambi linguisticamente una forma costante di italiano neostandard, raramente arricchiti da elementi gergali («un bel *perone*»¹³¹) e forme di italiano regionale¹³² («sarebbero *schiettati* d'invidia»¹³³). In particolare in questi ultimi due autori l'influenza del modello tondelliano si indebolisce, rivelando una certa originalità di stile che avvicina i due esordienti al pulp letterario dei Cannibali¹³⁴, una linea che prenderà più spazio nelle antologie successive al progetto Under 25.

Nell'intervento dal titolo *Scarti pubblicati*¹³⁵ il curatore di *Giovani Blues* nota quanto, a differenza dell'immaginario giovanile degli anni settanta, quello degli anni ottanta «sembra non conoscere le perversioni e gli abusi delle droghe e del sesso. [...] L'unico elemento di contestazione è dato dall'istituzione familiare [...] ancora il centro del mondo, anche solo per desiderarne – come fa Rory Cappelli – la distruzione»¹³⁶. Per quanto riguarda il contributo di Cozzolino, Tondelli ne valorizza la presenza nell'antologia in quanto rappresentante di «un'immagine della creatività dei giovani napoletani, molto più metropolitani che non sempre, e solamente, guappi e femminielli e rioni Magnanapoli e Toledo»¹³⁷. Possiamo leggere nello sguardo obliquo di Cozzolino la risposta agli stereotipi della cultura massificata, del kitsch, della letterarietà che Tondelli

¹³¹ R. Cappelli, *L'avventuriera*, in *Giovani Blues*, cit. p. 113. Corsivo mio.

¹³² «[...] l'ampia gamma di fenomeni compresa fra l'italiano della tradizione letteraria e il dialetto.» (G. Berruto, *Le varietà dell'italiano*, in *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, cit., p. 13).

¹³³ V. Cozzolino, *Arte povera*, in *Giovani Blues*, p. 171. Corsivo mio.

¹³⁴ M. Brolli (a cura di), *Gioventù cannibale*, Einaudi, Torino 1996.

¹³⁵ P.V. Tondelli, *Scarti pubblicati*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 693.

¹³⁶ Ivi, pp. 693-694.

¹³⁷ *Ibid.*

aveva cercato di combattere insieme alle nuove generazioni di scrittori. Lo straniamento¹³⁸ è l'artificio retorico di cui il giovane autore fa uso in modo del tutto originale, come in questo brano in cui descrive i cumuli di immondizia raccolti ai bordi delle strade di Napoli:

Come a N.Y. gli artisti erano liberi di esprimersi creativamente, non solo le pitture erano ammesse, ma anche le sculture lo erano! Mi riferisco ad enormi cumoli di piccoli sacchi grigi, ammonticchiati in forme e posizioni sempre diverse¹³⁹.

In *Tregua* di Claudio Camarca lo sguardo straniato è dato dalla prospettiva notturna che si apre su Roma. Un gruppo di giovani annoiati attraversa la capitale in macchina senza meta, mentre la voce narrante descrive il volto di una città lontana dallo splendore dei suoi simboli storici, ma squallida e oscura. «Viale Emanuele è sgombro»¹⁴⁰, la sede del PCI («il partito»¹⁴¹) in viale delle Botteghe Oscure è chiusa, tra piazza Barberini e via Veneto – luoghi simbolici della Roma delle classi alte e della politica – i giovani azzardano una «discesa libera»¹⁴² lungo la strada deserta. La Capitale istituzionale si trasforma nella città dei «femminielli biancovestiti»¹⁴³ in un rovesciamento carnevalesco dai toni dark.

¹³⁸ Cfr. C. Gabbani, *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia (Nuova Serie)», XVII (2011), (pp. 95-134), p. 97. «[...]lo 'straniamento' fu caratterizzato e analizzato specialmente da Victor Šklovskij, in quanto procedimento letterario intenzionale teso ad ottenere[...] uno sguardo nuovo sulle cose, la liberazione dalla consuetudine e il risveglio dell'attenzione percettiva».

¹³⁹ V. Cozzolino, *Arte povera*, in *Giovani Blues*, cit., p. 171.

¹⁴⁰ C. Camarca, *Tregua*, in *Giovani Blues*, cit., p. 159.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ivi*, p. 161.

¹⁴³ *Ivi*, p. 159.

Anche qui, come nei racconti di Cozzolino, la guerra è dichiarata all'immagine dello stereotipo diffuso dalla cultura di massa. Camarca fa un uso molto ritmato della punteggiatura, alternando sospensioni e frasi ellittiche per meglio rendere l'idea di un monologo recitato, delirante e discontinuo:

Sentiero molle... conduce lontano... fuori... oltre le mura... [...]
La malinconia non attacca. È la cultura. L'autodifesa. Ironici a
forza¹⁴⁴.

A partire dall'idea della corsa in macchina, anche *Tregua* è un racconto che presenta forti richiami al tondelliano *Autobahn*. In particolare, linguisticamente si registra il frequente uso dell'onomatopea e delle esclamazioni proprie del linguaggio dei fumetti («BOM BOM... [...] NNN!»¹⁴⁵, «CRACK![...] Alè! [...] Ahi!»¹⁴⁶) insieme all'anteposizione del determinativo davanti a nome proprio («la Carla ha il broncio»¹⁴⁷), fenomeno non attestato nella varietà di italiano regionale dell'area romana da cui Camarca proviene.

Undici calciatori di Gabriele Romagnoli è, infine, il racconto a cui Tondelli affida la chiusura della prima antologia del progetto Under 25, considerandolo perfetto per siglare «il senso sportivo dell'impresa letteraria»¹⁴⁸. Non si tratta di un vero e proprio racconto in effetti, quanto di una catalogazione, una descrizione delle tipologie di calciatori che costituiscono una squadra proprio in virtù della diversità dei propri ruoli.

¹⁴⁴ Ivi, p. 157.

¹⁴⁵ Ivi, p. 157.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 161-163.

¹⁴⁷ Ivi, p. 163.

¹⁴⁸ P.V. Tondelli, *Scarti pubblicati*, cit., p. 695.

Valorizzare le differenze è stato dall'inizio l'obiettivo di Tondelli, che aveva scelto appunto il termine "scarti" come sinonimo di autenticità, deviazione dalla norma massificata. Lo stile adottato dagli esordienti di *Giovani blues* risponde di fatto al tentativo di contrastare il letterario in nome di un'antiletterarietà che utilizza la mimesi della lingua parlata come strumento d'azione. Abbiamo visto in questa breve rassegna come tuttavia, pur ricercando l'originalità e l'unicità di un linguaggio non standard, i giovani Under 25 si adeguano al modello tondelliano il più delle volte a discapito della propria voce, talvolta spingendo l'imitazione all'estremo, come in *Bar Spagnolo* di Giuliana Caso in cui la varietà regionale di area napoletana dell'autrice tende a imitare quella di tipo settentrionale che ricorre nei primi racconti di Tondelli. *Giovani Blues* si pone comunque come un esperimento unico nel suo genere che non verrà riprodotto nelle antologie successive di Under 25. Gradualmente Tondelli abbandona le ambizioni sperimentali dell'impresa, ma continua la sua battaglia letteraria contro la cultura di massa; al tempo stesso gli esordienti sembrano dipendere sempre meno dalla matrice di *Altri libertini* mettendo in pratica soluzioni differenti e meno forzate nella ricerca di una parola autentica e antiretorica.

Belli & Perversi (1987): dalla sociologia alla letteratura

Il secondo volume del progetto Under 25 esce nel 1987 con alcune novità fondamentali rispetto a *Giovani Blues*. In primo luogo la risposta dei giovani aspiranti scrittori al secondo bando di concorso non raggiunge il numero di manoscritti inviati alla sede di Transeuropa per la prima edizione: rispetto agli ottocento testi del dicembre 1985, nel 1986 «ne sono arrivati poco più di cento, ma tutti

di qualità buona»¹⁴⁹. La qualità della scrittura è per Tondelli ciò che caratterizza maggiormente questo secondo volume, per la selezione del quale il curatore ammette di aver abbandonato i «rilievi sociologici»¹⁵⁰ e di aver invece privilegiato «l'aspetto letterario della proposta»¹⁵¹. A proposito di aspetto letterario, non va dimenticata la questione intorno all'idea di *letterarietà* e *antiletterarietà* che accompagna il lavoro di Tondelli editor fin dall'inizio del progetto. In questo caso dunque, in luogo di «aspetto letterario» sarebbe stato più corretto dire antiletterario, considerando quanto anche in *Belli & Perversi* si mantenga la stessa tendenza alla riproduzione del parlato che spesso ricorre all'uso di un italiano regionale ben identificabile, come nel caso di Giuseppe Borgia e del suo «straordinario uso del romanesco»¹⁵² alternato al linguaggio della cultura di massa. Così si legge in *Dago*, un racconto particolarmente disturbante che descrive un atto di zoofilia tra un bambino e il suo cane:

“Quello llà? È 'na bestiaccia signò! È ggjà scappato, penzi, da tre famije!” aveva detto il custode¹⁵³.

In *Vacanze in famiglia*, il secondo racconto di Borgia presente in antologia, il dialetto romanesco fuoriesce dal dialogo invadendo il narrato. In questa scena un gruppo di bambini cerca di introdursi di nascosto sul retro di una serie di cabine da spiaggia:

¹⁴⁹ P. V. Tondelli, *Come e cosa scrivono I giovanissimi*, in *Opere*, Vol. II, cit. p. 1083.

¹⁵⁰ P. V. Tondelli, *Under 25: discussioni*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 746.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² P. V. Tondelli, *Commento ai testi*, in *Opere*, Vol. II, p. 751.

¹⁵³ G. Borgia, *Dago*, in *Belli & Perversi*, Transeuropa, Ancona 1987, p. 112.

“Zitto!” dice Gianni, entrando per primo. Enrico allora lo segue.
Terzo, Luca, che richiude er fatto coll’asse¹⁵⁴.

Compare nel narrato l’articolo determinativo maschile «er» tipico della parlata regionale di area romana, insieme alla fusione della congiunzione “con” e l’articolo determinativo femminile mediante assimilazione della liquida. Dal punto di vista lessicale si registra «fatto» in luogo di “cosa”, termini che in italiano standard non sono intercambiabili come sinonimi¹⁵⁵.

La lingua di Borgia è barocca e tende allo shock continuo del lettore, come quando in *Bambini prodigio* accosta termini ricercati a simboli e termini di gergo giovanile misto a romanesco:

Ad un tratto, alcune note sconosciute ma sicuramente di musica classica, fuoriescono dalle casse posizionate a metà parete per meglio esaltare l’alta tecnologia che consente loro la perfetta riproduzione della spazialità del suono i.e. in stereofonia. Siccome musica classica = ddu’ palle! cioè noia, negazione, roppitura de’ cojoni, Sergio scuote violentemente la testa ad affermare il suo diritto a battere gagliardo un tempo percussivo, o a godere di schitarrate reiterate, poich’egli è giovane¹⁵⁶.

Scelte di verbi come «fuoriuscire» e «reiterare», l’uso dell’abbreviazione latina «i.e.» (*id est*), l’inversione in «per meglio esaltare», l’espressione di sapore arcaico «poich’egli è giovane» contribuiscono a isolare ulteriormente la frase «musica classica = ddu’ palle! cioè noia, negazione, roppitura de’ cojoni» che sembra

¹⁵⁴ C. Borgia, *Vacanze in famiglia*, in *Belli & Perversi*, cit., p. 130.

¹⁵⁵ Per approfondire: L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana. III: Le altre lingue*, Einaudi, Torino 1994.

¹⁵⁶ C. Borgia, *Bambini prodigio*, in *Belli & Perversi*, cit., p. 93.

esplodere agli occhi del lettore con una violenza enfatizzata dal contesto in cui si colloca. L'uso del linguaggio come strumento critico contro la società di massa e l'*establishment* culturale borghese era già stata la cifra di Gianni Celati, sia come critico che come scrittore, il quale proprio nel 1985 usciva con *Narratori delle pianure*, un'antologia caratterizzata dalla riproduzione del racconto orale sulla pagina scritta, dove forma e linguaggio si caricano di una funzione critica nei confronti della società contemporanea¹⁵⁷. Ancora una volta l'influenza di Celati sul lavoro di Tondelli deve essere riconosciuta. Come evidenzia Schwartz Lauster, «a livello tematico l'impegno di Celati non è legato all'attualità [...] anche se è in opposizione a molti fenomeni attuali (individualismo, positivismo, consumismo, per non parlare dell'industria culturale e della società d'informazione)»¹⁵⁸. Il suo è piuttosto un «impegno della forma»¹⁵⁹, la quale riesce a farsi portatrice di un «messaggio impegnato o meglio etico»¹⁶⁰. In questi termini, i giovani di Under 25 bocciati già al loro esordio da Arbasino attraverso la formula «né politica, né desideri, né carriere»¹⁶¹ risultano tutt'altro che disimpegnati, se per impegno si intende su esempio celatiano un atteggiamento anti-ideologico orientato alla critica della società e della sua cultura massificata. «Aidiologici» e «apolitici» sono gli aggettivi con cui Grazia Cerchi¹⁶² raccontava gli Under 25 dalle colonne di «Panorama», supportando la tesi arbasiniana.

¹⁵⁷ M. Spunta, L. Rorato (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Mellen Press, 2009, p. 17.

¹⁵⁸ P. Schwartz Lausten, *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, in *Letteratura come fantasticazione*, cit., (pp. 161-184), pp. 163.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ A. Arbasino, *Vogliamo niente*, «la Repubblica», 22 agosto 1986.

¹⁶² G. Cerchi, *Under 25*, «Panorama», 7 settembre 1986.

Piuttosto che sposare queste posizioni, mi sembra opportuno considerare quel cambiamento nel concetto di impegno di cui già parlava Burns¹⁶³. Il lavoro sul linguaggio e la lotta all'antiletterarietà che Tondelli rende nota apertamente nella sua esperienza da curatore possono essere descritti con le stesse parole usate da Lausten a proposito dell'opera di Celati che

[...] sembra l'opposto di una letteratura impegnata, se con ciò intendiamo una letteratura che creda di poter cambiare il mondo con denunce e prescrizioni di comportamenti, che voglia essere strumento di educazione politica e morale e portavoce della lotta di classe¹⁶⁴.

Le indicazioni stilistico-tematiche che Tondelli curatore rivolge ai giovani aspiranti scrittori mirano a formare un tipo di gioventù per la quale l'idea di impegno è principalmente culturale, simile a quello promosso da Celati e Calvino intorno al progetto della rivista "Alì Babà"¹⁶⁵, tra il 1968 e il '72. L'utilizzo del termine "scarti" usato per definire il tipo di giovani che si voleva raccontare attraverso le antologie era già apparso nelle teorizzazioni celatiane del "bazar archeologico" per indicare una storia che non gerarchizza ma valorizza le tracce liminali, gli scarti e i detriti, ciò che la storia moderna ha marginalizzato o represso¹⁶⁶.

Coerentemente a queste teorizzazioni, il linguaggio della cultura di massa non è subito passivamente, ma viene utilizzato con consapevolezza dagli Under 25 in contrasto all'uso del parlato

¹⁶³ Cfr. P. Antonello e F. Mussgnug (a cura di), *Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009.

¹⁶⁴ P. Schwartz Lausten, *op. cit.*, p. 160.

¹⁶⁵ J. Burns, *Fragment of Impegno*, cit., p. 47.

¹⁶⁶ M. Barenghi, M. Belpoliti, *Il Bazar Archeologico*, in *Alì Babà. Progetto di una rivista 1968-72*, «Riga», n.14, 1998.

dialettale. Citazioni di marche o show televisivi aiutano a caratterizzare in modo immediato i personaggi nello spazio limitato del racconto breve:

Ragazzino sviluppato in altezza, belloccio, per chi preferisce il genere “non ho bisogno della radiografia” [...], guardaroba Gucci, Benetton, Levi's, Monclèr, Enrico Coveri, Valentino, Adidas, Timberland [...] ¹⁶⁷.

E ancora in *Dago*:

lei, incapace di passione, fredda e nordica, (un tipo alla “Dallas”¹⁶⁸), aveva pertanto cominciato ad amare con la ragione un uomo che era il suo esatto opposto¹⁶⁹.

La *brevitas* in particolare di quest'ultimo racconto risponde in modo diretto a uno dei consigli dispensati in *Scarti alla riscossa*, dove si esortava i giovani esordienti alla scrittura di «racconti brevi»¹⁷⁰ perché «il racconto è il miglior tempo della scrittura emotiva e parlata»¹⁷¹. Il concetto di «scrittura emotiva» era già stato affrontato nel 1980 in *Colpo d'oppio*, primo intervento giornalistico dello scrittore correggese, nel quale si leggeva per l'appunto che «il lettore deve essere sempre tenuto sotto shock»¹⁷². Commentando

¹⁶⁷ C. Borgia, *Bambini prodigio*, in *Belli & Perversi*, cit. p. 124.

¹⁶⁸ Serie televisiva americana prodotta dalla CBS e mandata in onda tra il 1978 e il 1991. In Italia fu trasmessa per la prima volta su Rai Uno nel 1981 e successivamente sulle reti mediaset fino al 1992. Per ulteriori notizie sulla diffusione dello sceneggiato in Italia si può consultare il sito www.dallasforever.com.

¹⁶⁹ G. Borgia. *Dago*, in *Belli & Perversi*, p.113.

¹⁷⁰ P. V. Tondelli, *Scarti alla riscossa*, in *Opere*, Vol. II, cit. p. 692.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² P. V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 781.

proprio questo articolo, Fulvio Panzeri lo definisce come «una dichiarazione d'intenti sul linguaggio e le strutture adottate in *Altri libertini*»¹⁷³ ed è interessante notare come, nonostante dall'opera prima siano ormai passati sette anni, Tondelli si impegni ancora a promuovere un'idea di letteratura che non corrisponde a quella che egli stesso sta sperimentando in quegli anni. Nel 1987 lo scrittore avanza verso le pagine silenziose e scarnificate di *Camere separate*, dopo aver attraversato l'esperienza del frammento in *Biglietti agli amici*. Il minimalismo, come pure lui stesso dichiara nella presentazione al primo volume *Under 25*, «è una fra le tante scappatoie praticabili» per difendersi dalla letterarietà; questa stessa strada tuttavia non sembra essere prediletta dal curatore delle antologie nel momento in cui invita i giovani esordienti a ricercare sulla pagina gli effetti della scrittura emotiva. Tondelli abbraccia lo stile minimalista dopo il trentesimo anno, al culmine di un percorso di riflessione che lo libera dall'etichetta di "giovane autore". Se il linguaggio essenziale che ritroviamo in *Camere separate* rappresenta la maturità dello scrittore, quello di *Altri libertini* diventa per antonomasia il linguaggio della giovinezza, e, in quanto tale, quello più adatto a rappresentare le voci della nuova generazione di esordienti. I racconti di Borgia inclusi in *Belli & Perversi* sono un ulteriore esempio di come questo atteggiamento si protragga nel corso dei primi due volumi di *Under 25*: il Tondelli curatore, lo stesso che all'inizio del progetto si chiedeva come e di cosa scrivessero i giovani d'oggi, viene sopraffatto dal Tondelli scrittore il quale, raggiunta una certa maturità intellettuale, sente la necessità di lasciare un segno non con la letteratura ma sulla letteratura stessa, attraverso la formazione più o meno ufficiale di una scuola tondelliana, come è evidente dai mirati interventi di editing sui testi

¹⁷³ F. Panzeri, 'Note ai testi', in *Opere*, Vol. II, cit., p. 1101.

inviati. Un esempio piuttosto esemplificativo è il caso di una lettera datata “Bologna, 27 maggio 1985” e indirizzata a un giovane Under 25 non identificato:

Quello che vorrei dirti, molto sinceramente, è questo. [...] in te ci *sono* possibilità di scrittura che vanno maturate, spietatamente criticate e messe al vaglio dell’intelligenza, vanno azzerate e poi ricostruite. [...]Ti do allora un piccolo consiglio di “poetica”: leggi *l’Anonimo lombardo* e ricavane indicazioni di scrittura. [...] Sei giovane e da un giovane si pretende il nuovo. Cercalo e lavora a riscrivere come fanno tutti – anche cinque volte la stessa pagina. Non abbondare con l’aggettivazione né con il dialogo sciatto. Sforzati di trovare la parola giusta e la frase secca e incisiva¹⁷⁴.

Altrettanto interessante è la lettera scritta ad Andrea Demarchi, autore di *Emilio '87*, che inizialmente aveva rivolto all’attenzione de Il lavoro editoriale un intero romanzo:

Caro Andrea,
due parole, così, dopo aver letto il tuo *Amarena*. Voglio pubblicarti, le tue pagine – benché, come ti dirò tra poco, necessitino di modifiche anche strutturali – le tue pagine sono assai interessanti. [...] Ora ti chiedo innanzitutto di dimenticare tutte queste pagine. [...] Ti propongo di scegliere l’episodio della violenza a Emilio, che è scritto molto bene ma non è rappresentato. Capisci? Tu l’hai risolto nel dialogo, in una lunga confessione ma non l’hai rappresentato. Attraverso quello stile, lo dovrai rappresentare. [...] Insomma, vorrei che nel giro di venti o trenta cartelle tu condensassi il tuo romanzo. Ricorda che molte pagine sono pleonastiche e obsolete. Tutta quella

¹⁷⁴ P. V. Tondelli, ‘Note ai testi’, in *Opere*, Vol. II, cit. pp. 1092-93.

provincia l'hanno già raccontata Chiara e Parise e Mastronardi e Bianciardi. In fondo, non è poi tanto cambiata. Butta via¹⁷⁵.

La ricerca del valore letterario più che di una certa rappresentatività (di ambizione sociologica) aiuta Tondelli a giustificare alcune scelte piuttosto forti nella composizione della raccolta, come l'assenza totale di scritture femminili e l'abbondanza di tematiche relative all'omosessualità maschile: con sette racconti su dieci incentrati su episodi omoerotici, *Belli & Perversi* potrebbe anche essere letta come un'antologia di genere. Spesso in modo indiretto – senza che questa posizione venga dichiarata apertamente – le scelte del curatore sembrano prediligere la chiave di lettura *gender*, come nell'affidare a *Darlin'* di Andrea Mancinelli il compito di introdurre il lettore al volume secondo:

Sei omosessuale. Cerchi di fartene una ragione mentre guardi come in trance le luci intermittenti della città oltre la vetrata del bar [...] ¹⁷⁶.

La storia di Mancinelli è quella di un violento *coming out*. Il narratore informa infatti che «tre anni prima tua madre aveva scoperto che eri omosessuale»¹⁷⁷. A partire da questa rivelazione l'autore fornisce il ritratto di una famiglia di «buona borghesia lombarda»¹⁷⁸ che crolla sotto il peso dell'ipocrisia in occasione di una cena natalizia. È presente l'idea della borghesia come sinonimo di omologazione in opposizione al diverso, di equilibrio – per quanto fittizio – in opposizione al caos. Lo stesso tipo di dualismo si trova all'inizio di

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ A. Mancinelli, *Darlin'*, in *Giovani Blues*, p. 5.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 9.

Camere separate quando Leo è descritto come diverso in opposizione agli “altri”, integrati perfettamente in un modello di società ordinato secondo le strutture borghesi classiche.¹⁷⁹

L’insistenza sul tema dell’omosessualità specialmente quando messo in contrasto con elementi dell’identità borghese assume – al pari del linguaggio antiletterario – un valore d’impegno che rimanda alle teorie queer antisociali già citate nel secondo capitolo. La rivendicazione del desiderio anale assume in questo contesto il ruolo di una sessualità che – a differenza di quella borghese eteronormativa – non è finalizzata alla riproduzione. Hocquenghem aveva sottolineato che l’omosessualità nell’affermarsi «non chiede di essere inclusa nel regime sociopolitico esistente e non è disposta ad assoggettarsi alle sue regole»¹⁸⁰. Questo atteggiamento di rifiuto nei confronti dell’integrazione e al tempo stesso l’assunzione di posizioni sovversive contro l’ordine sociale borghese coincide con quello dei personaggi di *Altri libertini* e torna nel secondo volume di *Under 25* nella scelta di una linea tematica dominante.

Anche in *Tea Room* di Francesco Silbano il tema dell’omosessualità risulta centrale ma non è trattato con i toni drammatici del racconto precedente. L’ispirazione dell’autore è senza dubbio arbasiniana per stile e atteggiamento, l’orientamento dichiaratamente omosessuale dell’io narrante non si apre mai all’autocommiserazione né assume i toni della sconfitta, abbracciando piuttosto i toni dell’edonismo colto tipico delle pagine dell’*Anonimo lombardo*:

Di cosa stavo parlando? Ah, sì, dello svedese del mese scorso:
alto, biondo, occhi azzurri, ma non il ragazzotto tipo meccanico

¹⁷⁹ P. V. Tondelli, *Camere separate*, in *Opere*, Vol. II, cit. p. 914. Cfr. Capitolo III.

¹⁸⁰ Ivi, p. 81.

californiano fotografato da Bruce Weber sulla spiaggia di Santa Monica, direi piuttosto un dandy di inizio secolo ritratto dal John Singer Sargent sempre molto contenuto, a volte gelido, in adorazione di fronte alla freddezza del Brunelleschi [...]. Dopo un lungo corteggiamento molto convenzionale [...] gli ho chiesto se voleva venire a dormire a casa mia [...] ¹⁸¹.

Così in Arbasino:

[...] ci siamo poi visti, oggi nel pomeriggio, e l'ho condotto al bar d'uno dei grandi alberghi [...]. Abbiamo bevuto molto e parlato per delle ore. Mi piace tantissimo. È insieme forte e dolce, grave, tenero, delicato. Molto giovane naturalmente (Ah, *Jeunesse, mais trop charmant, mais trop vite envolé* – Ch. Sainte-Beuve, *Le calme*) e di una bellezza straordinaria: sai? occhi verdi, capelli neri, pelle bruna, splendida... quasi il mio cliché prediletto di anni e anni fa [...] ¹⁸².

Come nel testo arbasiniano, Silbano utilizza la voce di una prima persona narrante che assomiglia a quella di un dandy, di un uomo di alta classe che si diverte a raccontare i propri intercorsi amorosi arricchendo la narrazione di citazioni colte e metafore tratte dal mondo dell'arte e della letteratura. Sull'esempio dell'*Anonimo lombardo*, spesso l'io narrante si rivolge a un *tu* esterno al racconto, pur non avendo esplicitamente la forma epistolare del romanzo di Arbasino. In *Tea Room* – dopo l'attacco in seconda persona («Stai calmo» ¹⁸³) e alcuni generici riferimenti nel corso del

¹⁸¹ F. Silbano. *Tea Room*, in *Belli & Perversi*, cit., p. 28.

¹⁸² A. Arbasino, *Anonimo lombardo*, cit., p. 23.

¹⁸³ F. Silbano. *Tea Room*, in *Belli & Perversi*, cit., p. 28.

racconto/monologo («se ascolti... lo noti...»¹⁸⁴) – il *tu* si costituisce come interlocutore di una storia:

Quando ti eri trasferito a Milano, il tuo cambiamento mi aveva spaventato. Avevi lanciato la tua sfida alla società anche tu come Rastignac con parole grandiose [...]. Quand'eri qui invece era tutto un aperitivo [...]¹⁸⁵.

L'interlocutore dell'*Anonimo lombardo* è invece, a seconda del destinatario della lettera, l'amante del mittente o il suo editore, come nell'esempio che segue:

Caro Emilio,
[...] Tu vuoi sapere giustamente del cartellone e vuoi delle indiscrezioni, ma sono troppo impaziente, e ti scriverò domani una terza lettera [...]¹⁸⁶.

Il modello arbasiniano era stato suggerito da Tondelli nel già citato *Colpo d'oppio*, inizialmente pubblicato nel mensile «Musica 80» per il dossier “Nuovi linguaggi/Nuove scritture”, tra i curatori del quale si leggeva anche il nome di Gianni Celati. Nell'introduzione alla rivista così era specificato il campo d'indagine:

Il suo contesto è quello del rock, dei nuovi modi sregolati, strafottenti e infantili di usare i linguaggi, dei movimenti politici pazzeschi e confusi di questi anni, del tentativo più o meno esemplare di avanguardia di massa. Ma, soprattutto, è il contesto della fascinazione consumistica, tra le fasce giovanili,

¹⁸⁴ Ivi, p.30.

¹⁸⁵ Ivi, p. 32.

¹⁸⁶ A. Arbasino, *Anonimo lombardo*, cit., p.18.

della fascinazione per il nuovo, il giovane, il robotico-adolescente [...] ¹⁸⁷.

Il dossier si concentrava soprattutto su esponenti della letteratura e dell'arte giovanile in generale come Tondelli, Palandri, gli Skiantos, Andrea Pazienza, Claudio Lolli e il gruppo di Radio Alice. I curatori infatti dichiaravano di essere interessati a

quei libri, quei film, quelle musiche che non riproducono l'esistente, che siano sperimentazioni che non riaffermano stereotipi, ruoli o gerarchie esistenti ¹⁸⁸.

I «modi sregolati di usare i linguaggi», il «robotico-adolescente», la fascinazione per il nuovo propria delle «fasce giovanili»: in questa prefazione sperimentalismo espressivo e giovinezza sono legati indissolubilmente e vanno a opporsi agli stereotipi, ai ruoli, alle gerarchie che rappresentano invece l'*establishment* culturale e politico. Tondelli continua a rappresentare la giovinezza con gli attributi di ribellione e irriverenza che avevano caratterizzato l'opera d'esordio; un'idea che presuppone ancora la figura del giovane come l'individuo della contestazione costante, del rifiuto del compromesso, dell'impossibile integrazione. Questo atteggiamento aveva mosso la macchina creativa di *Altri libertini* e torna con il progetto Under 25 nel momento in cui Tondelli si trova a definire la giovinezza attraverso le scritture (e riscritture) delle nuove generazioni.

Più ancora che nei romanzi, l'influenza di Celati si fa evidente in Tondelli nel lavoro svolto come editor e curatore. In *Belli & Perversi*

¹⁸⁷ Citato in F. Panzeri, 'Note ai testi', in *Opere*, Vol. II, cit. pp. 1101-02.

¹⁸⁸ *Ibid.*

la presenza dei racconti di Romolo Bugaro (*Studiando i codici, Select*) e di Renato Menegat (*L'avventura di un libromane*) confermano una linea curatoriale tondelliana del tutto vicina a quello che il dossier sopra citato presentava come scrittura giovane. In “Nuovi linguaggi/Nuove scritture” la nuova generazione viene presentata come quella più incline alla «fascinazione consumistica», giustificando così l’inserimento di rappresentanti del poliziesco e del fantascientifico in Under 25.

Nella presentazione iniziale del progetto seguita alla pubblicazione del primo volume lo scrittore aveva già avuto modo di notare «il massiccio impiego»¹⁸⁹ di «generi letterari solitamente definiti “bassi” o “popolari”»¹⁹⁰ come appunto il giallo, l’horror, il fantascientifico. Nel commentare questo inatteso dato ricavato da una prima ricognizione di manoscritti ricevuti, Tondelli attribuisce alla nuova generazione di giovani un consumo culturale privo di alcuna discriminazione tra cultura bassa e cultura alta. La maggiore accessibilità al cinema, alla letteratura e alle forme d’arte in generale di cui godono i giovani degli anni ottanta rispetto ai loro predecessori li avrebbe indotti a superare la gerarchia culturale del canone ufficiale, con il risultato di una maggiore autonomia nel campo della formazione intellettuale. «La scuola», commentava un Tondelli particolarmente politico, «dovrebbe non tanto imporre dei valori di qualità e d’uso, quanto insegnare una metodologia di approccio delle opere letterarie»¹⁹¹.

Il grande consumo di cinema e televisione che caratterizza gli Under 25 è evidente non solo dal genere dei racconti, ma in modo più sottile dai riferimenti all’interno dei testi stessi. Molte volte gli

¹⁸⁹ P. V. Tondelli, *Under 25: Presentazione*, in *Opere, Vol. II*, cit., p. 707.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

autori riportano nella descrizione di una scena espressioni che richiamano all'immaginario hollywoodiano del tipo «tutto sta andando come in un film poliziesco»¹⁹², «come in un film di James Bond»¹⁹³, «come fanno nei telefilm»¹⁹⁴ o il già citato «un tipo alla "Dallas"»¹⁹⁵. Anche le conclusioni dei racconti *Emilio '87* di Andrea Demarchi e *Vacanze in famiglia* di Giuseppe Borgia stanno a dimostrare quanto le barriere tra cultura alta e cultura bassa siano state superate nelle scritture degli Under 25, questa volta chiamando in causa la musica. Demarchi aggiunge in coda al suo contributo ringraziamenti ad artisti come Nick Cave, Jesus and Mary Chain, Velvet Underground e Marc Almond¹⁹⁶, mentre Borgia – in una sorta di tributo al tondeggiano *Rimini* – conclude con una lista di opere classiche da accompagnare alla lettura (Bach J. S., *Sinfonia concertante in Do maggiore*, Graun C.H., *Concerto per flauto*, etc.¹⁹⁷).

In conclusione, *Belli & Perversi* sembra mirare a una maggiore coerenza letteraria come antologia rispetto al primo volume del progetto, in cui le ambizioni sociologiche del curatore si erano imposte a discapito di una certa unitarietà della raccolta. Resta comunque da sottolineare che nessuno dei racconti selezionati in questo secondo volume si distingue per originalità, mentre attingono alle opere tondeggiane o in modo diretto, per temi trattati e per stile, o in modo indiretto, per influenze comuni, come nel caso dell'arbasiniano *Tea Room* di Silbano, o di *Mr Honeymoon* di Senni, un omaggio da manuale alla beat generation di *On the road*,

¹⁹² R. Bugaro, *Studiando i codici*, in *Belli & Perversi*, cit., p. 62.

¹⁹³ A. Demarchi, *Emilio '87*, in *Belli & Perversi*, cit., p. 180.

¹⁹⁴ Ivi, p. 188.

¹⁹⁵ C. Borgia, *Bambini prodigio*, in *Belli & Perversi*, cit., p. 124.

¹⁹⁶ A. Demarchi, *Emilio '87*, in *Belli & Perversi*, cit., p. 186.

¹⁹⁷ C. Borgia, *Bambini prodigio*, in *Belli & Perversi*, cit., p.136.

emblematicamente posto in chiusura del volume. Solamente nella terza e conclusiva antologia Under 25 Tondelli riesce – come vedremo – a selezionare racconti di una certa autonomia letteraria rispetto alla figura del loro *talent scout*, ottenendo risultati originali senza venire meno a determinati tratti stilistici propri di quella che possiamo definire una scuola tondelliana.

***Papergang* (1990): un ponte verso gli anni novanta**

Con qualche anno di ritardo rispetto ai primi due volumi, nel 1990 esce il terzo e ultimo titolo del progetto Under 25, una raccolta che si presenta del tutto complementare a quella appena precedente perché viene a colmare l'assenza di scritture femminili già denunciata dallo stesso curatore per *Giovani Blues*. Anche se solo tre voci su otto appartengono a scrittrici esordienti, i meriti del volume vanno attribuiti soprattutto «al lavoro delle ragazze, i cui testi hanno dato uno spessore inedito, meditato, sofferto, alle volte ironico, spesso cinico, ma sempre estremamente vitale, all'intero progetto»¹⁹⁸.

La copertina scelta per la terza raccolta conferisce una certa continuità con *Belli & Perversi*, ma al tempo stesso rischia di essere fuorviante per il lettore del terzo volume: due anziani monaci in abiti ortodossi sono ritratti in quello che sembrerebbe a tutti gli effetti la simulazione di un atto di sodomia. Se l'omosessualità e il sesso in generale possono dirsi il tema centrale del secondo volume Under 25, non è lo stesso per i racconti di *Papergang*, i quali spostano l'attenzione in modi differenti sul rapporto tra i giovani e l'istituzione familiare, mai ritratta positivamente, ma sempre in toni critici quale

¹⁹⁸ P. V. Tondelli, *Ragazze*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 764.

ambiente della non comunicazione e dell'ipocrisia. Nel terzo rapporto IARD sulla condizione giovanile in Italia (1993) si registra la casa familiare quale «luogo di confronto di generazioni»¹⁹⁹, un confronto che – prolungandosi tanto quanto l'idea di gioventù – si trova a generare un circolo vizioso di frustrazione. Si legge nell'indagine:

essere giovani è sempre meno un processo orientato a un fine, diventare adulti, iniziare a lavorare e assumersi responsabilità; è una condizione sociale che può durare per anni²⁰⁰.

Il rapporto problematico tra la generazione dei genitori e quella dei figli non assume i linguaggi dello scontro politico e della divergenza ideologica (come invece si è visto in testi degli anni settanta come *Porci con le ali* e *Lunario del Paradiso*²⁰¹) ma si traduce nei racconti di *Papergang* in atti di ribellione violenta, a tratti sadica, che da rivendicazione di autonomia si trasformano in vendetta autonomamente organizzata da parte dei figli o dei coniugi. La frustrazione nei confronti della vita familiare – insieme a un senso di impotenza – nasce da un mutamento generazionale che rende impossibile la comunicazione:

La crescita delle aspettative determinata dall'aumento del livello di istruzione [...] ha comportato un progressivo spostamento tra domanda e offerta del mercato del lavoro, una crescente disoccupazione intellettuale [...] e il rifiuto dei lavori di basso prestigio sociale²⁰².

¹⁹⁹ A. Cavalli, A. De Lillo (a cura di), *Giovani anni 90. Terzo rapporto IARD sulla condizione giovanile in Italia*, 1993, p. 14.

²⁰⁰ Ivi, p. 43.

²⁰¹ Cfr. Capitolo II.

²⁰² A. Cavalli, A. De Lillo (a cura di), *Giovani anni 90*, cit., p. 43.

All'inizio degli anni novanta la famiglia rappresenta ancora per l'85% dei giovani tra i 15 e i 24 anni il principale punto di riferimento nella vita quotidiana, ed è proprio contro la prima istituzione della società borghese che si scagliano in modo violento i protagonisti di *Babbino caro* di Raffaella Venarucci e *Fuori Programma* di Giuseppe Culicchia. Nel primo racconto l'autrice sente il bisogno di specificare in una premessa quanto in genere la figura del padre per una figlia ventenne possa essere molto più simile a una bestia che a un essere umano («l'andropausa lo minaccia, l'odio per la vita, vostra madre, il ragazzo con cui uscite [...]»²⁰³). Avendo preso le distanze da questa situazione, Venarucci passa a raccontare la storia di Sergia e del sadico modo in cui questa, da adulta, si ritrovi a prendersi cura del padre anziano, da lei completamente dipendente, dopo averne subito l'indole violenta negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza. Il vezzeggiativo *babbino* presente nel titolo torna ritmicamente nel racconto creando un contrasto ironico con la figura del genitore descritto mediante l'uso di termini dispregiativi quali «bastardo, anziano e bisognoso»²⁰⁴.

In *Fuori programma* di Culicchia, invece, è l'istituzione matrimoniale a finire sotto accusa, quando la protagonista Barbara pone fine a un rapporto matrimoniale di abusi e violenze uccidendo suo marito con una motosega di ultima generazione. Come nel racconto di Venarucci, anche Culicchia utilizza l'espedito retorico dell'ironia, che allontana la pagina dai toni del dramma e restituisce freddezza e lucidità all'esecuzione dell'omicidio. L'arma del delitto,

²⁰³ R. Venarucci, *Babbino caro*, in *Papergang*, Transeuropa, Ancona 1990, p. 78.

²⁰⁴ *Ibid.*

una motosega, non viene mai nominata in quanto tale ma viene descritta come un generico elettrodomestico:

Lei continuò a chiedersi se il commesso al negozio avesse ragione.

Non si sapeva mai, con i commessi. In fin dei conti erano pagati per vendere. Se non fosse rimasta soddisfatta, le avrebbero cambiato l'articolo, aveva detto il ragazzo²⁰⁵.

Questo procedimento stilistico aumenta l'effetto ironico del racconto che prevale sulla drammaticità della situazione narrata. I personaggi di Culicchia inclusi nell'antologia sono immersi nella cultura dei consumi. Spesso le descrizioni fisiche si appoggiano su riferimenti all'industria cinematografica, un sapere considerato universale, un territorio comune condiviso tra lo scrittore e il lettore. La protagonista di *Vita da cani* diventa così «una rossa stupenda, alla Kelly le Broke»²⁰⁶ mentre il sorriso della bambina protagonista del racconto successivo è paragonato a quello di Jessica Lange²⁰⁷. In *Il grande sogno americano* lo slogan della birra Red Seal torna a cadenza regolare nel corso del racconto fino alla descrizione sensuale di una donna in un bar di Sloane square che sembra sovrapporsi alle immagini di una pubblicità in cui desiderio per la donna e desiderio per la merce si confondono.

Come già evidenziato da Mondello²⁰⁸, attraverso un linguaggio fondato sul rapporto consumi/identità, i racconti di *Papergang* mettono in scena stili di vita segnati dal sistema delle merci e della

²⁰⁵ G. Culicchia, *Fuori programma*, in *Papergang*, cit., p. 118.

²⁰⁶ Ivi, p. 111.

²⁰⁷ Ivi, p. 113.

²⁰⁸ E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, cit., p. 45.

globalizzazione. Questa attenzione tutta proiettata verso esteriorità e immagine restituisce tuttavia un senso di incomunicabilità e frustrazione che attacca in particolare l'istituzione familiare nel suo rapporto genitori/figli e quella matrimoniale nel rapporto tra i due coniugi. Il linguaggio delle merci con la forte presenza degli oggetti fuori e dentro la pubblicità si intromette nelle interazioni umane rendendole impossibili. È il caso di *Pensieri di una caffettiera* di Frediano Tavano, in cui l'oggetto osserva e descrive – spesso imitando il linguaggio televisivo – le dinamiche familiari che si svolgono nello spazio della cucina. Si tratta di personaggi umanamente distratti dagli oggetti, come il padre, avvocato «molto occupato»²⁰⁹ che tuttavia «non rinuncia mai a una buona tazza di caffè nero prima di alzarsi da tavola»²¹⁰. Il telegiornale, i giochi a quiz e la pubblicità sostituiscono le conversazioni tra i membri della famiglia, i quali paradossalmente risultano aggiornati sugli ultimi prodotti sul mercato, ma non sanno più «come vanno le cose in tribunale, che voti prende Francesca e di quanto è aumentato il prezzo dello zucchero»²¹¹. I racconti di *Papergang* sono un ponte verso la letteratura degli anni novanta più violenta, che passa per la già citata esperienza di *Gioventù Cannibale* e arriva al celebre incipit di *Woobinda* di Aldo Nove, dove in prima persona il protagonista dichiara:

Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal²¹².

²⁰⁹ F. Tavano, *Pensieri di una caffettiera*, in *Papergang*, cit., p. 135.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ivi*, p. 138.

²¹² A. Nove, *Woobinda. E altre storie senza lieto fine*, Castelvevchi, Roma 1996, p. 3.

L'onnipresenza dell'immaginario consumistico e massmediatico²¹³, evidente in questo terzo volume, è lo scarto che si pone tra Tondelli e gli esordienti chiamati a rappresentare la nuova generazione di scritture. Rispetto agli anni dell'esordio di *Altri libertini*, i ragazzi che scrivono alla fine degli anni ottanta hanno testimoniato nel proprio quotidiano l'affermarsi sempre più aggressivo delle televisioni commerciali, dove programmi, film e varietà sono interrotti da numerose inserzioni pubblicitarie, con un pubblico che dai due milioni e mezzo degli anni settanta era cresciuto vertiginosamente verso i dieci milioni di spettatori²¹⁴.

Se lo scenario cambia insieme al linguaggio rispetto ai volumi precedenti, resta uguale quell'atteggiamento insofferente all'omologazione, di cui la società dei consumi è solo un ulteriore aspetto. Con *Papergang* si riprende un discorso già aperto da Pasolini negli anni settanta nei saggi di *Empirismo eretico* sulla questione della lingua della società di massa. Secondo lo scrittore infatti «il linguaggio televisivo rappresenta la vera *koiné* della lingua italiana, come il linguaggio del telegiornale che elude ogni espressività privilegiando la ripetizione di moduli il più possibile uguali»²¹⁵. Tale lingua tende all'omologazione e all'unità a discapito dell'espressionismo e dei particolarismi linguistici; socialmente e culturalmente non privilegia la diversità ma l'appiattimento. L'intervento linguistico di Pasolini si fa esplicitamente politico nell'identificare questo tipo di lingua con quella della borghesia, che proietta il suo ideale di classe sociale in tutti i programmi televisivi.

²¹³ E. Mondello, *In principio fu Tondelli*, cit., p. 47.

²¹⁴ L. Pollini, *Gli ottanta. L'Italia tra evasione e illusione*, Bervino Editore, Milano/Roma, 2010, p. 233. Cfr. anche L. Ricolfi, L. Scialla, *Senza padri né maestri*, De Donato, Bari, 1980; F. Garelli, *La generazione della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 1984.

²¹⁵ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 17.

Fare un uso critico della parola scritta immettendo con violenza il parlato gergale e dialettale sulla pagina letteraria è quanto distingue l'ultima leva di tondelliani e quanto già aveva caratterizzato il primo Tondelli, certamente consapevole delle riflessioni di Celati e Pasolini precedentemente elaborate sulla questione. Lo scrittore correggese lega questo atteggiamento alla giovinezza.

Tra i contributi di *Papergang* il racconto che meglio è riuscito a interpretare questo atteggiamento critico e insofferente verso la cultura di massa è *La via per Berlino* di Silvia Ballestra, confluito poi nel romanzo *Il disastro degli Antò* (1997). Per linguaggio e immagini utilizzate la Ballestra crea sulla pagina un cortocircuito di scenari che mescolano insieme cultura underground e riferimenti pop, mondo di provincia e grandi città. Protagonista dell'ampio racconto è Antò Lu Purk, il cui nome già tende ad accostare il dialetto pescarese alla lingua inglese, sostituendo alla lettera "c" una "k" con l'effetto di rendere la grafia molto simile a quella del termine "punk". Il personaggio in questione ha dei punk londinesi l'aspetto e i riferimenti culturali, «i capelli a cresta di gallo, grinta da rocker»²¹⁶, «pantaloni di velluto a coste fine e giubbotti in pelle sfrangiati su maniche»²¹⁷. Coerentemente al parlato dei personaggi, anche il linguaggio del narratore, pur presentando la storia di Antò in terza persona, si arricchisce di termini dialettali messi in evidenza dal corsivo (*prustituta*²¹⁸, *impagginato*²¹⁹, *traggedie*²²⁰, *cammera*²²¹, etc.). Il risultato è la fotografia della provincia italiana descritta senza passare attraverso alcuno stereotipo: il linguaggio di Ballestra

²¹⁶ S. Ballestra, *La via per Berlino*, in *Papergang*, cit., p. 23.

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ivi*, p. 22.

²¹⁹ *Ivi*, p. 25.

²²⁰ *Ivi*, p. 30.

²²¹ *Ivi*, p. 31.

trasforma le strade di Pescara nei vicoli di Camden Town così come in *Rimini* il mondo della riviera aveva assunto i colori di Hollywood. L'influenza invadente della cultura di massa è restituita dalla Ballestra non tanto attraverso l'ossessiva ripetizione dei brand e del linguaggio pubblicitario, ma dalla forte presenza della televisione come riferimento culturale nella vita dei protagonisti. La chiusura di questo racconto d'esordio mi sembra particolarmente emblematica. Trasferitosi a Berlino, dopo aver perso una gamba in seguito a un incidente in un cantiere dove aveva cominciato a lavorare, Antò Lu Purk da ubriaco si perde in un sogno che ha il sapore di una rivelazione:

Sognò il muratorino zoppo travestito da Aragozzini: presentava un Sanremo in completo di tweed. Al momento di annunciare il vincitore del Festival veniva colto da una crisi di pianto in diretta. Riusciva a dire, fra le lacrime, che Al Bano era morto per overdose mezz'ora prima di essere acclamato miglior cantante solista della rassegna con il motivo *Quando il sole tornerà*. Successivamente [...] erano apparsi in scena al suo fianco un Carmelo Bene maniscalco, Francesco Guccini, Sandra Milo, i Pooh, Totò Schillaci con la maglia del Messina, un Bettino Craxi giovane assurdamente vestito da Jimi Hendrix [...]²²².

Il brano citato è un esempio di come cultura alta e cultura bassa si fondano perfettamente nell'immaginario del protagonista – un cantante, un politico, personaggi dello spettacolo, un giocatore di calcio – così come vita reale e mondo catodico si sovrappongono nella figura del collega zoppo che presenta il Festival di Sanremo.

²²² Ivi, pp. 65-66.

Sia pure in tracce mnestiche impossibili da decifrare, qualcosa dell'Italia pesante che aveva appena lasciato era ancora in lui! Questo, nessuno poteva negarlo!

Senza rendersene conto, Lu Purk chiuse gli occhi più forte, pregò San Giuseppe di interrompere quel sogno tanto triste. Proteggerlo, fino all'inizio del nuovo giorno.

Ma il sacro falegname non volle saperne: "Il melodramma non è mai triste, figliolo," disse gnomico, con fare da padre putativo. "La vita sola, è triste"²²³.

L'immaginario della televisione rappresenta un bagaglio culturale e linguistico che ha il potere di omologare tutte le altre stratificazioni²²⁴. Si tratta della *koinè* di cui parlava Pasolini, ma anche del kitsch contro cui si era già schierato Tondelli. Con l'invocazione disperata a San Giuseppe alla fine della rassegna di personaggi profani, Antò Lu Purk trasforma il Santo stesso in personaggio della farsa. Si sono abbattuti i confini tra cultura della tradizione e cultura dello spettacolo e per il protagonista, come forse anche per il lettore contemporaneo alla Ballestra, non c'è via di scampo. Come scrive Mondello, dall'apparato mitico-simbolico dell'Italia unitaria (I Mille, Garibaldi...) si passa a quello del palinsesto televisivo²²⁵. I personaggi della Ballestra, così come il resto dei protagonisti di *Papergang*, eredi dei libertini, non soccombono all'omologazione sociale e culturale, ma si costituiscono quale materiale resistente grazie al linguaggio che li tiene in vita e che si fa posizione critica.

Il lavoro più importante svolto da Tondelli nell'ambito del progetto Under 25 va cercato soprattutto in questo suo farsi

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Cfr. P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 33.

²²⁵ E. Mondello, *In principio fu Tondelli*, cit., p. 125.

mediatore del pensiero celatiano, che dalle aule universitarie è stato consegnato alla narrativa degli anni novanta. Come lo stesso Celati ha scritto in un saggio del 1996, «ogni racconto nasce da una stretta collaborazione tra chi narra e chi ascolta, [...] per il fatto che io narro per qualcuno»²²⁶. La complicità tra scrittore e pubblico crea un circuito di condivisione che rende profondamente umano l'atto del narrare, trasformandolo nella ricerca di altri corpi, di un gruppo di individui legati mediante il laccio della storia. Se la letteratura di consumo, con il suo linguaggio omologato, trasforma il pubblico in «ciechi consumatori di spettacoli»²²⁷, la vera dissidenza, il vero impegno dello scrittore, sta nell'utilizzare un linguaggio non stereotipato, non omologato, ma reale e tangibile.

Nel 2001 un rapporto Censis osservava:

Il dato forse più emblematico di questi ultimi vent'anni è la progressiva scomparsa dell'idea di giovane come portatore di contraddizioni insanabili con la generazione degli adulti²²⁸.

Già a fine anni ottanta Roberto Giacomelli si era preoccupato di segnalare questa mutazione nella forma di un evidente ritorno a ideali borghesi anche fra i giovani, il cui ribellismo si era fatto più silenzioso, «senza ricorso a ideali sociali e politici»²²⁹, ma corrotto dalle persuasioni di uno stile di vita sfrenatamente consumista. Incoraggiando all'antiletterarietà e all'uso del linguaggio parlato, infondendo l'orgoglio dell'essere "scarti", Tondelli ha promosso

²²⁶ G. Celati, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, «Nuova corrente», XLIII, 1996, (pp. 3-18), p.13.

²²⁷ G. Celati, *Introduzione*, in *Alice disambientata*, cit., p. 5.

²²⁸ Censis, *XXXV rapporto sulla situazione sociale del Paese 2001*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 27.

²²⁹ R. Giacomelli, *Lingua rock*, Morano Editore, Napoli 1988, pp. 106-107.

ancora una volta il binomio giovinezza-dissidenza che già accompagnava i personaggi dello *Jungen Werther* nella performance del 1978. «I cinque protagonisti bruciano solo la diversità della loro tara generazionale. Non faranno male a nessuno forse forse soltanto a sé stessi»²³⁰, si legge negli appunti per la rappresentazione. Pur raccontando la storia di giovinezze sconfitte, lo *Jungen Werther* non manca di salutare lo spettatore con un auspicio:

nessuna impedisce che un qualche spirito vendicatore esca dalle suicide tombe di Werther e Ortis e degli altri a urlare una volta per tutte: "l'illuminismo borghese è fallito"²³¹.

Osservando con uno sguardo d'insieme il percorso dell'autore correggese a partire da quel 1978, il filo rosso si distingue chiaro attorno a un'idea di giovinezza che non si piega ai parametri del romanzo di formazione come epopea narrativa borghese, piuttosto abbraccia la dissidenza non solo nel rifiuto delle strutture sociali pre-imposte (famiglia, lavoro, religione, educazione) ma anche nel linguaggio. I ritratti di gioventù che da *Altri libertini* passano per *Pao Pao* e, in parte, *Rimini* (con la storia di Claudia²³²) tornano per atteggiamenti e modi di narrare nelle esperienze guidate di Under 25, che nella Ballestra trovano l'espressione più alta. La scrittrice dimostra che essere tondelliani non significa mettere in atto una serie di espedienti retorici di maniera, ma abbracciare un'ideologia che ha come strumento d'azione la lingua; la sua militanza letteraria continuerà con la pubblicazione di una lunga serie di romanzi di

²³⁰ P. V. Tondelli, *Jungen Werther*, cit.

²³¹ *Ibid.*

²³² Cfr. Capitolo II.

successo, i primi dei quali incentrati ancora sulla figura di Antò Lu Purk e i suoi amici – *Il compleanno dell'iguana* (1991), *La guerra degli Antò* (1992), *Il disastro degli Antò* (1997). Nel 1996 insieme a Giulio Mozzi, Ballestra curerà l'antologia *Coda*, edita da Transeuropa e riservata a scrittori Under 25, con l'obiettivo di dare un seguito all'esempio tondelliano e proseguirne la scuola. È indicativo notare come lo stesso anno Einaudi Stile Libero lanciava il già citato progetto *Gioventù Cannibale*, che portava alle estreme conseguenze la violenza narrativa già riscontrata precedentemente in giovani esordienti come Culicchia o Borgia. Anche se la lingua dei palinsesti televisivi e della cultura pop è un territorio condiviso dalle due antologie di scritture giovani, quest'ultima si concentrava su «orrori virtuali e mediatici»²³³ che non si ponevano in alternativa al prodotto medio ma si qualificavano essi stessi in quanto tale, «per un pubblico medio, per un lettore medio alfabetizzato, che desidera e richiede quelle cose lì, [...] che aspira a trasgressioni colorate e alla moda»²³⁴.

L'immaginario della giovinezza dalle pagine di Tondelli si trasmette agli esordienti di Under 25: l'ideale è quello del rifiuto del modello borghese come causa principale di omologazione culturale e identitaria; lo strumento è quello linguistico, attraverso cui si esercita dissenso e si afferma la dignità del diverso. La contraddizione del lavoro tondelliano è quello di qualificarsi quale codice alternativo a quello della letteratura di massa, innescando un meccanismo di riproduzione del modello originario (*Altri libertini*), soprattutto presente nelle prime due antologie del progetto.

²³³ F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, cit., pp. 260-261.

²³⁴ *Ibid.*

Celati e i tondezziani: la giovinezza come codice letterario

In *La via per Berlino* di Silvia Ballestra sono diversi i momenti in cui il narratore si rivolge al suo pubblico instaurando una triangolazione che ha come vertici la voce narrante, il personaggio protagonista e il lettore. Questo avviene attraverso la ripetizione anaforica di espressioni come «Figurarsi»²³⁵, «Sul serio»²³⁶, «la cosa che più ci interessa»²³⁷ e «molti ricorderanno»²³⁸, quest'ultima in particolare che include il lettore nella narrazione presupponendolo quale parte corale appartenente allo stesso contesto del protagonista. Questi tipi di incursioni torneranno anche nei romanzi successivi.

Ballestra è in costante dialogo con il suo lettore, a cui si rivolge per recuperare il filo della narrazione («Cosa stavo dicendo?»²³⁹); altre volte per metterlo in guardia da alcuni personaggi («Dovesse venirvi in casa, non lasciategli toccare nulla»²⁴⁰) o per richiamarne l'attenzione instaurando una relazione di complicità («Ricordate le tecniche di occupazione di massa messe in atto dagli invasori dell'ultraspazio ne *Il dominio dei mondi?*»²⁴¹). Il modello del lettore complice²⁴² tornerà spesso nelle scritture giovanili degli anni novanta, in particolare in Rossana Campo (*In principio erano le mutande*, 1994) in Aldo Nove (*Woobinda*, 1996), in Tiziano Scarpa (*Occhi sulla graticola*, 1996) e in Giuseppe Caliceti (*Fonderia*

²³⁵ S. Ballestra, *La via per Berlino*, cit., pp. 21-24.

²³⁶ Ivi, p. 24.

²³⁷ Ivi, p. 25.

²³⁸ Ivi, p. 26.

²³⁹ S. Ballestra, *Gli orsi*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 36.

²⁴⁰ S. Ballestra, *Il disastro degli Antò*, Baldini Castoldi, Milano 1997, p. 180.

²⁴¹ S. Ballestra, *Gli Orsi*, cit., p.33.

²⁴² Cfr. sul lettore complice anche E. Mondello, *In principio fu Tondelli*, cit., pp. 91-96.

Italghisa, 1996). In tutti gli esempi citati il lettore chiamato in causa rappresenta un fruitore ideale, un compagno di avventura che con autore e personaggi condivide il territorio culturale esclusivo della cultura giovanile (si veda lo stesso titolo del libro di esordio di Enrico Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994), che allude all'uscita di scena del batterista del gruppo rock *Red Hot Chili Peppers*). Una tecnica del genere era già presente in Tondelli, quando lo scrittore riprendeva l'atteggiamento dei rapsodi e dei cantastorie richiamando l'attenzione del lettore nel corso della narrazione, come nel racconto *Autobahn*:

Insomma, saputo quel che vi era dovuto, cari lettori amici miei, vi passo a fare il menastorie di una sera come tante con su le belve degli scoramenti che a rimanere fermo non ci riesco trenta secondi di orologio [...] ²⁴³.

E in chiusura del racconto, nel congedo:

[...] solo questo vi voglio dire, credete a me lettori cari [...] ²⁴⁴.

In questo modo, tramite l'utilizzo della seconda persona plurale e l'apposizione «lettori cari», l'autore identifica e umanizza quell'identità amorfa e indifferenziata che era per Celati ²⁴⁵ il lettore target dei romanzi industriali; c'è, in questo chiamare in causa il lettore, il desiderio di narrare per qualcuno; chi ascolta la storia viene guidato per mano da chi la racconta, senza instaurare alcuna

²⁴³ P. V. Tondelli, 'Altri libertini', in *Opere*, Vol. I, p. 132.

²⁴⁴ Ivi, p. 144.

²⁴⁵ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, in M. Belpoliti e N. Palmieri (a cura di), *Gianni Celati. Romanzi, cronache e racconti*, Mondadori, Milano 2016, p. 949.

distanza né sudditanza. Del resto, nel già citato saggio del 1996, Celati scrive:

I vecchi narratori [...] sottolineavano sempre un piano di familiarità e di intesa tra chi narra e chi ascolta, rivolgendosi direttamente all'ascoltatore effettivo²⁴⁶.

È un atteggiamento che ricorre molto spesso già in *Lunario del Paradiso*:

Voi che ascoltate, poi vedrete come succedono tanti fatti che hanno cambiato l'anda del racconto e anche quella del raccontatore²⁴⁷.

[...]

Tutto questo ve lo racconto un po' vagamente per farvi capire come passavano i giorni²⁴⁸.

[...]

Voi che mi seguite, abbiatevi un po' di pazienza e non addormentatevi²⁴⁹.

[...]

Voi penserete che mi lamentavo troppo a quei tempi, forse vi stanco con le mie chiacchiere²⁵⁰.

²⁴⁶ Id., *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, cit., p. 11.

²⁴⁷ Id., *Lunario del Paradiso*, in *Romanzi, cronache e racconti*, cit., p. 510.

²⁴⁸ Ivi, p. 524.

²⁴⁹ Ivi, p. 524.

²⁵⁰ Ivi, p. 558.

La stessa complicità con i suoi lettori la ritroviamo in *Boccalone* di Palandri, dove la seconda persona plurale funge quasi da coro al monologo del protagonista:

se mai vi capiterà di vedere una persona con le mani rosse di freddo, la voce sottile e scortese, e resterete incantati per un po' a vedere come si muove, con chi parla, come si interessa alle cose e come di altre non si cura affatto, quella persona riuscirà ad entrarvi nella pelle in un momento, e sarà maledettamente difficile dimenticarla; anzi, potete star certi che non ci riuscirete, sono pronto a scommettere con chiunque!²⁵¹

Benché meno frequente, la stessa tecnica si riscontra in *Casa di nessuno* di Claudio Piersanti:

Bisogna passare ad altro, dio che confusione: nell'attesa vogliate gradire questo traffico... [...] ²⁵².

Questo atteggiamento della voce narrante è comune in Tondelli, Palandri e Piersanti, che nel 1977 avevano vissuto l'ambiente bolognese mentre prendeva forma il volume di scritture collettive *Alice disambientata*. L'attacco è diretto a quell'industria culturale secondo la quale – come scrivevano già Horkheimer e Adorno – «bisogni uguali»²⁵³ sono «soddisfatti da prodotti standardizzati»²⁵⁴.

In *Dialettica dell'illuminismo* (1947) i due filosofi della scuola di Francoforte ragionavano, all'indomani del secondo conflitto

²⁵¹ E. Palandri, *Boccalone*, cit., p. 7.

²⁵² C. Piersanti, *Casa di nessuno*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 9.

²⁵³ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 131.

²⁵⁴ *Ibid.*

mondiale, sugli effetti della società di massa, già riconoscendo nei suoi prodotti un linguaggio e un lessico fondati sul principio della standardizzazione²⁵⁵. In questo contesto, l'autenticità dello stile andrebbe interpretata come «equivalente estetico del dominio»²⁵⁶, se è vero che «i grandi artisti non furono mai quelli che incarnarono lo stile nel modo più puro e perfetto, ma quelli che accolsero nella propria opera lo stile come rigore verso l'espressione caotica della sofferenza»²⁵⁷.

Seguendo la lezione celatiana e promuovendo un tipo di letteratura giovanile che si avvicina al linguaggio parlato contro ogni stereotipo imposto dalla letterarietà scolastica, Tondelli rinforza le fila di una tendenza espressionista pre-esistente nel canone italiano, la quale avrebbe rischiato di indebolirsi nel confronto con i parametri del mercato editoriale di massa. L'inclusione del lettore come terzo vertice della triangolazione narrativa comporta il ritorno sulle scene del narratore, così come lo aveva inteso Benjamin:

Storytellers tend to begin their stories with a presentation of the circumstances in which they themselves have learned what is to follow, unless they simply pass it off as their own experience²⁵⁸.

La distinzione tra *storyteller* e *novelist* si basa principalmente sull'interruzione di uno schema di comunicazione:

²⁵⁵ Ivi, p. 138.

²⁵⁶ Ivi, p. 140.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ W. Benjamin, *The storyteller*, in *Illuminations*, Chaucer Press, Bungay 1982, p. 93.

The storyteller takes what he tells from experience – his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale. The novelist has isolated himself²⁵⁹.

La lezione appresa e messa in pratica da Ballestra e dai tondelliani è proprio in questa distinzione: l'abbattimento della distanza tra il narratore e il lettore, che è anche l'abbattimento della quarta parete, il principio del carnevale, il dionisiaco che vince sull'apollineo²⁶⁰. L'uso del dialetto e delle forme gergali, i riferimenti a elementi di cultura underground, dalla musica ai fumetti, diventano il codice di una cerchia di adepti, diventa un riconoscersi l'un l'altro attraverso le storie che si raccontano. L'immaginario della giovinezza in Tondelli e nei tondelliani diventa sinonimo di una cultura alternativa a quella dominante che abbatte le differenze sociali insieme al concetto di emarginazione. Essa diventa un codice attraverso il quale raccontare storie diventa un atto di affermazione identitario che permette all'individuo di essere integrato senza tuttavia scomparire nel processo di massificazione.

Conclusioni

La domanda che avevo posto all'inizio di quest'ultimo capitolo riguardava il rapporto tra la rappresentazione della giovinezza nell'opera di Tondelli e quella che si ricava dai tre volumi delle antologie del progetto Under 25. Attraverso una ricognizione dettagliata dei documenti paratestuali e dei singoli racconti selezionati dal Tondelli curatore è evidente una militanza linguistica

²⁵⁹ Ivi, p. 87.

²⁶⁰ G. Celati, *Dai giganti buffi alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001, p. 93.

e culturale che lo scrittore è riuscito a trasmettere alle nuove leve, orientando i giovani esordienti verso un'idea di letteratura ribelle ai principi del mercato editoriale massificato. Tondelli si sofferma a lungo, negli articoli che accompagnano il lavoro antologico, sul concetto di antiletterarietà, un parametro che risulta costante nei racconti selezionati e che si oppone a un tipo di scrittura stereotipata fondata su un «lessico scolastico piccolo borghese»²⁶¹. Da questo punto di vista, avvicinare la scrittura al linguaggio parlato rappresenta una tecnica già usata da Arbasino nell'*Anonimo lombardo*, ma che attraverso l'esempio di Celati diventa forma di *engagement* ideologico-letterario. I giovani della scuola tondelliana continuano allora a promuovere l'ideale di una gioventù ribelle, arrabbiata, anticonformista, riluttante all'omologazione, proprio come i personaggi di *Altri libertini*, ma, a differenza di questi, si muovono con spirito critico all'interno della società a cui si oppongono senza estraniarsi del tutto da essa. La giovinezza diventa il linguaggio con cui si racconta e ci si racconta, con il suo slang e i suoi riferimenti culturali ben distinti, assumendo il valore di un codice alternativo alla lingua del mercato editoriale massificato e promuovendo le diversità contro l'omologazione.

Ho mostrato come il primo volume del progetto, *Giovani blues*, nasca di fatto da una contraddizione: da un lato, il desiderio da parte di Tondelli di far parlare una generazione, raccogliere dunque testimonianze dirette e originali in forma di racconto; dall'altro, il lavoro di editing affrontato con gli esordienti ha allineato il materiale originale al modello tondelliano, compromettendone il valore documentario e innescando un meccanismo di emulazione manieristica. L'intento sociologico del progetto *Under 25* si perde nei volumi successivi, i quali continuano a produrre risultati

²⁶¹ P. V. Tondelli, *Under 25: presentazione*, in *Opere*, Vol. II, cit., p. 716.

linguisticamente coerenti alle indicazioni del curatore. Rispetto a romanzi come *Altri libertini* e *Pao Pao*, al linguaggio della droga e della malavita si sostituisce il linguaggio della televisione e della cultura di massa, al quale si contrappone criticamente un parlato arricchito di regionalismi e gergo giovanile. L'omosessualità è un tema che viene fuori principalmente in *Belli & Perversi* e anche in questo caso è usato per contrastare il modello eteronormativo della famiglia borghese, luogo dell'ipocrisia e della non comunicazione. L'esperienza più autentica degli Under 25 è quella di Silvia Ballestra con il racconto *La via per Berlino*, incluso in *Papergang*: qui l'immaginario provinciale di Pescara e le avventure del gruppo degli Antò restituiscono un mondo giovanile alternativo e autentico che non si appiattisce né sui modelli della cultura di massa né sull'esperienza tondelliana.

Un importante punto in comune che hanno la maggior parte dei racconti antologizzati con le prime esperienze tondelliane e con la letteratura celatiana va cercato nel meccanismo di personificazione del lettore, al quale spesso il narratore si rivolge con una seconda persona singolare o plurale. Questo atteggiamento, che Tondelli non utilizza all'infuori dei primi due romanzi, qualifica gli autori considerati in quanto narratori, secondo la distinzione operata da Benjamin: a differenza dello scrittore, che ha una posizione isolata, il narratore rende inclusiva l'esperienza del racconto senza screditarne l'eccezionalità. La giovinezza diventa un codice letterario che da un lato protegge la libertà individuale contro l'omologazione forzata, dall'altro supera l'emarginazione delle differenze attraverso la condivisione.

Conclusioni generali

Al principio di questa ricerca ho avanzato una serie di domande relative alla rappresentazione della giovinezza nell'opera tonnelliana e al suo rapporto con la tradizione letteraria italiana. Negli scritti dell'autore le riflessioni sul mondo giovanile e la presenza, nelle storie, di protagonisti a esso ascrivibili costituivano ai miei occhi una costante troppo evidente per non avere una significazione definita, la quale appunto mi sono proposta di indagare come obiettivo primario di questa tesi. Partendo dall'intuizione di Jennifer Burns, che individua nella scrittura di Tondelli un tentativo di rottura dei codici letterari (*code-breaking*) mi è sembrato che la rappresentazione della giovinezza ricavabile da testi come *Altri libertini* o *Pao Pao* fosse coerente a questo atteggiamento di infrazione, e sotto molti aspetti: da un lato, come ho avuto modo di mostrare attraverso una panoramica sulle recensioni dell'esordio, l'infrazione era data dallo scandalo stesso che il linguaggio dei racconti aveva suscitato nel pubblico di lettori e recensori; un linguaggio che si proponeva di provocare con turpiloquio e bestemmie e al tempo stesso si imponeva in contrasto al linguaggio piano e rassicurante dei libri di consumo. Dall'altro, la rottura del codice è evidente nei ritratti di protagonisti emarginati, giovani non integrati che rifiutano l'integrazione come prospettiva (aderire alle regole sociali o a quelle della caserma): l'infrazione, in questo caso, è relativa al modello del romanzo di formazione, strettamente legato alla rappresentazione della giovinezza, nell'ambito del quale i giovani protagonisti sono accompagnati in un percorso di crescita fino alle soglie dell'età adulta, che, secondo la definizione di Moretti, verrebbe a coincidere con l'integrazione sociale.

Il primo capitolo costituisce un punto molto importante di questa ricerca, perché, grazie all'accesso a due inediti giovanili, mi è stato possibile ricostruire l'evoluzione della mitologia della giovinezza nell'ambito del pensiero tondelliano. In particolare i fogli della performance teatrale dal titolo *Jungen Werther/Esecuzioni* – rappresentata solamente una volta nell'agosto del 1978 a Correggio – mostra il legame di Tondelli con l'immaginario della giovinezza romantica, in cui l'atto del suicidio, come aveva già osservato Bolin, si afferma come atto di protesta nei confronti delle norme sociali stabilite. I personaggi di questa performance sono il preludio agli emarginati sociali che ritroviamo in *Altri libertini* e in *Pao Pao*: per Werther, per Ortis, per l'Anonimo lombardo, per il protagonista delle *Lettere da Sodoma* il suicidio è la sola forma di resistenza, la sola alternativa a un compromesso che non si vuole raggiungere con il mondo esterno e le sue istituzioni. Il performer, rappresentato da Tondelli stesso, si muove in uno spazio circondato da simboli che rimandano all'universo della controcultura (candele, incenso, un poster di Snoopy, una pubblicità delle scarpe Clarks...) la quale a sua volta si esprime nella sua significazione di alternativa alla cultura di massa, come già dimostrato dagli studi di Paul Oliver sull'argomento. Come è evidente dal secondo inedito (mai rappresentato) dal titolo *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile* la voce di scena diventa singola, al flusso di coscienza del protagonista, che pure vorrebbe riuscire ad annullarsi, si accompagnano immagini evocative di una stazione. La chiusura di questo monologo, a differenza di quello precedente, è positiva, affermando un proposito di rinascita attraverso «i binari metropolitani»: il viaggio, dunque, viene presentato come esperienza di formazione alternativa a quella istituzionale. L'idea di giovinezza come status permanente incarna negli atteggiamenti una

forma di ribellione culturale che Tondelli elabora come soluzione alla disfatta degli eroi romantici. Come ho dimostrato, è proprio dalla fusione dell'ideale romantico con quello della Beat Generation e della controcultura (il viaggio, il misticismo alternativo al dogma della fede cristiana...) che lo scrittore riesce a dare vita ai personaggi tanto emarginati quanto eroici delle pagine di *Altri libertini* e *Pao Pao*. Ancora una volta il mito beat è un mito antiborghese che si afferma in opposizione all'insorgere della cultura di massa: gli interventi scritti da Tondelli su Jack Kerouac in occasione della conferenza in Québec chiariscono bene quanto la tematica del viaggio non si risolva semplicisticamente in una fuga, ma si stabilisca come nuova forma di conoscenza attraverso cui è anche possibile confrontarsi con i veri, drammatici effetti della massificazione.

La rappresentazione della giovinezza coincide nel romanzo d'esordio con quella di un mondo di emarginati che vivono volutamente oltre i confini della società borghese fondata principalmente sul concetto di omologazione e su valori eteronormativi. Come ho avuto modo di dimostrare nel secondo capitolo, i tossicodipendenti di *Postoristoro*, così come le femministe e il transessuale di *Mimi e istrioni* o il gruppo di amici del racconto eponimo della raccolta, non si limitano a rappresentare il disagio giovanile degli anni settanta; sarebbe un errore infatti fermarsi a una lettura generazionale dei primi due romanzi di Tondelli, ancora troppo diffusa e che a mio avviso rischia di mettere in secondo piano l'indubbio valore letterario dei testi. A tal proposito ho avanzato l'ipotesi di una doppia chiave di lettura che aiuterebbe a liberare l'opera tondelliana dal contesto generazionale e da una fruizione limitata a un interesse documentario: se è innegabile che i personaggi tondelliani sono riconducibili a uno scenario storico ben

definito, il valore simbolico del mondo di giovani emarginati è altrettanto potente. Da un lato Tondelli dipinge l'omologazione, a cui ascrive il mondo degli adulti, perfettamente integrati socialmente, dall'altro posiziona le libertà individuali rappresentate dagli emarginati e dai diversi che rifiutano di abbracciare i valori borghesi. Secondo questo schema la giovinezza è uno status che difende l'individuo nella sua diversità.

A differenza dei protagonisti di romanzi di poco precedenti come *Vogliamo tutto!* di Balestrini o *Porci con le Ali* di Ravera e Lombardo Radice, i giovani libertini non fanno politica in modo diretto eppure rifiutano la società borghese così come si presenta nelle sue istituzioni e nel suo concetto di eteronormatività. Abbiamo visto nell'analisi dei racconti e del secondo romanzo che la giovinezza incarna un dissenso culturale prima ancora che politico e la sua rappresentazione rifugge l'idea di maturazione dove maturità è sinonimo di integrazione e compromesso. Dall'analisi testuale affrontata nel corso del capitolo è emerso quanto questo atteggiamento venga verificato anche sul piano stilistico: il futuro indicativo non rappresenta il tempo della speranza o dell'azione programmatica, ma incarna il tempo indeterminato della non realizzazione. Anche il piano temporale dei racconti e del romanzo non segue la linea evolutiva degli eventi, ma crea un movimento illusorio circolare che viene ad affermare un senso di immobilità; in particolare in *Pao Pao* la composizione ad anello che lega incipit e chiusura del romanzo, così come lo scandire dei mesi e delle stagioni, richiamano a un eterno ritorno degli eventi che si riavvolgono su se stessi.

L'idea dell'assenza di futuro si è ripresentata in modo coerente anche quando in chiusura del secondo capitolo ho affrontato la rappresentazione della sessualità. Se nei precedenti letterari la

scoperta del sesso nell'ambito della giovinezza era stata introdotta come una soglia, per i libertini tondelliani diventa un modo ulteriore per qualificarsi orgogliosamente come diversi, separati dal mondo degli integrati fatto di sesso eteronormativo protetto nell'ambito della famiglia e della procreazione. In tal senso il fiero libertinismo di questi protagonisti può essere considerato un'anticipazione del pensiero di alcuni esponenti delle teorie queer antisociali, in particolare di Lee Edelman, autore di un testo dall'eloquente titolo *No future* (2006), nel quale si critica la retorica "futuristica" dell'istituzione familiare borghese, incentrata su quello che viene definito "il culto del Bambino".

L'ultima parte di questo capitolo segue l'evoluzione di questa teoria tondelliana sulla giovinezza dopo la pubblicazione dei primi due romanzi. Il mito della giovinezza come identità e status non soggetto a evoluzione si consuma intorno a una data significativa, il 1985, anno del trentesimo compleanno di Tondelli e della pubblicazione di *Rimini*. Nelle varie storie intrecciate in questo romanzo che ha molti tratti in comune con il genere poliziesco c'è un residuo di libertinismo e di controcultura nella storia di Claudia, giovane tedesca che fugge da casa e dalla prospettiva di un futuro borghese come quello della sorella maggiore. Il mondo di Claudia è un mondo che il lettore tondelliano conosce e che a partire dalla fine della sua storia non incontrerà più: con questo personaggio Tondelli dice addio al rifiuto violento della società, al mondo dei paradisi artificiali, all'autoemarginazione come presa di posizione antisociale. A partire da *Rimini* abbiamo visto come l'autore inizi a procedere verso un periodo di riflessione e sperimentazione letteraria più incline al frammento e al silenzio, in cerca di una soluzione letteraria che riesca a rappresentare le diversità dei singoli senza cedere al compromesso dell'omologazione o al completo rifiuto sociale. La

riflessione di Tondelli dura quattro anni circa, dal 1985 al 1989, quando dopo una serie di tentativi risolti in brevi racconti (raccolti postumi nel 1993 in *L'Abbandono*) viene pubblicato da Bompiani il romanzo *Camere separate*. Nel terzo capitolo ho voluto ricostruire questa fase di silenzio narrativo attraverso le letture affrontate dall'autore e gli articoli giornalistici da lui pubblicati e raccolti poi in *Un weekend postmoderno* (1990). Se ne ricava una forte attrazione per il misticismo, sia cristiano che orientale, e un particolare interesse per il concetto di rivelazione/illuminazione, definito satori, che rielabora elementi di filosofia zen che si ritrovano in molti testi nella biblioteca personale di Tondelli. Il satori diventa nella scrittura tondelliana una tecnica compositiva fondata sull'analogia, un procedimento descrittivo che annulla distanze e differenze, fonda un mondo diverso attraverso uno sguardo più profondo sulle cose.

Mi sembra che questa crisi letteraria possa essere ascritta a una logica precisa: inizialmente, negli inediti giovanili, il rifiuto di adesione alle regole sociali aveva portato gli eroi romantici dello *Jungen Werther* alla soluzione del suicidio, unico atto possibile e necessario per allontanare la condanna al conformismo sociale; la giovinezza ribelle scelta in quanto status era allora arrivata in *Altri libertini* e *Pao Pao* come opzione alternativa alla morte, una soluzione affermativa, critica, che tuttavia condannava i protagonisti a vivere come emarginati. Superati i trent'anni, con la prospettiva di dedicarsi a un romanzo di ispirazione autobiografica come *Camere separate*, Tondelli si domanda se esiste un modo di rappresentare personaggi in evoluzione senza per forza seguire le regole canoniche date dal romanzo di formazione. In altre parole: come si rappresenta la maturità senza fare dei personaggi dei conformati? Gli anni che separano la storia di Claudia da quella di Leo sono un periodo di intensa elaborazione teorica. Il rispetto della diversità e

dell'identità del singolo è il vero tema nascosto dell'ultimo romanzo di Tondelli, che è anche un omaggio al potere della scrittura e del raccontare storie.

Come ho avuto modo di dimostrare attraverso un'analisi testuale del sistema metaforico relativo al tema della filiazione, è la scrittura a definire nuove soglie proprio nel modo in cui la storia viene narrata. Come abbiamo visto nel caso di Leo, la procreazione può anche coincidere con la nascita di una storia d'amore, la maternità è possibile anche per un uomo, nel momento in cui questo si prende cura del proprio amante o *fa crescere* il loro amore, nutrendolo. È sempre la scrittura, questa volta nella sua manipolazione del piano temporale, che attraverso un gioco di rimandi e analogie crea un mondo inclusivo in cui le differenze tra passato e presente si annullano, così che l'evoluzione dei personaggi non resta per forza soggetta alla struttura lineare della causa e dell'effetto, tipica del romanzo borghese e della narrativa di consumo.

Il satori diventa con Tondelli una tecnica narrativa e una visione del mondo, un concetto secondo cui le differenze possono essere rispettate e al tempo stesso riconosciute come parte di un Tutto. Si potrebbe parlare di una nuova soglia per la rappresentazione del passaggio da una giovinezza che rifiuta l'integrazione per preservare la propria diversità, a una maturità che impara a vivere con gli altri pur non cedendo al conformismo.

Nel quarto capitolo ho affrontato l'esperienza di Tondelli come curatore delle antologie del progetto Under 25, cercando principalmente di definire la rappresentazione della giovinezza che si ricava dai racconti selezionati da Tondelli in qualità di editor. Considerando gli scritti giornalistici in cui l'autore si è impegnato a presentare il progetto, ho dimostrato come alla base di questo sussista una contraddizione: da un lato sta l'intento sociologico in

Giovani Blues (1986) di definire i nuovi giovani attraverso le loro scritture; dall'altro l'intervento piuttosto invasivo da parte del curatore, che agisce su quei testi modificandoli, invalidando il valore documentario che in un'indagine di tipo scientifico avrebbe dovuto prevalere. Tondelli fornisce indicazioni molto chiare agli esordienti chiamati a inviare i propri racconti, suggerimenti che sono in verità parametri letterari in base ai quali le opere verranno selezionate: l'antiletterarietà è l'obiettivo che si deve raggiungere attraverso uno stile vicino al parlato, con elementi dialettali, riferimenti intertestuali al linguaggio della pubblicità, del cinema, della musica. Solo in questo modo, secondo il curatore, è possibile opporsi al linguaggio scolastico, kitsch, piccolo-borghese diffuso dalla cultura di massa.

Ho dimostrato come questa posizione tondelliana sia vicina a quella di Gianni Celati, che nel 1977 aveva collezionato nel volume di *Alice disambientata* interventi dei suoi studenti con l'intento di mettere in pratica un esperimento di scrittura collettiva che potesse opporsi a quella proposta da un mercato editoriale ormai massificato, che aveva trasformato i lettori semplicemente in consumatori. Ma c'è di più, perché oltre allo stile Tondelli vuole insegnare a questa nuova generazione la pratica del dissenso inteso sia in senso politico che culturale: mi è sembrato opportuno nel corso del capitolo soffermarmi sul cambiamento del concetto di impegno che viene a verificarsi nel corso degli anni ottanta rispetto ai due decenni precedenti. Si tratta di un'idea di impegno già presente in Celati, e che trovo molto calzante anche per descrivere l'atteggiamento di Tondelli una volta che ha assunto il ruolo di guida dei giovani Under 25: un impegno non solo legato all'attualità (che si oppone a fenomeni attuali come consumismo e massificazione sociale) ma che ho qualificato principalmente come impegno culturale. Il linguaggio diventa lo strumento di questo impegno e

proprio nell'uso consapevole dello stile è possibile definire l'esistenza di una scuola letteraria tondeggiana che elabora in modo più sistematico l'esempio di Celati e lo veicola fino agli anni novanta.

Resta da definire come la rappresentazione della giovinezza che si ricava dai volumi *Under 25* si rapporti al percorso tondeggiano descritto nei primi capitoli di questo studio. Ho avuto modo di evidenziare come lo stile espressionista dei racconti sia in contrasto con la scrittura minimalista che Tondelli stesso affronta nello stesso periodo durante la stesura di *Camere separate*. Sembra che lo scrittore associ la violenza caotica di un linguaggio che imita il parlato all'idea di giovinezza come posizione di dissidenza, un'identità che si fa status come era avvenuto per i libertini e per i soldati di *Pao Pao*; il minimalismo, volto più pacato della critica alla cultura di massa, è il linguaggio invece della maturità, un passaggio successivo che tuttavia non può prescindere dall'esperienza del dissenso giovanile. In quanto curatore Tondelli insegna ai giovani scrittori il suo stesso percorso, con il rischio, talvolta, di creare piccoli fenomeni di manierismo e meri esercizi di stile. Non bisogna dimenticare comunque che la società degli anni ottanta presenta un ritratto sempre più conservatore della nuova generazione di giovani, come è stato dimostrato dai dati raccolti dal rapporto IARD sulla condizione giovanile. Attraverso l'espressionismo dello stile Tondelli ha voluto principalmente insegnare ai ragazzi la difesa della propria diversità contro la minaccia della massificazione. Volutamente non ho insistito in questo studio sul termine *queer* (storto, strano, bizzarro²⁶²) riferito all'opera tondeggiana e al lavoro di operatore culturale di questo autore: tale termine, che si oppone all'inglese *straight* (dritto, retto, eterosessuale) abbraccia a mio avviso un concetto troppo limitato, circoscritto alla sfera dell'orientamento

²⁶² L. Bernini, *Apocalissi queer*, cit. p. 25.

sessuale. La rottura dei codici operata da Tondelli, in particolare relativamente al modo di rappresentare la giovinezza, ha un significato culturale che non può prescindere dalle condizioni politiche e sociali dell'Italia di quegli anni e coinvolge non solo le identità individuali ma anche un modo diverso di agire sulla cultura. La giovinezza è l'immaginario della dissidenza, della difesa delle voci diverse, è l'anti-kitsch-piccolo-borghese, è il linguaggio dell'individuo che si allontana dalla massa. L'opera di Tondelli si sviluppa lungo un percorso che passa dall'impegno collettivo a quello del singolo, dalla generazione del Movimento del '77 alle voci individuali degli anni ottanta. In questa tesi ho dimostrato come alla base dell'opera tondelliana esista un sistema teorico ben ponderato che nasce dall'esigenza di offrire un'alternativa ai giovani Werther e ai giovani Ortis ai quali solo il suicidio si proponeva come valida azione sovversiva in difesa dell'identità.

Bibliografia

Opere di Pier Vittorio Tondelli

Da *Opere*, Vol. I – *Romanzi, teatro, racconti*, Bompiani, Milano 2000:

- *Altri libertini*;
- *Diario del soldato Acci*;
- *Pao Pao*;
- *Rimini*;
- *Racconti*;
- *Biglietti agli amici*;
- *Camere separate*.

Da *Opere*, Vol. II – *Cronache, saggi, conversazioni*, Bompiani, Milano 2001:

- *Un weekend postmoderno*;
- *Under 25*;
- *Il mestiere dello scrittore*;

Prime edizioni:

- *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano, 1980;
- *Biglietti agli amici*, Bompiani, Milano, 1997;
- *L'Abbandono*, Milano, Bompiani, 1993.

Inediti:

- *Auronzo 70*, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio, 1970;
- *L'arte figurativa nell'età romantica*, Tema di Maturità, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio, 1975;
- *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio, circa 1978-79;
- *Lettera di dimissioni*, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio, 1977;

- *Jungen Werther/Esecuzioni*, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio, 1978;
- *Letteratura epistolare come problema di teoria del romanzo*, Tesi di Laurea, a.a. 1978/79, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio, 1978;
- Louis Dupont a Tondelli, lettera del 13 maggio 1987, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli, Correggio.

Articoli giovanili:

- *Esercizi Spirituali. Settembre 1970*, in «Fascicolo Inediti», Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli;
- *Cerchiamoci, sentiamo i nostri corpi*, in «Lotta Continua», 13 marzo 1980.

Opere in traduzione:

- *Separate rooms*, *Serpent's tail*, London 1992 (trad. di Simon Pleasance);
- *Pao Pao*, Éditions du Seuil, Paris 1985 (trad. di Nicole Sels);
- *Les nouveaux libertins*, Éditions du Seuil, Paris 1987 (trad. di Nicole Sels).

Antologie a cura di Pier Vittorio Tondelli:

- AA. VV., *Giovani Blues*, Transeuropa, Ancona 1986;
- AA. VV., *Belli & Perversi*, Transeuropa, Ancona 1987;
- AA. VV., *Papergang*, Transeuropa, Ancona 1989.

Bibliografia critica

- AA. VV., *Correggio Mon Amour. Storia di storie della musica rock*, Centro Culturale Lombardo Radice, Correggio 2008;
- AA. VV., *Sul racconto*, Il lavoro editoriale, Ancona 1989;
- Ancil P., Dupont L, Ferland R., Waddell E. (a cura di), *Un Homme Grand: Jack Kerouac at the Crossroads of Many Cultures*, Carleton University Press, Ottawa 1990;
- Antonello P. e Mussnug F. (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009;
- Arbasino A., *Vogliamo niente*, «la Repubblica», 22 agosto 1986;
- Ariès P., *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*, Alfred A. Knopf, New York 1962;
- Barengi M., Belpoliti M., *Il Bazar Archeologico*, in *Alì Babà. Progetto di una rivista 1968-72*, «Riga», n.14, 1998;
- Barron P., *Gianni Celati's Poetic Prose: Physical, Marginal, Spatial*, «Italice», vol. 84, n. 2/3, 2007, (pp. 323–344);
- Barthes R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979;
- Belpoliti M., *Settanta*, Einaudi, Torino 2001;
- Benjamin W., *Illuminations*, Chaucer Press, Bungay 1982;
- Bernasconi E., *Italiano cencioso: interpretazione e altri aspetti di Tondelli libertino*, in *Studi per Tondelli*, Monte Università di Parma, 2002, (pp. 16-147);
- Bernini L., *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*, Edizioni ETS, Pisa 2013;
- Bersani L., *Is the rectum a grave? and Other Essays*, University of Chicago Press, Chicago 2010;
- Berruto G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma 1987;
- Bolin J., *The Irrational Heart: Romantic Disillusionment in "Murphy" and "The Sorrows of Young Werther"*, «Samuel Beckett Today / Aujourd'hui», Vol. 18, 2006, (pp. 101-116);
- Bolongaro R., *Leo's Passion: Suffering and Homosexual Body in Camere Separate*, «Italian studies», Vol. 62, n. 1, 2007, (pp. 95-111);

- Bugaro R., *Scommessa sulla scrittura*, in «Panta» n.9, Bompiani, Milano 1992, (pp. 194-197);
- Bonura G., *Narratori Under 25 e molti in panchina*, «Avvenire», 4 ottobre 1986;
- Buia E., *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel, Ravenna 1999;
- Burns D. M., *Nirvana, Nihilism and Satori*, Buddhist Publication Society, 1968;
- Burns J., *Fragments of Impegno. Interpretation and Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Northern Universities Press, Leeds 2001;
- *Code-breaking: the Demand of Interpretation in the Work of Pier Vittorio Tondelli*, «The Italianist», n. 20, 2000, (pp. 253-273);
- Cannobbio A., *Piccolo Abecedario delle Occasioni Per Arginare l'Oblio*, in «Panta» n.9, Bompiani, Milano 1992, (pp. 38-48);
- Capozzi E., *Nuova Destra Cattolica E Riformismo Istituzionale: L'eredità Della "terza Generazione" Democristiana* in «Ventunesimo Secolo» n. 30, 2013, (pp. 113-46);
- Carnero R., *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano 2018;
- *Lo spazio emozionale*, Interlinea, Novara 1998;
- Cavalli A., De Lillo A. (a cura di), *Giovani anni 90. Terzo rapporto Iard sulla condizione giovanile in Italia*, 1993;
- Ceasqui E., *La P2. 1979: Un Servizio Di Informazione Nella Gestione Della Transizione*, «Studi Storici» n. 4, 1998, (pp. 999-1029);
- Celati G. (a cura di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Le lettere, Firenze 2007;
- *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, «Nuova corrente», vol. XLIII, 1996, (pp. 3-18);
- Censis, *XXXV rapporto sulla situazione sociale del Paese 2001*, Franco Angeli, Milano 2001;
- Cerchi G., *Under 25*, «Panorama», 7 settembre 1986;
- Ciampitti N., *Il romanzo generazionale*, Pequod, Ancona 2012;
- Colarizi S., *Storia politica della Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2007;
- Coveri L., *Gli studi in Italia*, in Banfi E., Sobrero A. (a cura di), *Il linguaggio giovanile degli anni novanta*, Laterza, Bari 1992, (pp. 59-69);

Cryle P., O'Connell L. (a cura di), *Libertine Enlightenment. Sex, liberty, and Licence in the Eighteenth Century*, Palgrave Macmillan, New York 2003;

D'Achille P., *L'italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2010;

De Angelis P., *L'immagine epifanica: Hopkins, D'annunzio, Joyce: momenti di una poetica*, Bulzoni, Roma 1989;

Debenedetti G., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 1971;

Del Buono O., *Luci al neon*, in «Panta» n.9, Bompiani, Milano 1992, (pp. 52-56);

De Majo C., *Dopo le antologie, la febbre. Breve storia delle antologie letterarie in Italia*, in www.rivistastudio.com;

Demarchi A., Tomassini R. (a cura di), *Tondelli all'Orvietnam*, Transeuropa, Ancona 2002;

Demarchi A., *Pier Vittorio Tondelli. Un ritratto a memoria*, Cattedrale, Ancona 2008;

De Michelis C., *Fiori di carta*, «Il Gazzettino», 12 luglio 1986;

De Santis R., *Trent'anni di classifiche*, in «la Repubblica», 2 Luglio 2011, in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/07/02/trentanni-di-classifiche.html> .

Duncan D., *An Art of Body in Resistance*, «Italice», Vol. 76, n.1, 1999, (pp. 54-69);

Dombroski R., *The Meaning of Gadda's War Diary*, «Italice 47» n. 4, 1970, (pp. 373-86);

Eco U., *Apocalittici e Integrati*, Bompiani, Milano 1964;

- *Dalla periferia dell'impero. Cronache da un nuovo medioevo*, Bompiani, Milano 1976;
- *Lo zen e l'occidente*, in *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1967;

Edelman L., *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham NC 2004;

Gabbani B., *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia (Nuova Serie)», XVII, 2011, (pp. 95-134);

Garelli F., *La generazione della vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 1984;

Gazzara F., *Mods. La rivolta dello stile*, Castelvechi, Roma 1997;

Giacomelli R., *Lingua rock*, Morano Editore, Napoli 1988;

Ginsberg A., *Kerouac's Ethic*, in Ancill P., Dupont L., Ferland R., Waddell E. (a cura di), *Un Homme Grand: Jack Kerouac at the Crossroads of Many Cultures*, Carleton University Press, Ottawa 1990, (pp.41-60);

Ginsborg P., *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, stato*, Einaudi, Torino 1998;

Giusti S., *I dintorni dell'antologia*, in Pautasso S., Giovannetti P. (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Pensa Multimedia, Lecce 2004, (pp. 95-110);

Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966;

Iacoli G., *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002;

- *Prove per un mosaico. Tondelli e le seduzioni dell'immaginario americano*, in Masoni V., Panzeri F. (a cura di), *Studi per Tondelli*, Monte Università di Parma, Parma 1992, (pp. 387-402);

Kubo H., *Presenza o assenza dell'articolo definito davanti al nome proprio di persona in italiano e nei dialetti italiani*, Atti della XXI Giornata di Dialettologia (2015), «Quaderni di lavoro ASit» n. 19, 2016, (pp. 47-64);

Lanzillotta M., *Giganti e cavalieri di strada*, Longo Angelo, Ravenna 2011;

La Porta F., in *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati & Boringhieri, Torino 1999;

Lepri L., *Un'ipotesi sull'«Interrogatorio della Contessa Maria di Palazzeschi»*, «Lettere Italiane», Vol. 41, n. 4, 1989, pp. 595-603;

Lukacs G., *The Theory of the Novel*, Merlin Press, London 1971;

Lupo S., *La guerra civile immaginata. Un dilemma dell'Italia repubblicana*, in «Meridiana» n. 76, 2013, pp. 9-30;

Mancinelli A., *Intorno a un progetto*, in «Panta» n.9, Bompiani, Milano 1992, (pp. 187-193);

Martinelli Mario e Maurizio, *Storia di un libro*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992, (pp. 80-83);

Masini A., *L'Italia del «riflusso» e del punk (1977-84)*, Meridiana, n. 92, 2018, (pp. 187-210);

Masoni V. (a cura di), *Cinque secoli di politica culturale*, Edizioni Analisi, Bologna 1988;

Masoni V. (a cura di), *Correggio. Identità e storia di una città*, Astrea, Parma 1991;

- Masoni V., *Tondelli e il suo borgo*, in *Tondelli tour*, «Panta» n.20, Bompiani, Milano 1992, (pp. 231-242);
- Minardi E., *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Firenze 2003;
- Mondello E., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007;
- *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Giulio Perrone Editore, Roma, 2016;
- Montefoschi P. (a cura di), *Scrittori nuovi*, Carabba, Lanciano 2006;
- Moretti F., *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999;
- *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso, London 2014;
- Nisini G., *Apocalissi private e smarrimenti collettivi. Il futuro interiore di Pier Vittorio Tondelli*, in, «Poetiche» n.3, 2005, (pp. 369-393);
- Orsina G., *Il partito liberale nell'Italia repubblicana. Guida alle fonti archivistiche per la storia del Pli. Atti dei Congressi e Consigli nazionali. Statuti del Pli 1922-1992*, Rubettino, Soveria Mannelli 2004;
- Oliver P., *Hinduism and the 1960s. The Rise of a Counter-Culture*, Bloomsbury, London 2014;
- Pacini P., *Kerouac's Satori in Paris: Deconstructing the French Connection of the Legend's Satori*, «Comparative American Studies», vol.11, n.3, Sept. 2013, (pp. 290-299);
- Palandri E., *Altra Italia*, in «Panta», n. 9, Bompiani, Milano 1992, (pp. 18-25);
- *Pier. Tondelli e la generazione*, Laterza, Bari 2005;
 - *Le preoccupazioni della scrittura*, in AA. VV., *Sul racconto*, Il lavoro editoriale, Ancona 1989, (pp. 91-102);
- Papini M., C., Fioretti D., Spignoli T. (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'ottocento e nel novecento*, ETS, Pisa 2007;
- Pispisa G., *Pier Vittorio Tondelli: identità sessuale, religiosa e artistica di un cittadino d'Europa tra fraintendimenti critici e scelte personali*, «Humanities», n.1, anno II, 2013, (pp. 88-102);
- Pivano F., *Minimalisti e postminimalisti hemingwayani*, in B. E. Ellis, *Meno di zero*, Pironti, Napoli 1986, (pp. 219-268);
- (a cura di), *Americana anni 80*, Guanda, Milano 1989;
- Pautasso S., *Gli anni ottanta e la letteratura*, Rizzoli, Milano 1991;
- Pautasso S., Giovannetti P. (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, Pensa Multimedia, Lecce 2004;

- P. P. Pasolini, *Contro i capelli lunghi*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 1973;
 - *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972;
- Piccinini A., *Fratellini d'Italia. Mappe, stili, parole dell'ultima generazione*, Edizioni Theoria, Napoli 1994;
- Piersanti C., *Un compagno di viaggio*, in AA. VV., *Sul racconto*, Il lavoro editoriale, Ancona 1989, (pp. 83-90);
- Pollini L., *Gli ottanta. L'Italia tra evasione e illusione*, Bervino Editore, Milano/Roma, 2010;
- Prono L., *A different Pier: Re-writing Homosexuality into Pier Vittorio Tondelli*, «Journal of Sexuality and Gender studies», Vol. 5, n.4, 2000, (pp. 295-310);
- Raboni G., *Rimini*, «Il Messaggero», 11 febbraio 1986;
- Rastello L., *Giovani su misura*, «L'indice», 10, 1986;
- Ricolfi L., Scialla L. (a cura di), *Senza padri né maestri*, De Donato, Bari, 1980;
- Romagnoli G., *Uno strumento praticabile*, «Panta» n.9, Bompiani, Milano 1992, (pp. 198-202);
- Spunta M., Rorato L. (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Mellen Press, 2009;
- Rosa G., *Elsa Morante*, Il Mulino, Bologna 2013;
- Rota E. (a cura di), *Caro Pier... I lettori di Tondelli*, Tempi stretti, Bologna 1995;
 - (a cura di), *Biglietti a un amico*, Magellano Fine Books, Correggio (RE) 2016;
- Saibene A., *La vera storia di Linus*,
<https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/una-storia-milanese> ;
- Saul N., *Suicide, Freedom, Human Dignity and the German Romantic Yearning for Death*, «Historical Reflections / Réflexions Historiques», Vol. 32, n. 3, 2006, (pp. 579-599);
- Scaffai N., *Altri canzonieri. Le antologie della poesia italiana nel Novecento (1903-2005)*, «Paragrafo», n. 1, 2006, (pp. 58-82);
- Schwartz Lausten P., *Impegno e immaginazione nell'opera di Gianni Celati*, in Rorato L., M. Spunta (a cura di), *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, Edwin Mellen Press, 2009, (pp. 161-184);
- Serianni L., Trifone P. (a cura di), *Storia della lingua italiana. III: Le altre lingue*, Einaudi, Torino 1994;
- Severini G., *Private liturgie*, in «Panta» n.9, Bompiani, Milano 1992, (pp. 102-108);

- Sinibaldi M., *So glad to grow older*, in «Panta» n.9, Bompiani, Milano 1992, (pp.109-1160);
- Spadaro A., *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa*, Diabasis, Reggio Emilia 1999;
- *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Jaca Book, Milano 2002;
- Tamburini A., *La nuova fortuna del racconto*, in AA. VV., *Sul racconto*, Il lavoro editoriale, Ancona 1989, (pp. 59-69);
- Tani S., *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Mursia, Milano 1990;
- Tenenbaum L., *From Futurism to Pacifism: Aldo Palazzeschi and the First World War*, «Italice 63», n. 4, 1986, (pp. 386-394);
- Terreni A., *Le antologie della prosa del novecento: ipotesi per un orientamento*, in S. Pautasso, P. Giovannetti (a cura di), *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, cit., (pp. 111-139);
- Tesio G., *Mi è sembrato di capire com'è la felicità*, «La Stampa», 15 gennaio 1982;
- Turchetta G., *Storie di esordi*, «Linea d'Ombra», n.17, 1986;
- Verdino S., *Questioni di teoria critica*, Guida, Napoli 2008;
- Vianello M., *L'opera di Pier Vittorio Tondelli tra strategie narrative e scrittura della memoria*, in Masoni V., Panzeri F. (a cura di), *Studi per Tondelli*, Monte Università Parma Editore, Parma 2002, (pp. 149-257);
- Watts A., *The Way of Zen*, Pantheon, New York 1957;
- *Beat Zen, Square Zen and Zen*, in «Chicago review», Summer 1958;
 - *Beat Zen & altri saggi*, Arcana editrice, Trento 1973;
- West R. J., *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*, University of Toronto Press, 2000;
- Woods G., *A History of Gay Literature. The Male Tradition*, Yale University Press, New Heaven and London 1998;
- Yakir D., *Marco Ferreri*, in «Film Comment», vol. 19, n. 2, 1983, pp. 38-41;

Altri autori

- Arbasino A., *Anonimo Lombardo*, Feltrinelli, Milano 1959;
- *Lettere da Londra*, Adelphi, Milano 1997;

Ballestra S., *Gli orsi*, Feltrinelli, Milano 1994;
- *Il disastro degli Antò*, Baldini Castoldi, Milano 1997;
Bachmann I., *Il trentesimo anno*, Adelphi, Milano 2006;
Brolli M. (a cura di), *Gioventù Cannibale*, Einaudi, Torino 1996;
Celati G., *Lunario del Paradiso in Romanzi, cronache e racconti*, Mondadori, Milano 2016;
Kerouac J., *On the Road*, Penguin, London 1991;
- *Satori in Paris*, Grove Press, New York 1985;
Kundera M., *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1989;
Morante E., *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1957;
Moravia A., *Agostino*, Bompiani, Milano 1945;
Nove A., *Woobinda. E altre storie senza lieto fine*, Castelvevchi, Roma 1996;
Palandri E., *Boccalone*, Bompiani, Milano 2017;
Palazzeschi A., *Interrogatorio della Contessa Maria*, Milano, Mondadori 1988;
Pascutto G., *Milite ignoto*, Marsilio, Venezia 1976;
Piersanti C., *Casa di nessuno*, Feltrinelli, Milano 1981;
Ravera L., Lombardo Radice M., *Porci con le ali*, Bompiani, Milano 2013.