



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

Influenza della narrativa  
statunitense in Pier Vittorio  
Tondelli: i casi di *Altri Libertini*,  
*Rimini e Camere Separate*

—

Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**Relatore**

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

**Correlatori**

Ch. Prof. Alessandro Scarsella

Prof. Beniamino Mirisola

**Laureando**

Alberto Ragogna

Matricola: 805767

**Anno Accademico**

2012 / 2013

## Indice generale

Introduzione.....	3
I. – Letteratura americana tra gli anni Trenta e gli anni Settanta.....	7
I.1. – Cesare Pavese, Elio Vittorini e la fortuna della letteratura statunitense in Italia.....	8
I.2. – Altri libertini e la “Letteratura Emotiva” nello scontro generazionale.....	13
I.3. – Fascino americano tra i giovani negli anni Settanta.....	25
II. – Le influenze di Jack Kerouac, James Baldwin e Francis Scott Fitzgerald in Altri libertini.....	34
II.1. – Il contributo di Aldo Tagliaferri in Altri libertini.....	35
II.2.1. – Jack Kerouac. La vita, le opere e la ricezione in Italia.....	39
II.2.2. – L'influenza stilistica di Jack Kerouac in Pier Vittorio Tondelli.....	45
II.2.3. – Incontri: Buddies in Kerouac, amicizie in Tondelli.....	53
II.3. – La musica come identità giovanile. La lezione di James Baldwin in Pier Vittorio Tondelli.....	63
II.4. – La testimonianza di un'epoca. Altri libertini e la rilettura di un periodo, seguendo il modello di Francis Scott Fitzgerald.....	75
II.5. – Un approccio generazionale al mondo adulto. Pao Pao e la letteratura statunitense come aneddotica.....	84
III.2.1. – “Rimini come Hollywood”.....	108
III.2.2. – Caratterizzazione dei personaggi: Marco Bauer, Susanna Borgosanti, Bruno May e i modelli americani.....	125
IV.1. – Pier a gennaio e Biglietti agli amici come preludio a una svolta artistica.....	147
IV.2. – Trama e struttura di Camere separate.....	154
IV.2.1. – Similitudini e differenze tra i romanzi Camere separate e Un uomo solo.....	158
IV.2.2. – Ritornare adolescenti, attraverso gli esempi di David Leavitt e Jay McInerney. ...	164
IV.2.3. – La scrittura come scelta di vita in Tondelli, Kerouac e Fante.....	176
IV.3 – La necessità di riassumere un decennio: Un weekend postmoderno.....	190
Conclusione.....	195
BIBLIOGRAFIA.....	200
Opere di Pier Vittorio Tondelli.....	200
Scritti su Pier Vittorio Tondelli.....	200
Opere statunitensi citate nel testo.....	200
Altri volumi consultati.....	202

## Introduzione.

La collaborazione tra Pier Vittorio Tondelli e la rivista mensile «Rockstar» inizia a partire dal dicembre 1985, poco tempo dopo una lunga intervista alla quale lo scrittore emiliano era stato sottoposto da Antonio Orlando. Su proposta di Giuseppe Videtti, direttore del periodico, Tondelli tiene una rubrica fissa intitolata *Culture Club* nella quale l'autore originario di Correggio avrebbe suggerito ai lettori percorsi tematici letterari e risposto ad eventuali quesiti. Il successo dell'iniziativa è sancito dalla durata del sodalizio, resistito sino alla fine dell'estate 1990.

Questo inedito rapporto lavorativo tra uno scrittore affermato e una rivista di *target* giovanile ebbe uno sviluppo ulteriormente originale, in quanto *Culture Club* – nome preso a prestito dall'omonima band pop britannica dell'icona Boy George – si sviluppò come un autentico “diario pubblico” di Tondelli, nel quale si offre ai lettori una mappa tematica delle letture di uno scrittore affermato. Lo spirito con la quale Tondelli si calò in questa realtà inusuale per un autore, in un contesto rappresentato da una rivista ad alta tiratura e con un pubblico composto perlopiù da adolescenti, lo si può interpretare con la volontà personale di dare vita ad un dibattito con i principali interlocutori delle sue opere, esponendosi in prima persona su temi cari ai giovani e ricevendo stimoli utili per iniziative future.

Buona parte degli articoli scritti per «Rockstar» sono in seguito confluiti nell'opera *Un weekend postmoderno*, una sorta di raccolta dell'intera produzione saggistica e giornalistica scelta e riveduta da Tondelli. In esso i testi sono inseriti in modo da comporre, attraverso il raggruppamento in precise sezioni, un quadro generale sui processi artistici e le tendenze culturali e sociologiche succedutesi lungo gli anni Ottanta. Attraverso queste rappresentazioni frammentarie Tondelli intende illustrare come una lunga panoramica i fenomeni *underground* in campo musicale, cinematografico, teatrale, fumettistico e letterario, sviluppandole in una serie di percorsi tematici solo apparentemente disomogenei tra loro, in quanto accomunati dalla sezione di appartenenza, dal punto di vista dello scrittore e dall'essersi compiuti nello stesso decennio. Si può ritenere come i due filoni principali, nella quale si compie la raccolta di Tondelli, siano riconducibili alla passione da parte dello scrittore emiliano per i viaggi e i suoi interessi culturali verso ogni forma di espressione artistica, componendo un itinerario interpretabile sia dal punto di vista cronologico che spaziale. Parte di questo materiale inoltre può essere ritenuto come una sorta di “banco di prova” da parte dell'autore, dato che molti degli argomenti trattati negli articoli di *Un weekend postmoderno* sono confluiti nei romanzi editi da Tondelli.

Tra le sezioni che vanno a comporre questa opera, *America* tende a riunire una serie di aspetti che formano la cifra intellettuale di Tondelli: è concepita per riunire gli articoli di «Rockstar» riguardanti i consigli letterari sulla narrativa statunitense; offre una serie di percorsi tematici, inusuali per certi aspetti, quali il rapporto tra gli scrittori e le case discografiche di Hollywood, l'inserimento nel romanzo di elementi derivati dalla musica e la caratteristica – per alcuni di loro – di essere fenomeni di tendenza; sono parte sia della sfera d'interesse dello scrittore, che parte del dibattito con i lettori; alcuni rientrano come dirette fonti d'ispirazione, sotto il profilo stilistico e tematico, per Tondelli all'esordio della sua carriera letteraria, date le evidenti influenze che *Altri libertini* mantiene con le espressioni proprie della Beat Generation.

Proprio l'influenza della narrativa statunitense lungo l'intero arco della produzione romanzesca di Tondelli è l'argomento sviluppato in questo elaborato, che si è posto l'obiettivo di approfondire la natura della fruizione dello scrittore emiliano di una tradizione letteraria nota dagli anni Trenta, ma trascurata in Italia nel periodo di attività dell'autore di Correggio. La funzione del primo capitolo è quella di illustrare come i libri pubblicati oltreoceano, una volta terminata la Seconda Guerra mondiale, persero quella connotazione – in alcuni casi di matrice idealistica – di opere portatrici di messaggi di stampo liberale con cui vennero accolte in Europa, durante il periodo di consolidamento dei regimi totalitari. La nostra *élite* culturale, assunte posizioni politiche vicine al blocco comunista sovietico, tenne un atteggiamento di supponenza sempre più spiccato verso la narrativa americana, considerata di solo uso commerciale e comunque lontana dalle sperimentazioni in campo linguistico allora in atto nella letteratura italiana. Sul finire degli anni Settanta inizia, in aperto contrasto rispetto all'atteggiamento assunto da buona parte dei vertici culturali, la parabola narrativa di Tondelli: *Altri libertini* presto diventa un caso letterario nazionale a causa della drammaticità e sincerità con cui il giovane scrittore descrive la condizione giovanile del periodo, con un linguaggio innovativo e composto dalle molteplici combinazioni tra dialettalismi, cultismi e citazioni che vengono sviluppati in questa raccolta di racconti. Un risultato artistico, come ammesso esplicitamente dallo stesso scrittore e dall'editore Aldo Tagliaferri, che è frutto della mediazione tra una certa lezione della narrativa americana – in equilibrio tra lo stile espresso dallo scrittore Beat di maggiore fama, Jack Kerouac, e una tradizione letteraria rivolta ai giovani, rappresentate da Jerome David Salinger – e il contesto dove sono ambientate le vicende del libro, strettamente connesse alla provincia di Reggio Emilia. Il secondo capitolo descrive le influenze della letteratura statunitense, sia a livello stilistico che tematico, presenti all'esordio narrativo di Tondelli, motivato nel creare un nuovo percorso nella tradizione romanzesca italiana attraverso una rinnovata fiducia nell'atto del “raccontare”, l'espressione di una lingua modulata sul parlato e ritmata come se fosse l'esecuzione di uno spartito musicale.

Non si discosta molto, se non per l'ambientazione – riferita all'esperienza della leva militare obbligatoria –, la seconda uscita editoriale di Tondelli, *Pao Pao*, pubblicato nel 1982. Il terzo capitolo dell'elaborato spiega il processo di cambiamento in atto nella scrittura di Tondelli, deciso a sperimentare nelle proprie opere non solo nuove realizzazioni del parlato in pagina e a cercare nuovi destinatari – dagli adolescenti dell'esordio ai trentenni – bensì anche nuovi generi, spaziando dal teatro al romanzo di genere. Alla metà del decennio Ottanta risalgono la *pièce* teatrale *Dinner Party* e il romanzo *Rimini*, che consacrano lo scrittore a livello nazionale e stabiliscono un'inversione delle preferenze legate alla narrativa statunitense, virando decisamente verso il genere poliziesco e il filone picaresco proprio di alcuni autori degli anni Trenta, senza escludere le influenze di parte della produzione contemporanea. Il quarto e ultimo capitolo analizza infine l'ulteriore, e definitiva data la morte prematura di Tondelli nel 1991, inversione nel processo di evoluzione espressiva dello scrittore emiliano, dedito a una produzione narrativa più intimista, rivolta alla spiegazione della condizione e delle sensazioni del singolo individuo, piuttosto che a un'interpretazione generazionale come nelle opere precedenti; in questa ottica, quindi, si approfondiranno temi e motivi di *Biglietti agli amici* e *Camere separate*, in relazione alle correnti uscite di carattere minimalistica della letteratura statunitense e a una più decisa consapevolezza del proprio ruolo di scrittore, sancita dalla riconciliazione con il “mito” letterario giovanile Kerouac. La chiusura del capitolo è affidata alla raccolta *Un weekend postmoderno*, opera con la quale Tondelli intese racchiudere tutta la sua produzione giornalistica e saggistica del decennio Ottanta.

Il testo, oltre a soffermarsi dal punto di vista cronologico sul *corpus* letterario di Tondelli, indaga in base ad una prospettiva sincronica il vasto campo di interessi maturato dall'autore all'interno della letteratura romanzesca statunitense. Il percorso sviluppato in questa ricerca, quindi, prende in considerazione scrittori e opere diverse per genere, tono, stile ed epoca di pubblicazione, accomunate però da due requisiti con la quale si è riusciti a delimitare un campo di osservazione della materia: la provenienza nordamericana degli scrittori di volta in volta affrontati e la preferenza a loro manifestata da Tondelli, tra le pagine dei suoi libri, la scrittura di un articolo o saggio o la loro citazione all'interno dei testi. In tal senso la presenza di una sezione intitolata *America* nel “testamento” giornalistico *Un weekend postmoderno* è indicativa, sia dell'importanza che ha avuto questa tradizione per lo scrittore italiano, sia di un processo di continuo confronto tra Tondelli e i valori ereditati dalla narrativa d'oltreoceano e l'attenzione con cui egli osservava le ultime uscite editoriali provenienti dal continente americano.

La ricerca quindi, articolata negli argomenti di volta in volta affrontati da Tondelli in rapporto alla letteratura statunitense, si pone il seguente obiettivo: comparare attraverso la produzione

narrativa di un autore le influenze avute da questi dalla tradizione narrativa americana. Il rapporto tra l'intera opera libresco di Tondelli – riunita dal curatore Fulvio Panzeri in due volumi, uno rivolto al campo narrativo e l'altro giornalistico, editi da Bompiani – e i testi provenienti dal Nuovo Mondo si compiono tramite i suggerimenti dello stesso scrittore emiliano posti sulle pagine della rivista «Rockstar», stabilendo un confronto e offrendo la possibilità per chi interessato di compiere studi, in ambito letterario, sociologico e culturale, su una tradizione letteraria che ha pesantemente contribuito a tracciare nuove linee narrative nel nostro panorama letteraria e influenzato i gusti e le abitudini dei lettori contemporanei.

## I. – Letteratura americana tra gli anni Trenta e gli anni Settanta.

A partire dalla sua uscita nelle librerie nel gennaio del 1980, *Altri libertini* venne fatto risalire dalla critica alla corrente letteraria della Beat Generation, o, rimanendo in ambito statunitense, ad autori più recenti ma sempre legati ad un linguaggio diretto e ad una concezione picaresca della esistenza come Charles Bukowski. Solo con la morte dell'autore Pier Vittorio Tondelli, avvenuta il 16 dicembre del 1991, si è cominciato a considerare la portata generale della sua produzione narrativa, l'influenza che essa ha avuto e tuttora mantiene con le generazioni di scrittori successive, scindendo la sua figura di intellettuale capace di cogliere lo spirito del decennio Ottanta dalla presunta figura di *viveur* rappresentata nei suoi romanzi.

Tra le critiche piovute allo scrittore di Correggio a partire dal suo esordio, specie tra le file di quegli intellettuali ancora schierati con le posizioni di matrice comunista del Gruppo 63 o legati alla redazione di «Linea d'ombra», gli viene aspramente rinfacciato il fatto di essersi fatto portavoce del “nemico”: il richiamo delle sirene per il giovane Tondelli proviene dalla patria del capitalismo, gli Stati Uniti, ovvero il modello culturale e politico opposto rispetto all'orientamento assunto dall'*élite* culturale nostrana. Proprio con Tondelli la cultura americana rientra nel panorama letterario nostrano e ritorna a essere oggetto di discussione critica, dopo l'ingresso delle prime opere avvenuto tra gli anni Trenta e l'immediato secondo dopoguerra. Con questo ritorno d'interesse prende forma una revisione dei modelli d'oltreoceano destinata a mutare la forma del testo e la resa linguistica della narrativa italiana, creando discussioni tra i critici e speranze tra i giovani lettori a cui il libro è rivolto. *Altri libertini* è il frutto di un recupero di una tradizione e di una dolorosa rielaborazione di un decennio, quello dei Settanta; ma è anche la storia di una innovazione, della capacità di rielaborare quanto stava accadendo a livello sociale, invitando i coetanei a provare quante più esperienze possibili e guardare al futuro con fiducia. Tondelli dona nuova luce al contesto circostante, composto da persone e luoghi riferibili alla provincia emiliana laboriosa, rivelando aspetti sociali e riti giovanilistici spesso trascurati dalla cultura ufficiale. Tutto ciò con uno stile letterario reinventato, modulato sulla tradizione anglosassone di utilizzare una scrittura quanto più possibile vicino al parlato, e con il merito di togliere alla nostra narrativa quella patina di produzione periferica rielaborando temi e argomenti di certa letteratura americana al nostro contesto. Il risultato è un'esplosione di vitalità improvvisa, a cui forse il panorama culturale del 1980 non era preparato ma di cui indubbiamente necessitava: insomma i libertini sfuggono alla politica, senza però dimenticarsi di portare avanti una propria rivoluzione – la rivoluzione dell'immagine e della voce dei giovani italiani.

### **I.1. – Cesare Pavese, Elio Vittorini e la fortuna della letteratura statunitense in Italia.**

Il destino della ricezione della letteratura americana in Italia sembra essere connotata da uno spirito di cambiamento, venendo accolta come un modello alternativo rispetto alla produzione narrativa nostrana. Come Pier Vittorio Tondelli propose, all'alba degli anni Ottanta, un modello strutturale e linguistico derivato dalla tradizione d'oltreoceano di matrice Beat in chiave sia propositiva che critica, lo stesso fece Cesare Pavese mezzo secolo prima. Gli intenti di differenziazione da parte dei due scrittori rispetto alla scena letteraria preesistente sono i medesimi, cambiano invece le modalità di applicazione sull'opera: se Tondelli utilizza il modello americano per la resa diretta del linguaggio in pagina, Pavese procede piuttosto per un'adesione ideologica in contrasto con la retorica fascista.

La conoscenza della letteratura americana in Italia, quindi, nasce e cresce nel sottobosco del dissenso alla dittatura fascista, contraddistinguendosi come uno dei pochi ambiti di indipendenza per l'élite intellettuale al regime. L'introduzione della tradizione narrativa statunitense avvenne agli inizi degli anni Trenta, Mussolini è all'apice del potere e la quasi totalità del mondo culturale italiano è controllato dagli enti fascisti. A questa burocratizzazione culturale, con il passare degli anni e le frizioni ai piani alti del potere, inizia a sottrarsi la narrativa italiana, dando alle stampe opere nelle quali si segnalano elementi d'inquietudine e insofferenza verso i tempi che corrono: il biennio 1929-1930 vede l'uscita di opere quali *Gli indifferenti* di Moravia e *Fontamara* di Silone, entrambi critici nei confronti delle ipocrisie del regime mussoliniano. Nel frattempo la rivista «Solaria» – sorta nel 1926 con l'obiettivo di recuperare terreno dall'autarchia imposta dal Fascismo, mantenendo un collegamento sempre vivo e attento con la realtà europea circostante – incappa nelle maglie soffocanti della censura, ma riesce nell'intento di farsi apprezzare oltreconfine e di mostrare una realtà alternativa ai lettori. Nella rivista inoltre è incentivata l'attività di traduzione e conoscenza dei classici stranieri, siano essi russi, inglesi, tedeschi o statunitensi; all'interno di questa officina letteraria lavorano intellettuali non allineati alla dittatura, disposti ad affiancarsi alla linea esterofila mantenuta da «Solaria».

Tramite questa rivista letteraria gli italiani vengono a conoscenza di Ernst Hemingway e William Faulkner, e per autori come Eugenio Montale, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Italo Calvino e Beppe Fenoglio si spalancarono le porte di una letteratura allora percepita come nuova, aperta, pronta a offrire una parvenza di libertà. Se i giovani lettori degli anni Trenta avevano bisogno di un mito che scavalcasse la figura boriosa rappresentata dalle camicie nere,



lo trovarono nella lettura appassionata dei primi classici statunitensi giunti in Italia. Tutto ciò di quanto veniva sentito come repressivo e frustrante non solo nel Belpaese, ma in buona parte di Europa, venne scaricato nella configurazione mentale di un'America priva di pressioni ideologiche, con ampi spazi da conquistare e possibilità per realizzare sé stessi, popolata da individui liberi e dediti senza impedimenti ai vizi o alle attività che più preferivano e nei modi che meglio convenivano. In un articolo risalente al 1937, ma pubblicato solo l'anno successivo nel numero 5 della rivista «Letteratura», scriveva Vittorini: «In questa specie di letteratura universale ad una lingua sola, ch'è la letteratura americana di oggi, si trova ad essere più americano proprio chi non ha in sé il passato particolare dell'America»<sup>1</sup>.

Il primo approccio che hanno gli intellettuali italiani con la letteratura d'oltreoceano è di carattere idealistico, in riconoscimento alle aspettative di libertà ricercate dai letterati, frustrati nell'inquadramento voluto dal regime. Una situazione per certi versi non dissimile a quella che verrà vissuta mezzo secolo più tardi da Tondelli, come qualsiasi coetaneo alla ricerca di un altro modello da opporre alla chiusura mentale dei tempi correnti.

In base alla dissidenza e all'idealismo di cui si vengono a caricare le opere d'oltreoceano, il rapporto che si viene a creare tra i critici nostrani e gli autori americani è basato tanto sull'entusiasmo quanto sul fraintendimento, alla ricerca di ciò che si vorrebbe avere e non si ha a scapito di un rapporto neutrale tra studioso e opera. L'America assume così, prima di essere assimilata nella sua particolare accezione spaziale data dalla sua vastità, sinonimo di libertà, alterità e spontaneità rispetto al gretto provincialismo del panorama culturale italiano, asservito ad un'autorità asfissiante e vuota nella sua ideologia. Dubbi, ansie, aspettative, illusioni e sogni di una generazione di uomini dediti alle lettere venivano rivolti ad un altro continente, ad una terra libera da conflitti, regimi e guerre civili che stavano spadroneggiando nell'Europa degli anni Trenta. Leggere un libro proveniente dagli *States* quindi assume al contempo denotazione elitaria e di dissidenza: elitaria perché privilegio assegnato a pochi fortunati del campo di studio, dissidente in quanto portatrice di idee in avversione alla dittatura. Al contempo le stesse alte sfere culturali del regime capirono il problema che si veniva a creare, ma non poterono arrestare il processo di ingresso di queste opere in Italia; la costruzione di una nuova coscienza e sensibilità stava assumendo contorni definiti, con la possibilità che si trasformava in parvenza di realtà agli occhi di molti lettori.

Il primo ad esporsi alla luce del sole fu Cesare Pavese, autore nel 1930 di un saggio intitolato

---

<sup>1</sup> Elio Vittorini, *Americana* [1941], volume II, Bompiani, Milano, 1968, p. 1053.

*Senza provinciali, una letteratura non ha nerbo* è dedicata alla figura di Sinclair Lewis. In Pavese colpisce sin dal titolo un aspetto: la rivendicazione di una dimensione “provinciale”, inteso come rispetto dell'elemento rurale e locale del folklore italiano rispetto ai presunti proclami dalla vocazione imperialistica vantate dalla retorica fascista. L'elemento provinciale si rispecchia pure nel dare voce ai personaggi comuni, a quel popolo di lavoratori che ogni giorno faticano nelle località periferiche della provincia italiana, lontani dai proclami bellicosi e dalle false rappresentazioni offerte dalla cinematografia. Inoltre lo scrittore reclama uno spazio per la presenza di una dimensione esistenziale, soffocata dal corporativismo.

Una nuova libertà è quella richiesta da Pavese, un modello di vita privo di inquadramenti e obblighi di sorta in nome della libertà individuale; e sin dalle prime righe del saggio si può leggere:

Un personaggio a un certo punto pianta tutto lì: belle maniere, lavoro – famiglia, quando l'abbia – e solo, o in compagnia di un amico del cuore, scompare qualche tempo [...]. La condotta del ribelle nel frattempo è molto semplice: da un baccano di canzoni e di bei motti, a un muso angosciato e meditante. Alla fine il personaggio torna al posto nella vita. E' un po' abbacchiato e smorto, ma ha una nuova coscienza di sé stesso: la macchina della civiltà non lo possiede interamente, la vita è ancora degna.<sup>2</sup>

Quello che reclama Pavese consiste nel diritto di non sottostare a qualsiasi apparato, nella facoltà di decidere per sé senza rendere conto di niente, il permesso di rompere gli schemi, il privilegio di prendersi il tempo per assumere coscienza di sé stessi e di ciò che ci circonda. Tutto ciò anche a costo di allontanarsi dal proprio posto all'interno della società, ritornare ed essere accettati pure con una nuova dimensione del proprio Io. Questo chiede Pavese, la libertà di lasciarsi andare e prendere spazio e coscienza di una propria deriva, sia essa spirituale o intellettuale, per ricreare la forma di un Uomo nuovo, rientrare con più stimoli e riprendersi uno spazio nella società. Un nuovo punto in comune tra l'autore piemontese e Tondelli è rappresentato da una particolare attenzione verso i giovani, con lo scopo di offrire ai coetanei nuove vie d'uscita per tempi e momenti difficili.

Un'ulteriore pista rintracciata da Pavese faceva intravedere nuove possibilità di rinnovamento nelle possibilità artistiche a disposizione di uno scrittore, con temi e mezzi d'espressione inediti ai tempi. La prima cosa che colpisce della letteratura americana è l'innovativa resa del linguaggio: liberato da strati di classicismi passati, vivo come nella riproposizione di una conversazione, ampio come gli spazi descritti nella vastità di un continente dove perdersi e rincontrarsi. Pavese si dà alla fuga dalla cultura ufficiale italiana, dominata da personalità strettamente legate al partito fascista o espressa dalle composizioni

---

<sup>2</sup> Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi. La scoperta di un nuovo orizzonte culturale* [1951], Einaudi, Torino, 1971, p. 5.

enigmatiche degli ermetici, compiendo con i suoi articoli una lunga carrellata sui modelli provenienti oltreoceano: attraverso lo sguardo rivolto ad un altrove localizzato nel Nuovo Mondo, lo scrittore piemontese indica come non vi sia solo una tradizione da assimilare e interpretare passivamente, ma pure nuovi percorsi non ancora battuti da esplorare. Queste sono le indicazioni di Pavese nel suo itinerario intellettuale, con il fine di cogliere aspetti innovativi nel mondo della cultura, senza scendere a compromessi con i poteri istituzionali.

Negli anni Trenta si riversarono nella nostra scena culturale il già citato Lewis, Sherwood Anderson, Edgar Lee Masters, Herman Melville, John Dos Passos, Walt Whitman, William Faulkner e molti altri. Nel giro di pochi anni nuovi nomi, liriche, temi, modelli entrano prepotentemente a contatto con il panorama culturale italiano, di lì a poco trascinato come tutta la società nel gorgo della Seconda guerra mondiale. La letteratura americana entrerà nelle coscienze di intellettuali e scrittori, facendosi carico delle esperienze nelle file della Resistenza, come testimoniato da Italo Calvino, Beppe Fenoglio e Fernanda Pivano nei momenti di intrattenimento e consolazione.

L'operazione di svelamento e diffusione della tradizione statunitense fatta da Pavese venne ripresa, nel 1940, da Elio Vittorini. *Americana*, questo il titolo dell'antologia, è un progetto con una doppia finalità: innanzitutto redige un canone esaustivo della letteratura *made in Usa*, raccogliendo materiale di autori sin dal tardo diciottesimo secolo; poi racchiude con questa uscita editoriale i maggiori conoscitori in materia, creando una sorta di schieramento non ufficiale avverso alla cultura fascista. Collaborano ad *Americana* Alberto Moravia, Eugenio Montale e lo stesso Pavese, tutti accomunati dalla repulsione del regime preesistente. Vittorini pagherà in parte, vedendosi prima mutilata e poi sostituita l'introduzione dalla censura – che affidò il compito di scriverla ad autore più “neutrale” come Emilio Cecchi –, infine posticipata l'uscita sul mercato all'anno successivo. Da notare come l'edizione originale, con l'introduzione dello stesso curatore, verrà pubblicata solo nel 1968.

L'antologia sulla materia letteraria di Vittorini e gli articoli di Pavese, che nel 1951 verranno raccolti da Calvino nel volume *Letteratura americana e altri saggi*, indicano un processo di formazione, arricchimento e debito culturale degli scrittori italiani verso i colleghi statunitensi, ora visti con un'altra luce rispetto all'indifferenza di inizio secolo. Con queste due opere non solo i lettori trovarono modelli culturali opposti a quelli propinati dal regime, bensì presentare un vero e proprio mondo letterario sconosciuto ai più: valori, stili, messaggi e espressioni inedite riecheggiarono nelle parole dei testi tradotti, un processo non molto dissimile a quello che Tondelli darà vita sulle pagine della rivista «Rockstar» attorno alla metà degli anni Ottanta.

Se Pavese ebbe il merito di indicare una strada alternativa alla cultura italiana, con l'antologia

di Vittorini la letteratura americana divenne materiale alla portata di ogni fruitore, possibilità notevolmente cresciuta una volta caduta la dittatura di Mussolini e tolto il veto della censura. Offerta che sommergerà il mercato italiano dalla metà degli anni Quaranta sino ai giorni nostri, con la notevole copertura garantita dall'affermazione di radio e televisioni. Questo aspetto da fine di una stagione fu colta pure da Pavese, nella recensione radiofonica dedicata a Richard Wright e intitolato profeticamente *Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America*:

Ora l'America, la grande cultura americana, sono state scoperte e riconosciute, e si può prevedere che per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la nostra giovinezza [...]. I libri veramente importanti che ci vengono adesso d'oltreoceano ormai non sono più narrativa o poesia ma libri di storia, interpretazione, di commento.<sup>3</sup>

La Seconda Guerra mondiale, evento tragico in grado di accomunare gran parte della popolazione mondiale, è terminata, e con essa parte degli ideali capaci di smuovere schiere di giovani verso l'azione. La sensazione è che si sia conclusa un'epoca, non solo a livello letterario: gli individui avranno da ricostruire mondi e società, facendo i conti con ciò che c'è stato e ciò che di nuovo si ha imparato.

Per quanto riguarda la ricezione della letteratura americana in Italia, ogni fascino legato al proibito e all'alterità di un libro proveniente dall'altra parte dell'oceano è svanito: qualsiasi valenza simbolica, visione idealizzante, di libertà ricercate un decennio prima dagli intellettuali erano svanite. La fine dei regimi dittatoriali e la possibilità di procedere in libertà verso una personale ricerca culturale, senza censure: ciò determinò un cambio di prospettiva degli europei nei confronti degli americani, ora conosciuti nella loro essenza concreta.

Sempre nel 1947, pochi mesi dopo l'uscita di *Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America*, Pavese chiude definitivamente lo spazio a una ricerca culturale, rivelatasi preziosa ma al momento svuotata di ogni valenza simbolica. Spiega nell'articolo *Ieri e oggi*:

Ora, il tempo è mutato e ogni cosa si può dirla, anzi più o meno è stata detta. E succede che passano gli anni e dall'America ci vengono più libri di una volta, ma noi oggi li apriamo e chiudiamo senza nessuna agitazione [...]. Cadute le costrizioni più brutali, noi abbiamo compreso che molti paesi dell'Europa e del mondo sono oggi il laboratorio dove si creano le forme e gli stili, e non c'è nulla che impedisca [...] di dire una nuova parola. Ma senza un fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l'America, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all'avanguardia di alcuna cultura.<sup>4</sup>

Creazione di un canone e fine della guerra sono i due motivi principali per la perdita della funzione di avanguardia della letteratura americana negli anni Quaranta italiani. Gli scrittori statunitensi seppero mantenere un'aurea magica finché non arrivarono fisicamente, sotto

---

<sup>3</sup> Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, pp. 183-186.

<sup>4</sup> Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, pp. 189-190.

forma di esercito e mezzi corazzati, in Europa; la cultura americana non si vide più come uno strumento da opporre a una visione del mondo corporativista, bensì come espressione di un comune sentire esistenziale basato sull'esperienza comune della guerra. Gli Stati Uniti d'America smisero di essere «il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti»<sup>5</sup>, in quanto il dramma localizzato si fece mondiale – squarcio interno nelle coscienze dalle ferite riportate e dal prossimo faticoso processo di rielaborazione di quanto avvenuto.

## **I.2. – Altri libertini e la “Letteratura Emotiva” nello scontro generazionale.**

Terminata la Seconda Guerra mondiale, e appresa la lezione della letteratura statunitense attraverso gli articoli di Pavese e l'antologia *Americana* di Vittorini, la produzione narrativa italiana subisce il fascino descrittivo del cinema neorealista, dando inizio ad un periodo di collaborazione con questa forma artistica. Fondamentale, in questa fase storica, si rivela l'esperienza ereditata dal Fascismo: dall'opposizione al regime nasce la volontà da parte degli intellettuali di denunciare le storture del periodo e di documentare la fase di ricostruzione del paese da parte delle fasce più basse della popolazione. L'avversione alla dittatura mussoliniana e l'avvicinamento alle istanze sociali fanno propendere gli scrittori negli anni Cinquanta all'iscrizione al Partito Comunista Italiano, permettendo così una sorta di collaborazione culturale a distanza con la potenza sovietica. Questo spostamento di prospettiva a oriente avvenne tutto a scapito della cultura statunitense, ormai vista dall'*élite* culturale come troppo compromessa alla logica economica consumistica dilagante a livello mondiale. Nonostante questo ostracismo le opere provenienti da oltreoceano continuarono a vendere in Italia: il successo commerciale della letteratura statunitense non venne avvalorato da un interesse a livello critico da parte degli scrittori nostrani, alle prese con una fase di sperimentazione linguistica e formale attuata dagli esponenti della Neoavanguardia. Figura emblematica di questo complesso periodo artistico, diviso tra l'attività di scrittore, impegno politico e sociale e intervento cinematografico, è quella di Pier Paolo Pasolini, intellettuale polivalente e diviso tra studi classici, sperimentazione e argomenti di stampo sociale. Attraverso i suoi film e gli interventi sulle pagine del «Corriere della Sera» o in televisione, Pasolini denuncia gli stravolgimenti sociali causati dal boom economico, schierandosi apertamente contro il modello industriale e consumistico adottato dall'Italia e importato dagli

---

<sup>5</sup> Ibidem.

Stati Uniti. A fare scalpore nell'opinione pubblica però, assieme ai suoi interventi critici, è la natura omosessuale da sempre rivendicata dall'intellettuale, di importanza tale da connotare la sua stessa attività artistica, sia nei ragazzi romani di borgata ritratti nei suoi romanzi che nei film da lui stessi diretti. Deceduto in circostanze tragiche e misteriose nel 1975, Pasolini mise in luce le storture socio-politiche nell'Italia del boom economico e il diritto alla libertà sessuale, a scapito di una visione restrittiva attuata dalla Chiesa e all'inquadramento dai partiti politici.

In questo contesto, appena dopo l'apice delle tensioni sociali e sperimentazioni artistiche, si pone la parabola artistica di Tondelli, elemento di spicco nella scena letteraria italiana degli anni Ottanta. Pier Vittorio Tondelli nasce nel 1955 a Correggio, in provincia di Reggio Emilia, nel pieno del boom economico che ha investito l'Italia negli anni Cinquanta. Cresce tra programmi televisivi, cinema come svago abituale nei *week-end* e non solo di provincia, edizioni economiche di classici d'oltreoceano, fumetti e l'incalzante potenza della musica rock. Come numerosi coetanei, anche in una zona periferica quale può essere la provincia emiliana giungono stimoli ed espressioni di un mondo lontano che si può toccare con mano, provare in prima persona, interpretare con gli amici. Tanti spunti insomma per evadere da un contesto sentito asfissiante, fuggire dalla vita di un paese dove tutti si conoscono, dalle istituzioni, siano esse politiche o religiose, spesso invadenti nel privato e nell'intimità dell'individuo. Sin da giovanissimo Pier Vittorio si sente diverso, però, da molti ragazzi della sua età: contribuisce sicuramente la sfera amorosa, in un Paese dove l'omosessualità è vista come un tabù da non affrontare; riguarda anche i suoi interessi artistici, consistenti nell'ascoltare molta musica, andare per mostre, frequentare *cine-clubs* quando magari molti della sua età già avevano iniziato a lavorare aiutando i genitori nei lavori agricoli; è riferito pure alla scelta di andare a studiare a Bologna, lasciando il borgo e frequentando una neonata università come quella del DAMS. Ma il giovane Pier Vittorio si differenzia in particolar modo per l'innata capacità di essere presente e partecipe in prima persona a ciò che lo circonda, al tempo stesso avendo la sensibilità e l'esigenza di prendersi degli spazi per sé, in solitudine, nel tentativo di capirsi. Decide di farlo scrivendo, in quello che in futuro riterrà come il mezzo espressivo più autentico ed invitando i suoi coetanei a farlo con il successivo progetto socio-letterario Under25. Tondelli quindi filtra tutto ciò che vive, rendendolo in pagina. In *Altri libertini* troviamo di conseguenza letture, situazioni vissute, persone conosciute nelle sue peregrinazioni del fine settimana, nei suoi incontri in locali, nelle sue riflessioni personali.

Unendo quindi il vissuto adolescenziale nella provincia emiliana, le contaminazioni con discipline artistiche differenti e la predilezione verso certi fenomeni statunitensi come la

musica rock e la letteratura Beat, nasce l'opera d'esordio dello scrittore originario di Correggio. Parodiando in forma postmoderna la celebre affermazione di Alessandro Manzoni, Tondelli non fece altro che “sciacquare le t-shirt nel Po”, ritagliandosi uno spazio all'interno della narrativa italiana con la creazione di uno stile narrativo particolare e di chiara ispirazione anglosassone.

*Altri libertini* fu edito nel 1980 da Feltrinelli ed è composto da sei racconti, che hanno come protagonisti comuni ragazzi originari di Reggio Emilia e dintorni di fine anni Settanta: *Postoristoro* narra una notte, intesa dallo scrittore come una routine quotidiana e fatta percepire come tale al lettore, vissuta da un gruppo di ragazzi nei dintorni di un bar adiacente ad una stazione ferroviaria alla ricerca di una dose di eroina; *Mimi e istrioni* vede per protagoniste le Splash, gruppo composto da tre ragazze e un ragazzo alla ricerca di divertimento e nuove conoscenze nel capoluogo reggiano, sino all'amaro epilogo; in *Viaggio* l'io narrante, durante un soggiorno a casa, si lascia andare ad un lungo flashback dove si ripercorrono i viaggi tra Bruxelles, Amsterdam, Germania Bologna, Parigi e Londra con l'amico Gigi al suo fianco e la relazione amorosa, ormai conclusa al momento della narrazione, con Dilo; in *Senso contrario* ci ritroviamo in una nuova scorribanda notturna, dove la fuga del protagonista e dei suoi due compagni d'avventura dalla polizia si risolve positivamente, offrendo una visione onirica della provincia emiliana e accentuata dal consumo di alcol e droga dei personaggi; con *Altri libertini* torna in primo piano la tematica del gruppo e della vita in provincia, dove una brigata di amici è alle prese, ognuno con i propri fini, nel catturare l'attenzione del “forestiero” Andrea; l'ultimo racconto, *Autobahn*, conclude l'opera in una sorta di fusione tra elegia e inno individuale, dove l'io narrante è intento a percorrere l'autostrada verso nord all'inseguimento – e invitando i lettori a fare altrettanto – di un “odorino”: la chiusura avviene nel segno della riproposizione del modello letterario e cinematografico americano, da contrapporre all'odiato clima di casa, invitando i coetanei a mettersi in strada e partire all'avventura.

Questo “romanzo a episodi”, come lo definì lo stesso autore, può essere il risultato di una lavorazione difficile e non scontata, ma mai ha rinnegato quella ventata di novità mediata dalla lezione statunitense. *Altri libertini* venne iniziato nel 1978 con ben altri intenti, come ricorda lo stesso Tondelli: «mi riproposi di scrivere un grosso romanzo, un volume di quattrocento pagine»<sup>6</sup>, dotato di una struttura narrativa importante e con pretese stilistiche molto avanzate per uno scrittore poco più che ventenne. Alla casa editrice Feltrinelli il volume non piacque e venne respinto, con il suggerimento però di non eliminare tutto il lavoro e

---

<sup>6</sup> Citazione tratta dall'articolo *Cerchiamoci, sentiamo i nostri corpi*, pubblicato su “Lotta continua” il 13 marzo 1980. Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano, 2000, pp. 1123-1125.

semmai di limare alcuni episodi buoni per un ulteriore sviluppo. Ad esempio la scena dell'inseguimento in auto, presente nel racconto *Senso contrario*, è la rielaborazione di un passaggio presente nel primo volume presentato alla casa editrice. Proprio questo episodio rappresenta il primo segnale di una serie di novità apportate dall'opera prima di Tondelli alla narrativa italiana: l'inseguimento in auto è un elemento semmai riscontrabile in certi sottogeneri letterari anglosassoni, come il poliziesco.

Nell'episodio in questione i tre personaggi, al culmine di un giro in macchina utile per distendere i nervi e le scorie di una serata spesa tra locali, bevute e consumo di droghe leggere, si imbattono in una pattuglia di poliziotti; il successivo inseguimento è fortunatamente per i tre senza spargimenti di sangue, tanto che vengono premiati con un fortunoso passaggio ad un incrocio a seminare la volante. Mettersi alla guida di un'automobile è situazione ricorrente in *Altri libertini*, come si può vedere all'inizio dei racconti *Viaggio e Autobahn*. Personaggi che non sanno come combattere la noia e la malinconia, personaggi che prendono in mano il volante, mettono in moto e svolgono le loro riflessioni sulla tangenziale in una lucidità assunta solo *on the road*. Questa sorta di esistenzialismo applicato al volante presuppone la strada come protagonista e scenario del racconto, elemento di raccordo tra i pensieri dei protagonisti e la volontà simbolica di proiettarsi in avanti verso un futuro pieno di incognite. Con questa spiritualità applicata alla guida automobilistica, un ritmo incalzante ricavato dai film polizieschi degli anni Settanta e un tratto deformante dei personaggi debitore del fumetto, Tondelli dimostra sin dai primi tentativi narrativi: come il suo intento sia volto allo scardinamento dei generi classici italiani, prendendo a piene mani da altre discipline artistiche come il cinema, fumetto e musica, il tutto innestando nelle forme nostrane motivi e stilemi di certa letteratura statunitense.

*Altri libertini* irrompe nella scena italiana con fragore, portando con le sue pagine, le sue immagini, i suoi miti e i personaggi un po' sbilenchi ma comuni nella quotidianità di tutti i giorni, un mondo riconoscibile a tutti ma pressoché assente nel mondo letterario. Una delle novità, quasi assoluta sulla scena italiana assieme a *Boccalone* del veneziano Enrico Palandri pubblicato un anno prima, è portare la vita di tutti i giorni nel mondo della narrativa; dopo anni di sperimentazioni sulle strutture narrative, ritorna in primo piano la voglia di raccontare ciò che succede nel mondo circostante con la lingua che lo scrittore usa e sente. I critici, ma non i lettori, si trovano spiazzati da questo ragazzo poco più che ventenne che scrive questa raccolta di racconti di sicura padronanza linguistica, ma in forma assolutamente non convenzionale: merito di una sensibilità nuova presente in seno alle ultime generazioni, portatrici di valori etici divergenti rispetto all'impegno politico profuso negli anni Settanta. Politica non più rappresentata da logiche di partito o schede elettorali, bensì frutto di una



logica figlia delle regole della strada, di quella strada tanto cara agli autori Beat statunitensi di cui il giovane Tondelli traduce gli archetipi in forma provinciale e tutta italiana.

Una produzione quanto più possibile lontana dall'accademismo, però capace di sfondare le barriere dettate dalla lingua e di far giungere il suo messaggio in Europa. Ormai il retroterra culturale di un giovane degli anni Settanta, nonostante le spinte politiche intellettuali provenienti da sinistra, si nutre perlopiù di stimoli provenienti dagli *States*, potenza egemone non solo in campo politico ed economico, ma anche artistico e culturale. Come spiega nell'articolo *Cerchiamoci, sentiamo i nostri corpi*:

Se ho voluto costruire dei personaggi veri? Certamente non nel senso di un libro neorealista; diciamo che sono personaggi e azioni che si possono considerare pseudoreali, anche se assorbiti da un linguaggio molto forte, da questi giochi di parole, da gesti ricavati dal fumetto... Ho sempre vissuto certe storie in modo laterale, nel senso di stare ai bordi. [...] [*Altri libertini*] è semplicemente un libro che assume in generale della realtà giovanile alcuni aspetti [...]. A me interessavano certi vissuti e un certo tessuto sociale [...]. Ciò che io volevo era produrre un'identificazione con i personaggi.<sup>7</sup>

L'assenza di autobiografia non ostacola la possibilità di offrire una testimonianza fedele di un certo periodo storico; tra le pagine troveremo una fusione degli aspetti dell'esistenza dell'autore, non la trascrizione di un vissuto. Un'operazione letteraria bilanciata tra rielaborazione della realtà e chiave romanzata degli episodi, sottoposta alla revisione linguistica dettata dalle intuizioni dell'editore Aldo Tagliaferri. Perché in *Altri libertini*, più delle azioni dei personaggi, di un sentimento covato da un'intera generazione o dalla descrizione panoramica della provincia emiliana – che potrebbe, comunque, essere una qualsiasi provincia italiana – il vero protagonista di questo “romanzo ad episodi” è la lingua utilizzata: vero strumento capace di assecondare gli stati d'animo dei personaggi, guidando il lettore all'interno di un'epica in salsa emiliana ma alla portata di tutti tra sogni, illusioni, aspettative, rabbia e desideri di un'intera generazione.

Questo particolare e innovativo sforzo linguistico, tutto teso a descrivere un mondo, è frutto di due insegnamenti: il primo è di Gianni Celati nel corso di letteratura angloamericana al DAMS, il secondo è frutto di quel retaggio culturale statunitense giunto dalla voce delle rockstar e dalla lettura degli autori Beat. Celati viene chiaramente citato in quello che molti considerano il manifesto poetico di Tondelli, o almeno del Tondelli giovane, a fondamento di *Altri libertini*: *Colpo d'oppio* è il primo intervento giornalistico dello scrittore romagnolo, pubblicato nel mensile «Musica 80» del novembre 1980<sup>8</sup>. In *Colpo d'oppio* Tondelli, riprendendo la distinzione dettata dallo scrittore britannico Thomas De Quincey in “Letteratura di Conoscenza” – intesa come narrativa che trasmette conoscenze al lettore – e

---

<sup>7</sup> Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Bompiani, Milano, 2001, p. 1125.

<sup>8</sup> Ivi, p. 1101. Da notare come nello stesso dossier vi sia un contributo proprio di Celati.

“Letteratura di Potenza”, sancisce la preferenza per la seconda e allo stesso tempo definisce la propria come “Letteratura Emotiva”: una letteratura figlia delle emozioni scaturite dalla lettura e dal vissuto, al servizio del lettore avido di esperienze e racconti con cui nutrire il proprio immaginario. Il riferimento nel testo alla lezione di Celati ha una funzione importante, in quanto cade a metà dell'articolo e ha funzione riepilogativa: «il parlato [ci costituisce] in quanto discorso scritto che finge i modi del discorso orale o raccontato»<sup>9</sup> in quanto esso ci giunge all'ascolto in forma cadenzata, così che la “Letteratura Emotiva” assumerà i contorni di un ritmo musicale con la scrittura come mezzo e il testo come spartito. Da qui la stretta connessione tra la “Letteratura Emotiva” e l'oralità, la forma di racconto a voce di una storia. Un problema dipanatosi lungo l'arco della storia della letteratura statunitense, a partire dal libro di Mark Twain *Le avventure di Huckleberry Finn* per poi essere sviluppato nel Novecento. Da notare come lo stesso Twain sia stato tradotto da Celati, che molto probabilmente nelle lezioni al DAMS avrà parlato delle implicazioni riguardanti l'uso della lingua nel libro.

Nella stessa università insegna un altro docente che avrà molta importanza nell'evoluzione del romanzo in Italia: Umberto Eco, autore sempre nel 1980 del *best seller* *Il nome della rosa*. Nel suo intervento intitolato *Tondelli tra stile e prosa*, al numero 9 della rivista «Panta» e celebrativa della figura di Pier Vittorio Tondelli, il critico letterario Giuseppe Bonura considera il 1980 come un anno decisivo per il formarsi di una nuova narrativa:

Con Eco, a mio parere, comincia la marcia trionfale della scrittura euforica e aideologica, di una scrittura cioè che accantona tutte le problematiche profonde della letteratura, compresa quella della tensione linguistica, in favore di una spavalda e geniale esibizione del lato comunicativo della parola applicato a un congegno di sicura fascinazione fabulatoria.<sup>10</sup>

Il postmoderno, termine che appare qualche riga più sotto, in Italia rientra non solo nella forma del citazionismo o del recupero parodistico, bensì in applicazione di un *pastiche* linguistico adottato a partire dal parlato. Oralità e scrittura si inseriscono prepotentemente nella letteratura italiana, influenzandosi a vicenda e dando luogo a una scrittura ibrida che di molto si discosta dallo standard adottato nei romanzi sino ad allora composti. Insomma, torna nel romanzo italiano il piacere di raccontare una storia.

Non sorprende come in Italia, prendendo gli esordi letterari di Eco e Tondelli e aggiungendoci *Boccalone* di Enrico Palandri, uscito nel 1979, questa nuova linea narrativa si sviluppi a Bologna e più precisamente all'interno della sede universitaria del DAMS. Questa università,

---

<sup>9</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 779-782.

<sup>10</sup> Giuseppe Bonura, *Tondelli tra stile e prosa*. Contenuto in: Panta, *Pier Vittorio Tondelli*, quadrimestrale 1992, numero 9, Bompiani, Milano, 2001, p. 29.

nata come corso di laurea dedicata alla musica e all'arte in generale, fece della fusione di discipline e degli approfondimenti teorici e pratici nell'ambito dello spettacolo come la base per la propria sussistenza accademica. Formato il primo corso di laurea a Bologna nel 1970, Tondelli vi giunse a breve distanza della fine del Movimento del '77 e con l'eco degli scontri in piazza tra gli studenti e le forze dell'ordine (presenti in *Boccalone* e in *Altri libertini* nel racconto *Viaggio*): un momento di riflusso ideologico, dove sopravviveva ancora la vitalità creativa dei giovani e tanta era la voglia di mettersi alle spalle gli anni di piombo e i gruppi politici extraparlamentari. Enrico Palandri, Pier Vittorio Tondelli, Andrea Pazienza, Roberto "Freak" Antoni e Francesca Alinovi nel ruolo di ricercatrice sono alcuni dei giovani catapultati in questa dimensione, pronti a esprimere tutte le loro potenzialità, confrontandosi e influenzandosi nonostante i diversi campi artistici d'azione.

Enrico Palandri, per l'amicizia che lo ha legato a Tondelli e per la condivisione di esperienze e contesti comuni all'autore di Correggio, si rivela un testimone prezioso per spiegare lo spirito presente a Bologna a cavallo degli anni Settanta e Ottanta. Parlando di Tondelli, l'aspetto su cui si sofferma spesso, e che ha accomunato tutta una serie di scrittori esordienti in quel periodo, consiste nello scontro ideologico tra i vecchi critici e gli stessi esordienti: la causa principale di questi attriti generazionali sono dovuti soprattutto alla sopravvivenza di un certo tipo di idea di cultura derivata dalle scorie neoavanguardistiche, unita alla rivendicazione da parte degli esordienti di non sottostare ad alcun tipo di partito e di battere nuovi sentieri linguistici e narrativi.

Bologna, crocevia culturale del periodo, è sede di uno dei capisaldi della Neoavanguardia, il Gruppo 63. Tondelli, come i suoi compagni di corso, cresce in questa tensione, la vive dentro tra le aule universitarie e la rielabora con la sua personale sensibilità artistica. Ciò che accade nel capoluogo emiliano però viene a fondersi con gli stimoli provenienti da altri centri europei, come le capitali "giovanili" Berlino, Amsterdam, Londra, e dagli impulsi dettati dalla musica e narrativa d'oltreoceano. Pier Vittorio quindi assume gli strumenti offerti dal Gruppo 63, mischiandoli però con elementi propri di un giovane fruitore di nuove ispirazioni provenienti da canali non culturalmente convenzionali quali la televisione, i fumetti e libri di largo consumo.

Esemplare in tal senso è l'episodio dello scontro, avvenuto in sede d'esame, con il docente Umberto Eco, descritto in *Un racconto sul vino*<sup>11</sup>. In questo testo, scritto diversi anni dopo lo svolgimento dei fatti<sup>12</sup>, Tondelli narra in terza persona lo svolgimento della prova di semiotica e i punti di attrito tra due mondi, quello del professore e quello dello studente. Oggetto della

---

<sup>11</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 769-790. Il racconto fu pubblicato sul "Corriere della Sera" del 22 agosto 1988, come spiegato nelle *Note ai testi* dello stesso volume, pp. 1188-1193.

<sup>12</sup> Ivi, p. XXXVII. Dai riferimenti inseriti nel racconto, si presume che i fatti si svolsero nel dicembre del 1978.

discussione è la tesina d'esame scritta da Tondelli, una panoramica del consumo del vino in letteratura partendo dai classici greci sino ad arrivare nei pressi della contemporaneità. Lo scontro tra i due non tarda a manifestarsi, a partire dalla scelta bibliografica:

La relazione in questione stava in cima [...] «Non conosco questo libro di Raymond Chandler» [...] Parlarono di Chandler per una decina di minuti [...] ma lo studente sapeva che non era stato chiamato (...) per parlare di uno scrittore divenuto popolarissimo negli anni Quaranta.

Passando per l'analisi dell'elaborato:

Sorridendo [il professore], disse: «Ah, la relazione! Com'è che ha scelto questo argomento? È interessante, non lo nego, ma lo svolgimento è un po'... Come dire, bizzarro. Ecco: la sua è una relazione non scientifica, ma idiosincratca. Mi capisce? [...] I legami esistono, come lei ha giustamente rilevato. Ma se vogliamo veramente indagarli è necessario approfondire, scavare, essere scientifici». [...] Lo studente cominciava a sudare.

Poco più avanti il professore, vagliando le fonti:

«Dopo aver riportato queste e altre citazioni, lei tira una prima conclusione arrivando alle seguenti equazioni [...]: addirittura una connotazione 'vino uguale *let it be*', come se ci fossero ancora i Beatles.»

Concludendo:

«Ora, tutto questo è innegabilmente vero; voglio dire che il vino, il suo uso, il suo culto, hanno significato tutto questo nel corso dei millenni. Ma lei non può dirlo tutto d'un fiato, in una relazione scientifica». [...] Niente gli venne risparmiato.

In sostanza, Eco critica questi due aspetti al giovane Tondelli: per prima cosa, prendere come fonti testi di massa, senza ombra di dubbio non di caratura accademica come possono essere il giallista Chandler e la band britannica dei Beatles; in seconda battuta, il processo cumulativo nel riportare gli elementi della ricerca, inanellati in una serie di sviluppo cronologico senza lasciare spazio all'approfondimento critico. E' avvenuto lo scontro tra lo studioso affermato e il giovane alle prime esperienze, la linearità della “Letteratura di Conoscenza” rispetto all'emotività della “Letteratura di Potenza”. Tondelli prende atto di questa *débâcle* accademica, riconoscendo onestamente che quanto andava analizzando nell'elaborato non consisteva nell'approfondimento di una tesi di carattere enologico, bensì nell'attestato di conferma di una propria identità partendo dall'esposizione di elementi caratterizzanti della propria formazione come il vino, la musica rock e autori amati in adolescenza. Una volta appurato questo aspetto di sé, Tondelli ammetterà come «era [stata] troppa l'urgenza di

raccontare e di percorrere le strade della fantasia»<sup>13</sup> a tradirlo davanti al più scafato docente, celebrando l'impossibilità di un'onesta carriera universitaria nel ruolo di ricercatore.

Ulteriore elemento di confronto tra i due fu il periodo di esordio nella narrativa italiana, separati da pochi mesi nel 1980. Nonostante l'esperienza comune di un ingresso in un nuovo mondo, quello letterario, lo stacco generazionale non si viene a colmare. Anzi, chi è più anziano si vede a suo modo come “padre” di una stella nascente:

Il risultato fu diversissimo. Io mi vidi trasformato da studente in giovane promessa letteraria. Lui da imprevedibile accademico nello scrittore italiano più conosciuto, più tradotto, probabilmente più letto nel mondo intero.

[...] «Ho fatto bene a non incoraggiarti nella ricerca accademica» gli dice il professore.

«Lei mi ha dato ventinove, il voto più basso della mio libretto universitario», ribatté lo studente, a distanza di dieci anni ancora non pienamente convinto di quell'esame.

«Ma è proprio per questo», gongola il docente, «che deludendoti un poco, ti ho spinto a scrivere romanzi. Dovresti essermene grato.»<sup>14</sup>

Lo spiazzamento per il giovane autore è doppio vedendosi rinnegata, dopo il mancato riconoscimento in gioventù del suo metodo di lavoro, l'aspirazione di diventare romanziere:

«E a quel punto, io e lo studente non sappiamo più cosa dire».<sup>15</sup>

All'interno di questa incomprensione generazionale quindi si attua l'intervento critico di Palandri, ovvero colui che nei confronti di Tondelli si è speso maggiormente per far risaltare l'ostracismo della critica nei confronti dell'autore di *Altri libertini*. Una riprovazione basata sull'incomprensione delle scelte stilistiche, nonché su una spontaneità da molti confusa come entusiasmo giovanile e quindi destinata ad avere vita breve. Palandri sostiene:

Che cosa non si perdona a Pier da parte di quella generazione è abbastanza evidente: lo stile, le scelte ideologiche, tutto nei libri di Pier è straordinariamente indisciplinato e non offre nessun ossequioso omaggio ai protagonisti del gruppo. [...] Inoltre [Tondelli] è ingrato. Come me, che ho studiato negli stessi anni, nella stessa facoltà, si trova in un certo senso il pranzo pronto e non sa riconoscere chi lo ha cucinato. Gli interessa andare oltre, non continuare una scuola.<sup>16</sup>

Il non avere certezze ideologiche dalla sua parte, e una grande quantità di elementi culturali accessibili dall'altra, denota l'assidua ricerca da parte di Tondelli, in un cammino intellettuale che spazia nei più diversi e disparati ambiti letterari. E donandogli al tempo stesso sicurezza nei propri mezzi stilistici e indipendenza di giudizio. I suoi temi, la sua voce, i suoi spazi diverranno patrimonio di tutti i giovani, in un'età di incertezze e transizioni quale può essere gli inizi degli anni Ottanta. La cosa non poteva piacere a certa parte della critica, specie quella

---

<sup>13</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 779.

<sup>14</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*. L'episodio dell'esame è riportato nelle pp. 772-778.

<sup>15</sup> Ivi, p. 778.

<sup>16</sup> Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara, 1998. L'intervento di Palandri, è situato nella prefazione, a p. 12.

ancorata ai parametri culturali degli anni Settanta. Sempre Palandri spiega:

[C'era] il desiderio di respingere Tondelli e il suo mondo in qualcosa di alieno, ininfluente. Si mostrava già allora il desiderio di sbarazzarsi di quei libri, una difficoltà nei rapporti tra diverse generazioni. Difficoltà che si articolava in modi diversissimi e che produsse [...] una spettacolarizzazione della giovinezza che ne era in sostanza la negazione.<sup>17</sup>

Con questa lucida analisi comprendiamo, a trent'anni dall'uscita di *Altri libertini*, lo sconcerto che comportò questo esordio narrativo tra una critica ancorata a valori ormai sorpassati e una fetta di pubblico non ancora pronta a carpire la rivoluzione in atto nelle coscienze dei giovani. E' chiara quindi, partendo sempre dall'aspetto generazionale, la reazione sconcertata di certa critica davanti ad un elemento narrativo di non semplice classificazione, in un periodo di riformulazione dei canoni stilistici e con nuove dinamiche editoriali pronte a subentrare dopo un periodo di forte politicizzazione del mondo culturale e letterario. *Altri libertini* riesce ad offrire ai lettori un altro sguardo sulla realtà nostrana, unendo a descrizioni concrete l'utopia di un cammino da intraprendere attraverso sogni, viaggi, letture, ascolti musicali; delineando un cammino esistenziale senza la prospettiva necessaria di un carrierismo spinto, in base alle logiche economiche derivate dal boom degli anni Cinquanta. Una comunanza di intenti sostiene i giovani, una solidarietà garantita dalle esperienze vissute e non da una bandiera o un partito d'appartenenza; anzi, in Tondelli l'esperienza del mondo viene messa al primo posto davanti ad altre forme quali possono essere l'istruzione letteraria-accademica. Quella strada percorsa in lungo e in largo dai personaggi di *Altri libertini* diventa maestra di vita, motore di tante azioni e fonte dei sogni di molti giovani, come l'io narrante di *Autobahn* lanciato verso Nord all'inseguimento del proprio "odore".

*Autobahn* inoltre, per la posizione di chiusura all'interno dell'opera, assume un valore simbolico nella comprensione della poetica tondelliana: ad un'istanza di individualismo volta ad escludere sterili inquadramenti collettivi in progressivo declino, aggiunge una componente sensitiva e corporale inedita ai tempi. L'occhio è primo testimone dello sguardo del giovane al mondo, il corpo nel suo insieme diventa elemento di riconoscimento tra i giovani che popolano le pagine del libro, alla ricerca di un contatto o di una vicinanza con qualcuno per affrontare al meglio un mondo sentito di volta in volta come ostile o invitante. *Altri libertini* pullula di incontri socialmente trasversali tra giovani, in un mondo dove utopicamente tutti appaiono alla pari e privo di presenze autoritarie o paternalismi di sorta.

Questa "anarchia" giovanilistica si riflette, inevitabilmente, anche nello stile di scrittura adottato in pagina. A partire dalla sintassi, assolutamente non canonica e pulita come nei

---

<sup>17</sup> Enrico Palandri, *Altra Italia*. Contenuto in: Panta, *Pier Vittorio Tondelli*, p. 19.

modelli contemporanei, si pensi a *Se in una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino edito un anno prima; il ricorso a periodi nominali, fatti da allucinati elenchi di parole; l'uso di termini gergali, giovanili, dialettali, cultismi, sino al caso estremo delle bestemmie. Una rivoluzione in piena regola nella narrativa italiana, frutto di un processo di maturazione artistica e di padronanza lessicali insospettabili a una prima lettura, ma anche il conclamato inizio di un nuovo processo creativo in atto. E' come se la diversità di registri linguistici operata da Tondelli, capace di passare in poche pagine da un lirismo nostalgico all'uso dello slang giovanile derivato da pubblicità o mass media, sia una registrazione del processo di cambiamento culturale e sociale in atto nell'Italia di inizi anni Ottanta. Cadendo le ortodossie politiche e la necessità di schierarsi a favore di un partito, si sente l'esigenza di poter sperimentare mescolando più registri e più codici, cercando una soluzione congeniale e personale; l'obiettivo esula però dalla pura ricerca espressiva, dato che il fine di Tondelli era e sarà sempre quello di combinare parole per dare un ritmo narrativo, da imprimersi e rimanere presente nelle teste dei lettori, raccontando e facendosi raccontare tra i giovani. Pier Vittorio Tondelli assume voce e si rende debitore di questo linguaggio derivato dalle pubblicità trasmesse alla televisione, dai cantautori italiani o dalle rockstar statunitensi o britanniche sentite alla radio, dei ragazzi coetanei popolanti sedi universitarie o bar del paese: fonti e destinatari entrano prepotentemente nella scena della narrativa italiana, scandalizzando parte di quella critica restia ad accettare nuovi canoni provenienti dall'esterno. Si può ritenere come mai in Tondelli «i personaggi siano una conseguenza della scelta del linguaggio»<sup>18</sup>, come sostenuto dal critico letterario Giuseppe Bonura: dalle loro espressioni, dalla mimica, dai dialoghi possiamo desumere tic, inflessioni, gusti, provenienze, atteggiamenti tenuti da questi nell'ipotetica vita di tutti i giorni. Come con l'esibizione della corporalità si presentano ai loro interlocutori, i personaggi di *Altri libertini* con il loro linguaggio si manifestano ai lettori, amplificando in pagina quanto si può sentire in ogni luogo pubblico frequentato da giovani. Per attuare questo stravolgimento dei canoni linguistici narrativi, Tondelli si avvale delle formulazioni articolate precedentemente negli Stati Uniti dagli scrittori appartenuti alla Beat Generation e non solo. Due sono le linee che riconducono i temi e lo stile adottati nel lavoro d'esordio dell'emiliano alla letteratura d'oltreoceano: da là provengono i segnali dell'irrequietezza presente nelle pagine di *Altri libertini* e di molti altri giovani di tutta Europa, con la creazione di miti e archetipi adottati e successivamente rielaborati nel vecchio continente; la realizzazione sul testo di un ritmo innovativo, ispirato dalle *jam sessions* jazz o blues e trasformato in una nuova resa dei personaggi, concepiti come immaginari strumenti all'interno dell'intreccio narrativo. Aldo Tagliaferri, l'editore di Feltrinelli che seguì passo

---

<sup>18</sup> Giuseppe Bonura, *Altra Italia*. Panta, Pier Vittorio Tondelli, p. 33.

dopo passo la lavorazione di *Altri libertini*, spiega a proposito:

[Tondelli] scriveva con la consapevolezza di operare la traduzione di un mito nei termini che egli riteneva più idonei a raccontare l'epopea casalinga di cui era testimone. Egli non si illudeva di attingere alle motivazioni originarie della turbolenza sociale e letteraria d'oltreoceano, della quale comunque non aveva una conoscenza diretta e alla quale rimase sostanzialmente estraneo, bensì intendeva attualizzare *pro domo sua* stilemi e materiali originariamente “made in USA” ma ormai disponibili, e riciclati, in ogni angolo del mondo.<sup>19</sup>

Quello che fa Tondelli nient'altro è che applicare mitologie e archetipi di provenienza statunitense, snaturandone il contesto originario e impiegandoli al proprio. La cultura americana viene vista da normale consumatore di un prodotto ormai reperibile in tutti gli angoli del pianeta, per poi essere riadattata in stili e temi consoni al nostro livello narrativo.

Se l'obiettivo è quello di esprimere un'esperienza, quella di un giovane proveniente da un piccolo centro della provincia emiliana, allargandola al sentire di tutti gli adolescenti, perché non utilizzare un prodotto quanto più di vasto consumo come può essere il recupero di certa letteratura americana? Da lettore attento quale è a percepire le novità anche al di fuori dei confini italiani, Tondelli capisce come la spinta a una forte innovazione provenga da oltreoceano, dove – con gli ormai prossimi ed epocali cambiamenti sociali – è necessaria una riqualificazione dei miti e dei messaggi, anche quelli indicati dagli *States*. Se gli adolescenti non sono più in grado di convivere con i riti del borgo, si trovano a costretti ad elaborare un loro codice di riconoscimento scardinando nella lingua sia l'italiano pulito usato all'università sia il dialetto dei genitori. La ricerca di un'altra realtà rispetto a quella presente li porta a gettare lo sguardo lontano, pianificando viaggi e facendoli viaggiare per le maggiori capitali europee. Abbandonate le mazurche e ritmi da balera, si appropriano dei ritmi rock provenienti dagli Stati Uniti o dal nascente punk britannico. Stufi dei classici propinati da docenti ancora legati alla purezza linguistica e all'etica morale, affondano i nasi nelle letture di generi canonicamente esclusi dalle aule come i *fantasy* e i fumetti. Impossibilitati ad esprimersi in una società restia ad ascoltarli, aspettano l'arrivo di uno come loro in grado di proporre nuove vie per affrontare un mondo sempre più avaro di stimoli da vivere: l'uscita di Tondelli certifica l'esistenza di una diffusa irrequietezza, serpeggiante nel tran tran provinciale di un'Italia che si fa sempre più patinata e legata al concetto dell'immagine.

Tondelli aveva bisogno, come tutti i giovani, di riconoscersi in un modello anche già affermatosi altrove ma non in Italia, un modo nuovo per esprimere sensazioni originali o quanto meno non ancora codificate nella nostra narrativa. Nel suo continuo peregrinare delle letture giovanili lo trovò nella “Letteratura Emotiva”, nell'esprimere in pagina emozioni forti

---

<sup>19</sup> Aldo Tagliaferri, *Sul motore tirato al massimo*. Panta, Pier Vittorio Tondelli., pp. 12-13.



in grado di colpire direttamente chi si imbatte in questa scrittura, lasciando al lettore l'impressione di essere preso direttamente allo stomaco grazie allo stile potente e alle tematiche forti. Una letteratura di margine, ma anche di denuncia: nell'esprimere sofferenze individuali, disillusioni generazionali, impossibilità e paure nel realizzare sé stessi. Una letteratura in grado di creare un immaginario e darsi un culto, una riconoscibilità e una trasmissione tra i suoi adepti. Una letteratura capace di scavalcare incomprensioni generazionali, solcare decenni e continenti, giungere ai lettori quando meno se l'aspettano e offrire una realtà diversa delle cose. Questo è quanto fece Pier Vittorio Tondelli attingendo dalla narrativa statunitense: recuperare modelli di scrittura e inserirli nel contesto italiano, indicando nuove vie di applicazione per la produzione di testi e introducendo scrittori inediti nel contesto italiano. Tutto ciò senza atteggiamenti elitari, andando incontro al livello dei giovani lettori a cui erano rivolti i suoi messaggi e consigli. E usando quanto ciò che gli interessava per modellarlo e applicarlo ai suoi romanzi.

### **I.3. – Fascino americano tra i giovani negli anni Settanta.**

Di fronte alla crisi con cui i giovani osservano e provano a proprie spese l'operato delle istituzioni, a questi non resta che mettersi in viaggio per ritrovare quell'entusiasmo perduto con lo scetticismo e la disillusione. Questo è il motivo con cui i personaggi di *Altri libertini* partono da quel porto tanto sicuro quanto asfittico rappresentato dalla propria famiglia, dal paese natale, per mettersi in strada e allargare il proprio sguardo nel mondo. L'esito delle avventure è secondario, come illustra Tondelli nel racconto *Viaggio*, dato che spesso gli stessi giovani partiti con una buona dose di entusiasmo ritornano a casa sconfitti, ospiti e allo stesso tempo estranei della famiglia che si aveva lasciato. L'importante, come dimostrano i finali dei racconti *Altri libertini* e *Autobahn*, è che si intraprenda il viaggio con entusiasmo e curiosità, che ci siano gli amici a fianco o si è da soli alla ricerca della propria via di realizzazione.

Sono terminati quegli anni Settanta che promettevano ricchezza e invece hanno portato tensioni sociali difficili da risolvere. Molte delle illusioni di giovani e meno giovani sono crollate: di fronte alle macerie dei sogni di una generazione, ormai non resta altro che salire in un'automobile e mettersi in marcia. Come e verso dove, lo indica Tondelli nel conclusivo *Autobahn*:

Correggio sta a cinque chilometri dall'inizio dell'autobrennero di Carpi, Modena che è l'autobahn più meravigliosa che c'è perché ti metti lissù e hai soldi e tempo in una giornata intera e anche meno esci sul Mare del Nord [...]. Io ci sono affezionato a questo rullo di asfalto perché quando vedo le luci del casello [...] 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 si intende, però è sempre andar via.<sup>20</sup>

La possibilità di creare una vita e un mondo alternativo si pone al di fuori dei confini del Belpaese, in paesi e culture che non siano asservite a logiche di potere locali e abbiano al contrario la prontezza di accogliere e stimolare forze nuove all'interno della società. Tondelli e *Altri libertini* mettono il punto su un aspetto che, fino a quel momento, molti avevano sottovalutato: i giovani sono stanchi ma al tempo stesso pronti a cambiare, portandosi dietro il loro talento e i loro sogni sulle strade del mondo. Dal punto di vista sociologico è una denuncia forte: significa rinnegare decenni di lotte e rivendicazioni politiche e non solo. La critica si trova impreparata di fronte a questo cambiamento di prospettiva, non riuscendo a catalogare con chiarezza il libro anche se tutti sono concordi nel definire *Altri libertini* come un ritratto generazionale. Dalle istituzioni giunge prontamente la denuncia di certi aspetti anticonformisti contenuti nel libro, sino al sequestro delle copie dalle librerie con l'accusa di oscenità e blasfemia. Intanto l'opera di Tondelli suscita dibattiti e costringe la critica a prendere delle posizioni contrastanti, specie a riguardo dell'ambiguo rapporto con la cultura americana, in seguito all'allontanamento successivo agli anni Quaranta. Rispondendo all'esortazione dell'io narrante di *Autobahn*, Giampaolo Martelli ritiene che:

I "libertini" di Tondelli, ex movimentisti e freakettoni, sballati ed hippies in ritardo, sono emiliani di nascita ma la loro *kultur* è americana e per vivere negli States darebbero chissà cosa. Forse il vero scandalo del libro è questo: constatare che dopo il '68 e il '77 a parlare a questi ragazzi "in paranoia" che non credono più nella Rivoluzione, ripiegati in se stessi e delusi di tutti è rimasta soltanto l'America: un'America contraddittoria e permissiva, caotica e amara, violenta e sotterranea ma che ai loro occhi appare viva.<sup>21</sup>

L'intervento di Martelli si pone ad esempio di una critica incapace di affrontare i tempi correnti, di porre le basi per un dialogo con la leva dei nuovi autori che preme nel mondo editoriale. Come rileva Martelli, è innegabile che compaia tra le pagine dell'opera un senso di *spleen* e malinconia, riscattata però da un'ipotetica e mitica America da raggiungere e tutta da vivere. L'America che viene dipinta nelle pagine del «Giornale» non tiene conto della componente spaziale e utopistica, di terra capace di offrire promesse a chi vi sbarca. A un'America vista come rapace spietato nella sua logica capitalistica e consumistica dagli intellettuali italiani, Tondelli oppone l'immagine di una terra favolistica: perché in fin dei conti l'obiettivo, per il ragazzo della provincia, è lasciare il bancone unto e consunto del Posto Ristoro, prendere la via Emilia e partire all'avventura. Mollare tutto e mettersi in gioco, da soli

---

<sup>20</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 134.

<sup>21</sup> Giampaolo Martelli, "Il Giornale", 10 febbraio 1980. Riportato in: Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1120.

o in compagnia di un amico, ritrovare un posto nel mondo. Non sono propositi facili quelli che si pongono i giovani dipinti da *Altri libertini*, gaudenti viaggiatori che con una buona dose di entusiasmo e incoscienza si calano in una nuova realtà alla ricerca di tutte le emozioni possibili e vivibili.

Il riferimento ad una vagheggiata e desiderata America, ad un fascino legato agli ampi spazi e alla distanza della destinazione, non torna casualmente nell'opera prima di Tondelli. L'immagine che gli *States* danno di loro ha quasi invaso ogni angolo del pianeta dal secondo dopoguerra in poi, frutto dell'eco che ci giunge tramite le pellicole hollywoodiane, i fumetti dei supereroi e la grande offerta libraria. Gli Stati Uniti giungono alla percezione degli adolescenti italiani nella forma del mito, un mondo lontano e opposto all'Europa, capace di attrarre le inquietudini di una generazione di giovani alla ricerca di un luogo dove proiettare fantasie e entusiasmi, ma anche di porsi in forma enigmatica e dare vita a fraintendimenti, illusioni e false speranze. La speranza di una rivoluzione culturale può essere anche morta in Italia con le cariche della polizia ai manifestanti universitari, ma è ancora possibile altrove, sotto le sembianze della controcultura e dei nuovi idoli musicali e cinematografici.

Fu la letteratura, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, a indicare ai giovani statunitensi un nuovo modello di vita; stili rivoluzionari rivolti a ragazzi sconvolti dalla traumatica esperienza della Seconda Guerra mondiale, soggetti all'indagine pervasiva delle pubblicità, invaghiti dal falso mito del consumo e del benessere sociale, destinati all'anonimato in nome del produttivismo della classe media, privati degli spazi a causa della crescita e omologazione delle aree suburbane metropolitane, repressi in una normalità tormentata e da costumi sociali e sessuali soffocanti. I primi segnali di questo disagio giovanile furono espressi nel romanzo *Il giovane Holden*: scritto da Jerome David Salinger nel 1951, narra la storia di Holden Caulfield, un adolescente cresciuto in una famiglia benestante e soggetto a un costante malessere, che lo porta a cimentarsi in diversi tentativi di fuga dalla famiglia e dal *college* senza risultati. L'opera, per diversi motivi, fa subito breccia tra i giovani, innanzitutto per i temi e la lingua usata in presa diretta sulle coscienze e sensibilità dei lettori. In un secondo tempo per la questione dettata dal titolo, l'intraducibile *The catcher in the rye*:

Al suo significato [del titolo] si fa riferimento di sfuggita in due punti del libro (capp. XVI e XVII). La famosa canzone scozzese di Robert Burns cui si allude ha una strofa che dice:

Gin a body meet a body  
Coming through the rye;  
Gin a body kiss a body  
Need a boy cry?

[...] Traducendo [...]: «Se una persona incontra una persona attraverso la segale; se una persona bacia una persona, deve una persona piangere?».

Il protagonista del romanzo, il giovane Holden Caulfield, sente cantare questa vecchia canzone da un bambino per la strada; crede di ricordarsi quel primo verso ma se lo ricorda storpiato: «If a body catch a body coming through the rye» («Se una persona afferra una persona che viene attraverso la segale»). L'immagine che questo verso storpiato gli chiama alla mente è quello di una frotta di bambini che giocano in un campo di segale, sull'orlo di un dirupo; quando un bambino sta per cascare in un dirupo c'è qualcuno che lo acchiappa al volo: *the catcher in the rye*, che potremmo tradurre: l'acchiappatore nella segale, il coglitore nella segale, il pescatore nella segale.

Ma un titolo come *The catcher in the rye* non evoca solo idilliache immagini agresti all'orecchio dei lettori americani, per i quali sia la parola *catcher* che la parola *rye* sono molto molto familiari con un significato del tutto moderno. *Catcher* è chiamato uno dei giocatori della squadra di baseball, il «prenditore», cioè colui che, munito di guantone, corazza e maschera, sta dietro il *batsman* (battitore) per cercar di afferrare la palla lanciata dal *pitcher* (lanciatore) se il battitore non la respinge con la sua mazza. Col nome di *rye* si designa comunemente il *whisky-rye*, il popolare tipo di whisky ottenuto dalla fermentazione della segale o di una mescolanza di segale e malto [...].

Vista impossibile la traduzione, non ci siamo sentiti autorizzati a sostituire a un titolo così elusivo un altro che fosse scelto di nostro arbitrio. Ci siamo quindi limitati a chiamare il romanzo col nome del protagonista. Holden Caulfield è un personaggio ormai famoso e proverbiale negli Stati Uniti, l'eroe eponimo di tutta una generazione<sup>22</sup>.

Il titolo del libro di Salinger così può indicare, rispettivamente, sia l'idilliaca immagine della spensieratezza dell'infanzia, sia il fascino e la modernità insiti in una lingua veloce, immediata, sconosciuta e ritmicamente nelle sembianze dello *slang* d'oltreoceano. Nello stesso periodo Jack Kerouac andava elaborando la sua opera prima, *Sulla strada*, che verrà pubblicata solo nel 1957 e diventerà un *best-seller* a livello mondiale.

A seguire la letteratura, fu il cinema a creare nell'immaginario delle persone una nuova visione dell'uomo americano. Nuovi emblemi della figura maschile, a soppiantare personaggi limpidi e di saldi principi morali, sono due divi che ben presto incarnaeranno lo spirito di ribellione insito nei giovani: la fisicità prorompente di Marlon Brando e l'introversione seduttiva di James Dean delineano due nuove forme di *sex symbol*, sostituendosi alla figura dei “bravi ragazzi” sino allora imposta ai personaggi maschili con l'applicazione del *Codice Hays*<sup>23</sup> e ripercuotendosi sino ai giorni nostri. Non cambiano solo i modelli attoriali hollywoodiani, in quanto la ricerca di nuovi moduli espressivi da parte delle case di produzione investe pure i generi cinematografici e, di conseguenza, i temi trattati: contenuti ritenuti in precedenza sconvenienti come i nudi, la tossicodipendenza, la prostituzione e le azioni illegali entrano con piena cittadinanza nel mondo cinematografico. Con queste

---

<sup>22</sup> Jerome David Salinger, *Il giovane Holden*, traduzione di Adriana Motti, Einaudi, Torino, 1961. La nota al titolo è a p. 2.

<sup>23</sup> William Hays, ministro delle poste sotto la presidenza di Warren G. Harding, fu a capo della Motion Pictures and Distributors Association (MPPDA), associazione che riuniva le più importanti case cinematografiche «con lo scopo di stabilire una serie di misure e di parametri per regolamentare il contenuto morale dei film e prevenire l'emanazione di una legge vera e propria». Nel 1934 le misure introdotte da Hays composero il Codice di Produzione: questa normativa «stabilisce una serie di standard morali per la rappresentazione di tematiche sessuali, scene di violenza, o crimini, basandosi su tre principi fondamentali: rispetto della legge e della natura degli uomini; condanna del crimine, dell'immoralità e della licenziosità; rappresentazione del male solo se giustificata dalle necessità drammatiche dell'azione». Tratto da: *Introduzione allo studio del cinema. Autori, film, correnti*, a cura di Paolo Bertetto, Utet, Novara, 2012. Le citazioni sono rispettivamente a p. 80 e p. 116.

premesse, e prendendo spunto dal successo dirompente del romanzo *Sulla Strada*, si svilupperà alla fine degli anni Sessanta il *road movie*, genere filmico dove l'azione si svolge perlopiù sulle strade del continente nordamericano.

Con il *road movie*, in Italia, si rinnova quel genere di fascino paragonabile alla scoperta della letteratura statunitense avvenuta attorno agli anni Trenta:

Secondo il mito, è uno spazio vuoto, dove l'individuo può uscire dalla città, dagli agglomerati sociali, dalla folla, dalle stratificazioni storiche [...]: allontanarsi anche dalla casa, dalla famiglia, dalle donne, dalle responsabilità della vita strutturata e vincolata, arretrando pure nel tempo, verso un'innocenza adamitica.<sup>24</sup>

La ricerca di libertà e riscoperta di sé stessi non è differente dall'esortazione di Cesare Pavese nel saggio *Senza provinciali, una letteratura non ha nerbo*. Obiettivo di chi si mette in viaggio è quello di recuperare la parte più vera di sé, riparare in un luogo sia neutrale che percepito come illimitato, per allontanarsi da quella società causa prima delle proprie nevrosi e ossessioni. E come dimostrato innanzitutto dai primi coloni in fuga dall'Europa, poi dai pionieri nell'avanzata verso l'Ovest, la soluzione ideale è quella di trovare un luogo vergine, uno spazio bianco dove imporre senza contrasti il proprio Io originario; o almeno trovare un compromesso, stanziandosi per un certo periodo di tempo e poi ritornare a casa. Questo fenomeno aveva già fatto capolino nella letteratura statunitense con i racconti di Jack London, le poesie di Walt Whitman o i romanzi di Ernest Hemingway: la differenza è che se prima il viaggio veniva inteso come fonte di possibilità, ora è intrapreso come evasione da vincoli sociali. Il dato di fatto è che letteratura e cinema, seguite a ruota dalle altre espressioni artistiche, hanno sancito negli anni Cinquanta un fenomeno sociologico mai registrato prima: il passaggio dei giovani dallo *status* di singoli individui a quello di gruppo sociale<sup>25</sup>, capaci di trovare spazio in sceneggiature, libri o testi musicali, ponendosi appena sotto la comunità adulta ma reclamando ugualmente attenzione. I giovani americani si sono creati per questo una lingua, uno slang mediato sul ritmo delle musiche eseguite dagli emarginati per eccellenza – i neri fautori del jazz, o i popolari blues e folk, da cui nascerà il rock –, un abbigliamento modellato sulle figure di classi meno abbienti come i blue jeans.

A distanza di tre decenni l'Italia registra questi cambiamenti sociali provenienti oltre l'Atlantico. Già con le rivolte e le occupazioni degli anni Sessanta i giovani avevano fatto sentire la loro voce, anche se perlopiù in appoggio con le contestazioni operaie; solo con il finire del decennio successivo però i giovani italiani capirono come, senza l'apparato politico,

---

<sup>24</sup> Mario Corona, *Jack Kerouac, o della contraddizione: Storie degli anni Cinquanta*, pp. XX-XXI. Saggio contenuto nel volume: Jack Kerouac, *Romanzi*, Meridiani Mondadori, Milano, 2001

<sup>25</sup> Corona, *Jack Kerouac, o della contraddizione: Storie degli anni Cinquanta*, p. XXII.

l'accettazione delle loro richieste sarebbe stata estremamente limitata. Le soluzioni dunque adottate dal singolo individuo furono opposte: o rifiutare il cambiamento lasciandosi andare alla deriva, escludendosi dalla società e terminando nella parabola dell'alcolismo o della tossicodipendenza; oppure riorganizzandosi, vedendo questo stallo sociale come una possibilità per inserirsi attivamente nel tessuto sociale. Questi ultimi provarono ad affrontare con fiducia l'elaborazione del proprio disagio, concentrandosi maggiormente sul manifestare il malessere tramite l'espressione artistica e l'allestimento di eventi.

In *Altri libertini* questo aspetto, il cambiamento dai politicizzati anni Settanta ai primi tentativi creativi degli Ottanta, viene sottolineato soprattutto nel racconto *Mimi e istrioni*: le Splash sono un gruppo di quattro giovani, le tre ragazze Sylvia, Nanni e Pia, con quest'ultima a svolgere il ruolo di voce narrante, accompagnate dall'omosessuale Benny, che con un atteggiamento ribelle provano a sovvertire la monotona vita di periferia in nome dell'amicizia e dell'amore per la vita. Le quattro, tra serate passate a corteggiare uomini nei bar e nelle discoteche, scorribande in bicicletta nel centro del paese, impegno sociale nei collettivi o nelle radio libere, provano a vivere appieno le esperienze con ironia e passionalità; nonostante i migliori intenti, spesso la reazione delle persone che li circondano è di invidia e ostilità. Protagonista secondaria ma non meno importante è la città di Reggio Emilia, o meglio l'evoluzione delle mode giovanili della città, dove il trio di ragazze e Benny devono fare i conti con il processo di rinnovamento all'interno dei locali, radio libere, collettivi artistici, circoli culturali e balere. L'esuberante vitalità del quartetto si scontra sovente con la forma e le convenzioni tipiche degli ambienti frequentati, tanto che la frase «sembra proprio che dove arriviamo noi fischia sempre forte il vento e infuria la bufera»<sup>26</sup> assume valore profetico e connotante del gruppetto di fronte agli innumerevoli andirivieni e allontanamenti. Il *leitmotiv* delle dinamiche interpersonali sono le stesse: veloce integrazione con l'ambiente, attriti basati su incomprensioni comportamentali o ideologiche, reazione violenta nei confronti del gruppetto e lo scontro che diviene repulsione e segregazione. Questo processo raggiunge il culmine quando «La Sylvia ha la forza di urlare sulla porta che a noi non frega un cazzo dell'ideologia, ma solo delle persone tout-court e che le alleanze si stringono sui vissuti e mica sulle chiacchiere»<sup>27</sup>. La frase, pronunciata poco prima dell'uscita dal circolo artistico Performance Group, è la proclamazione di uno *status* rivendicato dalle Splash e attente ad accogliere quante più possibilità offerte dalla vita in generale, piuttosto che piegarsi a ideologie e correnti di sorta. In questo racconto, specialmente per quanto riguarda gli scambi di vedute all'interno della New Mondina Centroradio e al collettivo del Performance Group,

---

<sup>26</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 31.

<sup>27</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 45.

gli scontri non avvengono tanto a livello di indirizzi politici, quanto di modalità di lavoro: la vitalità delle Splash si scontra spesso con l'atteggiamento convenzionale all'interno dei diversi gruppi, incanalati verso l'obiettivo finale piuttosto che istituiti come strumento di espressione della libera creatività dei giovani partecipanti. L'episodio dello scontro al Performance Group è indicativo: alla libera iniziativa delle quattro protagoniste, autrici di un documentario di denuncia sulla prostituzione nella provincia di Modena con mezzi di fortuna, il giudizio da parte dei responsabili è una netta stroncatura «perché robe così non si possono spacciare per cultura, seppur alternativa, perché diomio bisognerà salvaguardare un attimo di chiarezza e pulizia mica come voi che girate al buio e non si vede un'ostia di niente»<sup>28</sup>. La cultura, nonostante l'invito alla creatività e alla spontaneità delle iniziative, rimane chiusa nel formalismo della riproduzione artistica, a scapito dell'argomento trattato e allo spirito d'iniziativa mostrato dalle Splash.

Successivamente, all'interno del quartetto, vi sarà una presa di coscienza individuale da parte di Pia, Nanni, Sylvia e Benny, con la consapevolezza di dovere ricercare un nuovo posto all'interno del mondo ed evitare di finire nelle maglie troppo soffocanti di un'amicizia totalizzante: così, se Benny riscopre la propria eterosessualità, il trio di ragazze è destinato a non riconoscersi nel contesto sociale perché «ci si accorge di essere diventate un numero da esibizione tivù locale»<sup>29</sup>. La soluzione di questa incomprendione avviene tramite uno scioglimento traumatico della compagnia di amiche, con l'apice emotivo racchiuso nella lettera inviata da Sylvia alla Pia:

Io mi accorgo che si è giocato troppo forte per i nostri nervi e così anche la Sylvia che mi scrive una lettera che mi farà piangere e bestemmiare. Dice che abbiamo pagato troppo caro il prezzo per la ricerca di una nostra autenticità, che tutto quanto abbiamo fatto era giusto e lecito e sacrosanto perché lo si è voluto e questo basta a giustificare ogni azione, ma i tempi son duri e la realtà del quotidiano anche e ci si ritrova sempre a far i conti con qualche superego malamente digerito; che è stata tutta un'illusione, che non siamo mai state tanto libere come ora che conosciamo il peso effettivo dei condizionamenti.<sup>30</sup>

Il messaggio della Sylvia anticipa il tentato di suicidio collettivo di Nanni, ricoverata in ospedale in fin di vita. Il gesto estremo di Nanni conferma come certi giovani, di fronte alla scelta di aderire supinamente alle direttive imposte dall'alto o di soffrire cercando una personale via di fuga, si sentissero schiacciati: il rifiuto da parte dei ragazzi del collettivo, e l'arduo cammino verso la realizzazione personale, hanno minato a tal punto la sicurezza della ragazza che, una volta perso l'appoggio delle amiche, ha optato per il suicidio. Una situazione

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 44.

<sup>29</sup> Ivi, p. 47.

<sup>30</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 47.

comune in un periodo socialmente instabile come i fine anni Settanta, che metaforicamente potrebbe rappresentare lo smarrimento di una generazione sentitasi respinta dalle istituzioni e dal mondo adulto. L'abbraccio tra le superstiti Pia, Sylvia e Benny rappresenta l'unione delle aspirazioni giovanili dopo le tensioni, accomunate però nel momento dalla sofferenza e dal sacrificio della Nanni. In questo modo, di fronte allo spettro della morte, i tre possono ripensare con «quasi nausea per quegli anni sbandati e quel passato che vorremmo anche noi rigettare»<sup>31</sup>, ricordando con fastidio le occasioni perse per partecipare ad un cambiamento sperato e non realizzato.

Questo disagio esistenziale, dettato dall'incapacità dell'individuo di inserirsi ed omologarsi nello schema sociale, può essere fatto ricondurre da Tondelli alla figura dell'*hipster*, condizione analizzata in Nordamerica del secondo dopoguerra. Il termine *hip* prende piede a partire dal suo utilizzo nella prima sezione del celebre poema *Urlo* di Allen Ginsberg, per poi essere innalzato a manifesto della condizione esistenziale denunciata dai poeti Beat. Norman Mailer, scrittore e intellettuale newyorchese e voce di spicco della controcultura americana, così definiva la figura dell'*hipster* nelle pagine del «Village Voice»: «[E'] un esistenzialismo americano [...] [che] si basa su un misticismo della carne, e se ne possono rintracciare le origini in tutte le sottocorrenti e i sottomondi della vita americana»<sup>32</sup>. Questi «sottomondi» sono gli stessi descritti da Kerouac nei suoi viaggi da una costa all'altra degli Stati Uniti negli anni Cinquanta, e riportati a galla da Tondelli una trentina di anni dopo nel suo girovagare per le strade emiliane. L'affondo compiuto da Norman Mailer si completerà con l'uscita nel 1957, quasi in contemporanea con la pubblicazione di *Sulla strada*, del saggio *Il negro bianco*. Il contributo si inserisce in merito alla presa di coscienza, da parte di Mailer, di due fenomeni di capitale importanza: la costante ascesa della cultura afroamericana in rapporto a quella bianca, con l'apporto decisivo che la prima porta alla seconda; l'assoluta precarietà della vita umana, a causa dell'incombente conflitto nucleare con l'Unione Sovietica e la progressiva massificazione della società americana. Come i neri affidarono al jazz le loro ansie per una vita vissuta sempre ai margini tra il baratro della morte e la segregazione razziale, a questa espressione di emarginazione confluiscono quei giovani incapaci di riconoscersi nella società consumistica americana: il risultato di questa unione è la figura dell'*hipster*, somma dell'emarginato africano e dell'incompreso bianco, «che vive il ritmo spasmodico ma anche orgasmico del jazz in ogni momento della sua esistenza, bruciandola in una fiammata di pura energia, senza passato e senza futuro»<sup>33</sup>.

Quanto descritto sinora è ciò che si percepisce tra le righe di *Altri libertini*: gli anni Settanta

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 48.

<sup>32</sup> Riportato in: Corona, *Jack Kerouac, o della contraddizione: storie degli anni Cinquanta*, p. XXIII.

<sup>33</sup> Corona, *Jack Kerouac, o della contraddizione*, p. XXIV.



conclusi con la disgregazione degli estremismi politici e la paura incombente degli attentati dinamitardi; l'emarginazione vissuta nell'incontro tra giovani in locali fumosi e periferici, supportata dall'uso di droga e alleviata dall'ascolto della musica rock; la vita vissuta nel pieno dell'energia del presente, sottratta ad una Storia passata ormai ritenuta insensata e un futuro senza prospettive soddisfacenti. Il merito che assume l'opera prima di Tondelli è quello di offrire sia un quadro della situazione giovanile in Italia, tema dibattuto senza la sufficiente cognizione critica da parte degli adulti, sia di dare una via d'uscita al malessere del singolo individuo. Come *Sulla strada* di Jack Kerouac dette fiato a una voce fuori dal coro della società statunitense del secondo dopoguerra, lo stesso fece Tondelli con l'Italia uscita provata dagli “anni di piombo”: donando la luce a una situazione altrimenti perennemente nascosta dalle pieghe della provincia, tentando di offrire delle soluzioni ai coetanei in difficoltà. Per offrire un valido affresco della situazione sociale giovanile italiana, Tondelli prende a modello l'opera di Kerouac e di altri autori, nel tentativo di attuare una rivoluzione stilistica attraverso una personale rielaborazione della lingua italiana scritta in pagina, come verrà dimostrato nel prossimo capitolo.

## II. – Le influenze di Jack Kerouac, James Baldwin e Francis Scott Fitzgerald in *Altri libertini*.

Sul finire degli anni Settanta Pier Vittorio Tondelli decide di scrivere un libro, basandosi sulle storie ascoltate dai suoi coetanei e prendendo ad ispirazione i suoi modelli di lettura adolescenziali. Se il materiale che formerà il volume sarà sottoposto ad un'elaborata revisione, i modelli da seguire sono invece più chiari: tra i più riconoscibili troviamo lo scrittore franco-statunitense Jack Kerouac, esponente di spicco della Beat Generation e promotore di un modello esistenziale basato sulla vita *on the road*. Il fascino di questo modello e lo spirito di emulazione, uniti alla voglia di abbandonare il paesino di origine e lanciarsi sulle strade del mondo alla ricerca di sé stessi, costituiscono lo spirito che anima i personaggi di *Altri libertini*. A partire da questi aspetti si delinea una forte influenza della narrativa statunitense in Italia, anche se con aspetti diversi rispetto al recupero della lezione americana operata negli anni Cinquanta: se allora il modello proveniente da oltreoceano fungeva più da alternativa ideologica rispetto alla situazione culturale italiana, con Tondelli si ha un recupero in chiave critica e sociale della materia letteraria statunitense.

*Altri libertini*, accolto da parte della critica come il segnale di una predisposizione nuova dei giovani alla forma racconto, presenta la freschezza e spontaneità propri dell'esordiente desideroso di prendere le distanze da certi intellettualismi del periodo. L'opera d'esordio, anche se composta da sei racconti, si pone come una sorta di romanzo di provincia dove la rievocazione di luoghi e situazioni, descritti con una lingua inedita alla narrativa italiana, fanno da sfondo alle gesta dei personaggi del libro. Persone e situazioni raccontate da un Io narrante che vuole farsi portavoce di un Noi provinciale e generazionale; obiettivo principale dell'autore di *Altri libertini*, così, è dare voce agli adolescenti desiderosi di spiegarsi e offrire ai lettori la loro visione del passaggio d'epoca. Questa operazione di denuncia sociologica si delinea attraverso l'uso di una "lingua parlata", creata da Tondelli attraverso la capacità di ascolto delle espressioni dei coetanei, nonché dalla lettura e rielaborazione dei modelli americani unita infine ad una commistione composta da dialettalismi, cultismi, gergalismi ed elementi riferiti al mondo della pubblicità e, in genere, all'immaginario giovanile. Una scelta stilistica coraggiosa in Italia ma solidificata da tempo negli Stati Uniti, appunto grazie a quei movimenti sociali prima emersi con la Beat Generation, poi avvicinandosi con le diverse forme della controcultura.

Tondelli assimila le innovazioni stilistiche e le denunce sociali trasmesse dai Beat, le rielabora alla propria terra e le trasforma nei fattori che faranno spiccare *Altri libertini* rispetto ad altre

opere del periodo: una ritrovata voglia e fiducia nel gesto di narrare, con una lingua nuova, agile e duttile nel rappresentare il variegato *background* culturale giovanile; una nuova concezione di legame tra individui, risultato dalla disintegrazione degli schieramenti politici negli anni Settanta e fautrice dell'occasionalità degli incontri; il processo di allontanamento dagli inquadramenti propri appunto della partecipazione politica e la seguente concentrazione sulla propria sfera emotiva. Da questi tre punti si svilupperà l'elaborato, ricercando nell'opera d'esordio dello scrittore di Correggio gli elementi propri della cultura statunitense e vedendo come questi ultimi siano stati adattati alla realtà circostante del contesto emiliano.

## II.1. – Il contributo di Aldo Tagliaferri in *Altri libertini*.

Tra gli aspetti principali di *Altri libertini* che colpirono la critica, la lingua utilizzata da Tondelli spiccò in tutta la potenza ricercata dall'autore. Nell'articolo programmatico *Colpo d'oppio* lo stesso Pier Vittorio poneva come obiettivo principale della “Letteratura Emotiva”:

Dopo due righe, il lettore deve essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo, sudare e prendere a cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è letteratura.<sup>34</sup>

Per fare ciò c'era bisogno di una lingua intensa, che suonasse come un ritmo dal parlato di tutti i giorni. Una lingua che parlasse ai suoi coetanei, avesse gli stessi riferimenti culturali e dialettali, prendesse lo spirito di un suono in modo da assumere le funzioni di inno per una generazione di ragazzi pronti a proiettarsi nel mondo adulto. Un inno che deve essere eseguito con molta potenza, obbligato a farsi sentire e bisognoso di essere condiviso tra i coetanei. Di conseguenza i personaggi devono adeguarsi a questi picchi emotivi, legati inesorabilmente al modo di esprimersi in pagina. Quindi in base a quanto dichiarato da *Colpo d'oppio* non la storia o la trama sono protagonisti dell'opera, bensì i personaggi e i tic linguistici adottati.

Ma questa sorta di furia compositiva non è solo figlia dello sfogo, o dell'ispirazione, di chi scrive. Si noti come i racconti che formano *Altri libertini* siano stati scritti nel biennio 1979-1980, più volte stesi in pagina e riscritti in base alle indicazioni fornite dall'editore Aldo Tagliaferri. Quindi all'immediatezza della ricezione da parte dei lettori corrisponde un lungo apprendistato di scrittura da parte di Tondelli, più volte costretto a tagliare, dilatare, riscrivere intere parti, prestando molta attenzione ai termini utilizzati e al ritmo adottato in pagina. Un

---

<sup>34</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 779.

lavoro di cesello al cui rovescio si trova il rischio del manierismo, in parte evitato dalla novità degli argomenti introdotti e dalla vivacità con cui sono resi dai personaggi. Un rischio comunque colto dall'occhio attento della critica, che rimprovera al libro un eccesso di attenzioni rivolti alla resa linguistica, con il risultato di far apparire il libro più freddo e calcolato rispetto a *Boccalone* di Palandri. Tanto che Gianfranco Bettin di «Ombre rosse» ritiene l'esordio di Tondelli un sapiente esercizio narrativo, costituito dalla mescolanza e alternanza di personaggi e situazioni. Sulla stessa lunghezza d'onda, ma con più benevolenza, si esprime Ernesto Ferrero sulla pagine della «Stampa»:

Tondelli non è uno scrittore selvaggio [...]. Basti vedere la cura da castoro con cui manipola e ricicla materiali lessicali attinti da un po' dovunque [...]. Quella di Tondelli resta una operazione letterata in cui il "privato" è ben filtrato da una scaltra attrezzatura.<sup>35</sup>

Questo aspetto potrebbe essere in parte confermato dalla presa di distanza dello stesso autore alle vicende narrate, escludendone un coinvolgimento autobiografico in base a quanto riportato dalle interviste. Questo però non rende *Altri libertini* un freddo esperimento letterario, eseguito esclusivamente con dizionario alla mano e stando rinchiuso nelle stanze di una biblioteca o a casa propria. *Altri libertini* è anche il risultato di partecipazione alla vita comune, di ascolto e capacità di riproduzione del parlato, di sensibilità nel riversare in pagine umori e vibrazioni emanati dal soggetto del libro: i ragazzi di provincia, gli "smalltown boys" sparsi nella penisola italiana.

A questi ragazzi provenienti dalla provincia, anonimi nella loro massa ma pieni di desideri e ambizioni, Pier Vittorio Tondelli donò lungo la sua carriera letteraria una definizione: gli *Scarti*, nome derivato dal titolo di un intervento sulla rivista «Linus» pubblicato nel giugno 1985. Chi intende definire Tondelli con questo termine? Vengono chiamati *Scarti* «i ragazzi che pensano e cercano nella loro oscurità la propria via individuale, le proprie risorse, al di là del baccano, degli strombazzamenti, dei riflettori puntati, dei capelli e dei vestitini»<sup>36</sup>. Giovani rappresentanti della provincia laboriosa contrapposta all'immagine patinata delle metropoli, ben lontani dall'apparire sotto la lente d'ingrandimento dei mezzi mediatici di massa. Dopo avere dedicato a questa categoria l'opera d'esordio, nel 1985 Tondelli si prenderà cura a tempo pieno di un'iniziativa che al tempo stesso si rivela sia indagine letteraria, sia ipotesi di lavoro narrativo dove degli esordienti abbiano la possibilità di pubblicare degli inediti. Nasce così il progetto Under25 che, con l'appoggio della casa editrice anconetana

---

<sup>35</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1122-1125.

<sup>36</sup> *Gli scarti*, di Pier Vittorio Tondelli, pubblicato su Linus del giugno 1985, poi riproposto in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*. Presente in: Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 683-687.

Transeuropa, avrà all'attivo la pubblicazione di tre antologie di racconti: *Giovani blues* edito nel maggio 1986, *Belli & perversi* del dicembre 1987 e *Papergang* del novembre 1990.

Questo salto in avanti temporale è necessario per capire il processo lavorativo di Tondelli, il cui ruolo di guida nei confronti di ragazzi veniva svolto in base alla sua esperienza di autore affermatosi dopo un periodo di gavetta. In questo modo si viene a creare una piccola guida critica da parte dell'autore emiliano, che svela così alcuni segreti del suo metodo di lavorazione ad un testo scritto. Da notare come, in Tondelli, sarà sempre viva la gratitudine nei confronti della figura di Aldo Tagliaferri, suo primo editore e ispiratore dell'impianto metodologico con il quale verranno aiutati i giovani di Under25 nella stesura dei loro lavori. Le prime indicazioni giungono già dal secondo articolo dedicato al progetto, *Scarti alla riscossa*:

Scrivete non di ogni cosa che volete, ma di quello che fate. Astenetevi dai giudizi sul mondo in generale, piuttosto raccontate storie che si possano riassumere oralmente in cinque minuti. Raccontate i vostri viaggi, le persone che avete incontrato all'estero, descrivete di chi vi siete innamorati [...], provatevi a farli diventare dei personaggi, e quindi, a farli esprimere con dialoghi, tic, modi dire. Descrivete la vostra città [...]. Raccontate le vostre angosce senza reticenze [...]. Dite quello che non va e quello che sognate attraverso la creazione di un "io narrante" [...]. Iniziate a fingere, a dire bugie, creare sulla carta qualcosa che parta dal vostro mondo, ma che diventi poi mondo di tutti, nel senso che tutti noi che leggiamo possiamo comprenderlo. Fate racconti brevi, ricordando che il racconto è il miglior tempo della scrittura emotiva e parlata.<sup>37</sup>

Il testo è scritto cinque anni dopo la pubblicazione di *Altri libertini*, ma la sensazione è quella di sentire le esortazioni di Aldo Tagliaferri rivolte a Tondelli quando questi si presentò alla sede della Feltrinelli. Specie per un'indicazione inserita da Tondelli, in chiusura dell'articolo sopra citato: «Il modo più semplice è scrivere come si parla [...], ma non è il più facile»<sup>38</sup>. Prova di ciò sono le estenuanti sedute di riscrittura a cui Tondelli venne spinto dall'autore sul finire degli anni Settanta, dove furono provati e riformulati la costruzione dei dialoghi e la loro impostazione in pagina. Un'estrema attenzione che si rispecchia nelle opere dello scrittore, specie per quanto riguarda la resa della vitalità dei personaggi e delle situazioni in *Altri libertini*. Un lavoro definito in seguito dallo stesso Tagliaferri come «un'operazione di bricolage», «un patchwork»<sup>39</sup> tratto da modelli statunitensi facilmente accessibili, raccolta empatica dei segnali d'irrequietezza provenienti dai coetanei reduci dai Settanta, prodotto di una ricerca sul linguaggio operata dalla realtà sociale d'appartenenza e dalla cultura di massa. Tanto che Tondelli era «troppo infervorato dalla ricerca di un ritmo narrativo elastico, in grado di accogliere tanto entusiasmi scatenati quanto pause di riflessione melanconica, per

---

<sup>37</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 691-692.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Aldo Tagliaferri, *Sul motore tirato al massimo*. Panta, Pier Vittorio Tondelli, p. 13.

preoccuparsi di celare le tracce del debito nei confronti dei predecessori»<sup>40</sup>. L'effetto è quello di ritrovare nella scrittura di Tondelli, oltre al contributo personale dell'autore, la derivazione da modelli certi e facilmente riconoscibili: i Beats, suggestioni tratte dal *Giovane Holden* di Salinger e da tutta quella letteratura statunitense che fece breccia nella coscienza degli adolescenti italiani in quegli anni. Sempre Tagliaferri ritiene come traccia di questa impazienza espressiva, nonché conseguenza della voracità intellettuale di Tondelli, sia proprio il linguaggio; impregnato di colloquialismi, termini gergali, dialettalismi, arricchito da spunti derivati dalla pubblicità, cinema e musica rock, il linguaggio trasmette una verve in grado di confrontarsi con la velocità di azione e pensiero dei personaggi, elemento caratterizzante nella lettura di *Altri libertini*.

La pratica di riportare il parlato in scrittura, come Tondelli ebbe modo di spiegare nell'articolo *Under25: Presentazione* all'interno dell'omonimo progetto, si pone come alternativa valida al rischio di una piatta letterarietà da tema scolastico.. L'incitamento all'uso di una lingua parlata e gergale, tramite la lezione Beat, permette di evitare banalizzazioni, ripetizioni, distorsioni innaturali dello strumento letterario:

Uno stile, un parlato, un ritmo particolare [...], le pause [...], il tono del racconto fa sentire la presenza degli interlocutori [...]. Credo che tutti dovremmo imparare bene la nostra lingua [...], ma impararla per avere poi la possibilità di muoverci e di percorrerla secondo la nostra fantasia e il nostro estro.<sup>41</sup>

Imparare a scrivere tramite l'ascolto quotidiano delle persone che ci circondano, la costanza nella lettura di opere variegata e l'impegno della scrittura. Queste sono presumibilmente le formule consigliate da Tondelli ai giovani partecipanti del progetto Under25, modulati in base a quanto disse l'editore Tagliaferri allo stesso Tondelli agli esordi.

Provati, attraverso la testimonianza di Tagliaferri sulla rivista «Panta» e le indicazioni di Tondelli ai giovani scrittori di Under25, gli accorgimenti adottati per realizzare *Altri libertini*, si analizzeranno ora in profondità i modelli americani utilizzati nel libro d'esordio da Tondelli: un'operazione di recupero massiccio, tale da sostenere la tesi di come, con la ripresa di stili, temi e toni, questa opera abbia rappresentato un primo passo di riavvicinamento tra la letteratura statunitense e quella nostrana. Dopo anni di consumo solo passivo delle opere provenienti al di là dell'oceano Atlantico, con *Altri libertini* abbiamo una rielaborazione attiva dei contenuti prodotti negli Stati Uniti: questi vengono riadattati alla realtà italiana, precisamente quella emiliana di provenienza di Tondelli, nel tentativo di svecchiare e rilanciare da parte dell'autore la forma racconto e l'approccio al testo. Questa operazione

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 12.

<sup>41</sup> *Under 25: Presentazione*. Contenuto in: Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 719-720.

letteraria è attuata in *Altri libertini* attraverso l'osservazione di tre autori americani che si riveleranno fondamentali per la prima produzione narrativa tonnelliana, autori che hanno come punto in comune la lavorazione e l'affinamento di uno stile che fosse unico, connotante: gli autori statunitensi di riferimento, per l'esordio di Tondelli, saranno Jack Kerouac, Francis Scott Fitzgerald e James Baldwin.

### **II.2.1. – Jack Kerouac. La vita, le opere e la ricezione in Italia.**

Dato per assodata l'operazione di recupero di certa cultura e letteratura statunitense da parte di Tondelli, la critica ha voluto vedere in *Altri libertini* una forte influenza di quell'esempio di "Letteratura Emotiva" illustrata dallo stesso autore emiliano nell'articolo *Colpo d'oppio* e rappresentata dalla corrente letteraria statunitense Beat Generation. La forza dei temi, la destrutturazione del linguaggio con l'obiettivo di darne un ritmo, le riflessioni rivolte a ceti e ambienti emarginati e il rifiuto della politica; questi gli elementi che hanno spinto la creazione di un parallelo tra la corrente letteraria originaria degli *States* e lo scrittore di Correggio.

Il primo nome che viene in mente, parlando di Beat Generation e della sua irradiazione nel mondo, è quello del padre fondatore del movimento Jack Kerouac. Vituperato in vita, dopo la sua prematura scomparsa la critica ha visto nei suoi libri e nell'applicazione in essi del concetto di "prosa spontanea" che ha come fine quello di riprodurre nel testo l'effettivo andamento di una discussione orale, ricreandone sia i toni che gli andamenti, fossero essi privi di logica o collegamento tra loro. In lui e nelle pagine dei suoi libri milioni di giovani, come il giovane Pier Vittorio, si sono riconosciuti nelle ansie, aspirazioni, sogni e vagheggiamenti, nell'invito a scoprire il mondo e sé stessi tramite il viaggio.

Jean-Louis Lebris de Kerouac nasce a Lowell, Massachusetts, il 12 marzo 1922 da Leo Alcide Léon e Gabrielle Ange Lévesque, entrambi originari del Québec canadese; in famiglia Jack parlerà francese, mentre l'inglese lo apprenderà a scuola<sup>42</sup>. Cresce tra spostamenti dovuti alla precarietà del lavoro del padre, mentre la madre, figura importante per la formazione dello scrittore e che spesso comparirà nei suoi romanzi, gli impartisce una rigida educazione di stampo cattolico. All'età di quattordici anni perde l'amato fratello maggiore Gerard: questo evento segnerà Jack per il resto della sua vita, sia per la mancanza di una figura di riferimento, sia per i sensi di colpa della tragica scomparsa. Frequenta scuole superiori di stampo

---

<sup>42</sup> Per una completa biografia di Jack Kerouac: Corona, *Jack Kerouac, o della contraddizione: storie degli anni Cinquanta*, pp. LXXXVII-CXXXV.

gesuitico, si appassiona al jazz, con il football americano si fa una reputazione e ottiene una borsa di studio dal prestigioso Columbia College di New York nel 1940. L'esperienza universitaria non è delle migliori, la Seconda Guerra mondiale è alle porte e Jack nel 1942 decide di arruolarsi nella marina mercantile, ma verrà congedato l'anno successivo dopo che lo psichiatra lo definì schizofrenico. Torna allora a New York, e a inizio 1944 avverrà il fondamentale incontro con il nucleo iniziale della Beat Generation: nella Grande Mela incontra Lucien Carr, William Seward Burroughs e Allen Ginsberg, mentre nei locali si suona jazz e si viene a formare una nuova corrente artistica che confluirà nell'Action Painting, con gli esponenti Jackson Pollock, Franz Kline e William De Kooning. Da questi stimoli, nonostante gli eccessi di alcol e droghe, Jack metterà insieme i primi materiali narrativi, che andranno a formare il suo romanzo d'esordio *La città e la metropoli* (terminato nel 1948, pubblicato nel 1950).

Nel 1947 si verifica l'incontro, decisivo per le sorti dello scrittore, con l'amico Neal Cassady; con lui avverrà l'iniziazione ai grandi viaggi, inaugurati verso la metà dell'anno con destinazione Denver, Colorado. Nel 1948 Kerouac conoscerà John Clellon Holmes, il primo autore a descrivere l'ambiente newyorchese e a coniare il termine "Beat Generation" nel romanzo *Go!*. Intanto il nostro si iscriverà a corsi di letteratura americana e scrittura creativa, senza disdegnare viaggi lungo il continente. Nel 1950, appena dopo la pubblicazione di *La città e la metropoli*, Kerouac e soci sconfinano dagli Stati Uniti, soggiornando per un breve periodo a Città del Messico. Inizia da questo momento la febbrile attività scrittorica di Kerouac, imposta da interminabili sedute davanti alla macchina da scrivere, con un metodo innovativo basato sull'incollare tra loro fogli da disegno formando rotoli di svariati metri di lunghezza: con questi accorgimenti nascerà il capolavoro *Sulla strada*, nato dai folli viaggi compiuti in questi anni. Il 16 febbraio 1952 nascerà la sua unica figlia, Janet Michelle Kerouac, avuta dal breve matrimonio con Joan Haverty. Nel frattempo continua a scrivere e si avvicina al buddhismo assieme ad Allen Ginsberg, nonostante non sia sotto la guida di un maestro e non pratichi la meditazione. In questi persistono i rifiuti editoriali, e con essi i sensi di colpa e l'abuso di alcol e droghe. Però conosce a San Francisco Lawrence Ferlinghetti, scrittore e fondatore della City Lights: questa editerà *Urlo* di Allen Ginsberg, presentato in un *reading* il 7 ottobre 1955 passato alla storia.

Il 4 settembre 1957 si sblocca la situazione editoriale per Kerouac e dopo innumerevoli revisioni *Sulla strada* viene pubblicato dalla Viking Press a New York. La critica è discorde sulla seconda opera dello scrittore di Lowell, ma il successo proviene dall'orda di giovani che si precipita nelle librerie. Dirà Burroughs;



A volte, come nel caso di Fitzgerald e di Kerouac, l'effetto prodotto da uno scrittore è immediato, come se una generazione fosse in attesa di essere scritta<sup>43</sup>.

Da questo momento Kerouac pubblica a raffica tutto il materiale prodotto dagli inizi degli anni Cinquanta: *I sotterranei* (febbraio 1958, Viking Press), *I vagabondi del Dharma* (ottobre 1958, Viking Press), *Dottor Sax* (maggio 1959), *Maggie Cassidy* (luglio 1959, Avon), *Mexico City Blues* (ottobre 1959, Grove Press), *Visioni di Cody* (dicembre 1959), *Tristessa* (luglio 1960, Avon), *Viaggiatore solitario* (settembre 1960), *Libro dei sogni* (1961, City Lights), *Big Sur* (settembre 1962), *Visioni di Gerard* (settembre 1963), *Angeli della desolazione* (febbraio 1965), *Satori a Parigi* (novembre 1966), *Vanità di Duluo* (febbraio 1968). Gli anni scorrono per Kerouac tra l'abuso di alcol, continui trasferimenti per cercare di evitare il più possibile contatti con i giovani desiderosi di conoscerlo e feroci stroncature da parte della critica ad ogni uscita editoriale. A causa della cirrosi epatica Jack Kerouac muore a St. Petersburg, Florida, il 21 ottobre 1969. Lascia incompleto *Pic*, libro interrotto nel 1951 e sul quale lo scrittore stava lavorando negli ultimi tempi.

Jack Kerouac, per diventare il rappresentante della filosofia Beat, dovette lasciare la sua cittadina del profondo Est statunitense, arrivare a New York dove, fallita l'esperienza universitaria, comprese come la sua vera aspirazione fosse quella di diventare uno scrittore. Uno scrittore ospite del continente nordamericano, capace di girarlo in lungo e in largo mantenendo però una personale interpretazione del mondo. Per Kerouac la definizione di tutto quanto viene visto e vissuto prende inizio dalla sua infanzia e dal paese natale, la piccola cittadina industriale di Lowell immortalata successivamente nei romanzi *La città e la metropoli*, *Il dottor Sax*, *Visioni di Gerard*, *Vanità di Duluo* e *Maggie Cassidy*.

Il senso del viaggio è quasi un derivato genetico per Jack, erede di una famiglia di discendenza bretone e figlio di genitori originari del Canada: l'impiego di tipografo e la natura volubile del padre costringe i Kerouac a frequenti cambi di residenza, peregrinando nelle zone circostanti a Lowell. Ai consueti spostamenti Jack si difende con la capacità di fare amicizia con coetanei, anche di ceppo etnico diverso, e alle buone prestazioni in diverse discipline sportive. Il cono d'ombra per Jack è rappresentato dall'ingombrata presenza della madre Gabrielle, anzi, di *Memère*, come viene chiamata nei romanzi. Decisiva nella formazione e non solo dello scrittore: il suo rigore cattolico quasi fanatico, il razzismo rivolto verso le altre etnie, l'adorazione per il figlio Gerard scomparso prematuramente e i pregiudizi sociali e politici influiranno non solo nella psiche ma anche nel codice relazionale del giovane Jack. Sin dall'adolescenza scatterà in lui un meccanismo bipolare, dove agli eccessi ed entusiasmi con gli amici alternerà sensi di colpa e periodi di "reclusione" compositiva, sempre pensando

---

<sup>43</sup> Corona, *Jack Kerouac, o della contraddizione: storie degli anni Cinquanta*, pp. CXXII-CXXII.

alla figura della madre devota alla religione cattolica e pronta a fare sacrifici nel tentativo di permettere a Jack di realizzarsi nella sua carriera di scrittore.

Un bipolarismo che si potrebbe articolare anche nella scrittura di Kerouac, autore in grado di alternare periodi di attività febbrile a paurosi vuoti compositivi, toni lirici a *jam session* di carattere jazzistico riportate in pagina. Entrando in seguito in contatto con personalità quali Allen Ginsberg, William Burroughs e Neal Cassady, e fondando la poetica della Beat Generation, Jack elabora una formula tanto semplice quanto importante per dare fondamento al suo processo di scrittura: «First thought best thought»<sup>44</sup>, ovvero la prima cosa che viene in mente è quella giusta, degna di finire all'interno del testo. In piena antitesi con gli scrittori di stampo manierista, tutti dediti alla lavorazione sulla parola scritta, Kerouac oppone una violenza da perpetrare sulla macchina da scrivere, un battere incessantemente sui tasti nel tentativo di seguire il flusso di coscienza e riversare in pagina i pensieri presenti nella mente. Un metodo di quasi derivazione surrealistica e invece più influenzato dai dettami di altre discipline come l'Action Painting e delle sessioni strumentali jazz: la rielaborazione di un testo avveniva tramite numerose stesure, le correzioni si articolava in più forme e su numerosi testi, così che «nessun motivo doveva necessariamente essere esaurito e rinchiuso in una forma definitiva»<sup>45</sup>. Con questo particolare metodo lavorativo, Kerouac seppe esaltare il valore apportato in letteratura delle libere associazioni, riversando in pagina elementi non catalogabili nel quotidiano, evitando censure imposte dalla coscienza, blocchi in grado di minare la spontaneità del pensiero. Un bipolarismo ancor più accentuato dal blocco imposto dalle case editrici, incapaci di tenere il passo tra il coraggio di rischiare di pubblicare un'opera innovativa come *Sulla strada* e soddisfare le richieste dell'autore di Lowell, che nello stallo in fase editoriale ovviava con la stesure di altri libri e l'abuso di alcol e droghe di vario genere.

*Sulla strada*, il capolavoro di Jack Kerouac, è il risultato finale di un processo compositivo complicato. Le vicende narrate avvengono mentre lo scrittore sta terminando *La città e la metropoli*, testo che lo lascia insoddisfatto, tanto nell'esecuzione poetica quanto rispetto al tipo di esperienze vissute con l'amico fraterno Dean Moriarty. Dal 1948 Kerouac inizia una revisione totale del suo stile narrativo, dove al realismo del primo lavoro si contrappone una piena adesione alla linea lirica e autobiografica delle vicende che lo hanno visto protagonista. Inizia così una serie di stesure e versioni di quello che sarà il manifesto Beat, interrotte dai viaggi con Neal e ripensamenti riguardo all'uso di certi espedienti letterari, come l'approfondimento dell'aspetto picaresco nel libro o l'idea di scrivere secondo un rigoroso processo di autocoscienza per dare a fondo a tutto la visione soggettiva con piena sincerità e

---

<sup>44</sup> «Principio compositivo che Kerouac adotta sulla scorta di uno slogan lanciato proprio da Allen Ginsberg». Riportato da Corona, *Jack Kerouac o della contraddizione*, p. XXX.

<sup>45</sup> Ivi, p. XXXI.

fedeltà. La lavorazione si articola così in quattro versioni: la prima, quasi totalmente perduta e conosciuta per sommi capi tramite la testimonianza di John Clellon Holmes, viene composta nella seconda metà del 1948; la seconda va dall'estate del 1949 a dicembre del 1950; la terza occupa tutto il mese di aprile del 1951, sostenuto a benzedrina e caffè; la quarta, e ultima, soggetta alle impostazioni dettate dalla "prosa spontanea" delle libere associazioni, cade nell'ottobre dello stesso anno. Dopo vari tentativi, esecuzioni e ripensamenti, Kerouac per *Sulla strada* adotta la seguente formula: racconto svolto in prima persona come un altro celebre precedente picaresco, *Le avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain. Rispetto all'illustre precedente, che vede l'azione svolgersi su una zattera lungo il fiume Mississippi, Kerouac fa raccontare le vicende del viaggio all'io narrante una volta che queste si sono concluse, in prospettiva, mentre Huckleberry espone le proprie peripezie in presa diretta, al presente. L'editore Harcourt, ricevuto il volume, si rifiuta di pubblicarlo nonostante avesse edito solo poco tempo prima *La città e la metropoli*. La Viking Press quindi entra in contatto con Kerouac, ottenendo la possibilità di stamparlo e mettendolo in vendita a partire dal 4 aprile 1957<sup>46</sup>.

La trama dell'opera è molto semplice, in contrasto alla stratificazione dei temi e motivi presenti. L'azione si svolge tra il 1947 e il 1949, e per quanto debolmente accennati vi sono sin dalle prime righe alcuni aspetti significativi del bagaglio esistenziale del protagonista:

Incontrai Dean per la prima volta tre anni dopo la separazione da mia moglie. Mi ero appena rimesso da una seria malattia della quale non vale la pena di parlare.<sup>47</sup>

Sal Paradise, questo è il nome dell'io narrante, è un giovane reduce della Seconda Guerra mondiale (I,2) che, appena rimessosi da una malattia forse causata dal naufragio del matrimonio, desidera diventare scrittore e sopravvive in un modesto appartamento ad Harlem grazie al sussidio statale riservato agli ex-combattenti. L'opera si apre con l'incontro tra Sal e la figura centrale dell'opera, Dean Moriarty, ovvero «il compagno perfetto per mettersi sulla strada» e non solo. Questi, originario di Salt Lake City, irrompe nella vita di Sal e dei suoi amici newyorchesi e li trascina in un vortice di situazioni, avventure e viaggi, apparentemente inesauribile.

Le vicende dei due personaggi principali si snodano attraverso quattro viaggi effettuati nel continente nordamericano, principalmente in automobile: il primo vede Sal e Dean andare per la prima volta, rispettivamente, a Ovest e a Est degli *States*; nel secondo Dean guida Sal a

---

<sup>46</sup> Mario Corona, *Storie degli Anni Cinquanta*. Contenuto in: Jack Kerouac, *Romanzi*, Meridiani Mondadori, Milano, 2001, p. XLIII-XLVII.

<sup>47</sup> Jack Kerouac, *Sulla strada*, L'Espresso/La Biblioteca di Repubblica numero 14, Roma, 2002, I,1, p 7.

Ovest; nel terzo è l'io narrante ad accompagnare l'amico a New York; nel quarto e ultimo sono alle prese con lo sconfinamento in Messico, dove conosceranno la “guida spirituale” Old Bull Lee, alias William Burroughs. Con il procedere della storia, e in proporzione ai chilometri percorsi, aumenta in Sal la consapevolezza di sé, del mondo che lo circonda e della concreta vena egoistica e autodistruttiva presente in Dean. Così, come il romanzo si apre in nome e nella figura di Dean, con l'evocazione ai bei tempi passati in compagnia dell'amico si chiude un'opera destinata a fare epoca. Infatti, prima di passare in rassegna i temi principali presenti nel romanzo e trattare eventuali parallelismi tra *Sulla strada* e il tondelliano *Altri libertini*, è bene capire come e quanto il capolavoro di Kerouac sia entrato prepotentemente nell'immaginario giovanile di milioni di ragazzi di tutto il mondo.

Per quanto riguarda gli Stati Uniti, la figura di Kerouac è stata associata dalla critica e dai mass media come la voce principale di quella corrente Beat in ascesa a partire dagli Anni Cinquanta. Questa visione non è praticamente mai venuta meno, nonostante alcune prese di distanza da parte di Kerouac stesso, neanche quando si rompe il sodalizio tra lo scrittore di Lowell e i suoi compagni storici di sodalizio artistico, o quando si schierò apertamente a favore dell'intervento militare in Vietnam. Con l'avvento degli Anni Settanta, in concomitanza alle numerose stroncature dei critici alle sue opere, la fama di Kerouac andò in calando. Solo con gli anni Novanta, in seguito alle morti di Allen Ginsberg (1926-1997) e William Burroughs (1914-1997), la Beat Generation fu consegnata ai posteri come materia di studio a livello critico e accademico.

Come già accennato, in Italia il nome di Kerouac e *Sulla strada* – comparso in Italia nel 1957 con la Mondadori, nella collana Medusa – inizia a circolare dopo il 1968, divenendo un vero e proprio autore di culto col passare delle generazioni, tra genitori che erano scesi in piazza credendo in un cambiamento radicale e giovanissimi che si riconoscono nei pensieri di Sal. Al tempo stesso, come fa ben notare Mario Corona nel saggio introduttivo al Meridiano dedicato a Kerouac, risulta difficile trovare rispetto ai canoni letterari nostrani un autore tanto più diverso e lontano dai nostri orizzonti. Il primo aspetto riscontrato dall'americanista, quindi, risiede in quel fascino della distanza e della diversità che, come accade ai pionieri Pavese e Vittorini nella prima metà del Novecento, attrae fruitori estranei al contesto socio-culturale dal quale proviene l'opera. Secondo, ma non meno importante, motivo di diffusione di Kerouac in Italia fu un'importante contributo dato dal suo particolare stile alla nostra narrativa: con *Sulla strada*, e i suoi romanzi successivi, crebbe in Italia la valorizzazione del parlato nella pagina del romanzo, con tutto il suo potenziale di varianti dialettali, per la resa di dialoghi quotidiani nella prosa di autori di livello. Senza poi contare il mito importato della vita *on the road*, che Kerouac ebbe il merito di sdoganare al di là dei confini statunitensi e di

esportare in tutto il mondo; e se Tondelli adottò questo stile letterario ed applicarlo in pagina nei suoi romanzi, si pensi all'influenza che l'autore Beat ebbe sulle opere di fine anni Ottanta e di inizio anni Novanta del regista Gabriele Salvatores.

Così, con un lento processo di penetrazione presso il pubblico italiano, prima diffidente e scettico di fronte al fiume di parole riversate in pagina, poi sempre più ammaliato da questa produzione inedita rispetto ai nostri libri, Kerouac fece breccia e si impose come uno degli autori americani più letti nel Belpaese, con uno zoccolo duro di affezionati degno di una rockstar. Parte del merito di questo successo è da condividere con Pier Vittorio Tondelli: come ad una festa il padrone di casa presiede alla presentazione degli invitati, con *Altri libertini* l'autore di Correggio si prese cura di inserire lo “sconosciuto” Kerouac all'interno di una larga fetta di giovani lettori. E assieme, lungo un cammino durato un decennio, i due scrittori cambiarono i connotati di una certa idea di letteratura, svecchiandola e aprendola ai neofiti.

## **II.2.2. – L'influenza stilistica di Jack Kerouac in Pier Vittorio Tondelli.**

Nonostante l'incontro sul piano della lettura sia avvenuto piuttosto precocemente, pressapoco quando frequentava il liceo classico, il filo che lega Pier Vittorio Tondelli a Jack Kerouac si è protratto per l'intera esistenza dello scrittore di Correggio, dall'adolescenza sino all'ultimo romanzo *Camere separate*. Tondelli lo prende a modello ideale nell'applicazione della “Letteratura di Potenza” elaborata nell'articolo *Colpo d'oppio*, ne assimila certi aspetti tecnici, ma senza provare quel senso di distacco, quel timore reverenziale, tipico dell'esordiente di fronte alla guida letteraria. Con Tondelli, anzi, Kerouac e la sua fama riprendono vigore in Italia, iniziando un cammino a braccetto con cui attraversarono il decennio Ottanta nella narrativa italiana.

Per spiegare in termini più precisi il rapporto intercorso tra il lettore Tondelli e lo scrittore Kerouac si presta attenzione ad un aspetto rilevato da Enrico Palandri, nel libro *Pier* e dedicato al collega prematuramente scomparso:

Nel leggerli io faccio spazio a un'area del giudizio interna all'amicizia, in cui i loro limiti si combinano con le loro qualità. E soprattutto: nell'amicizia non è tanto un altro che abbiamo di fronte, ma noi con lui, e lui con noi, e la lettura si svolge grazie a questa intesa che fa decadere le considerazioni raggelanti della storicizzazione, un'intesa che è propria solo della letteratura<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Enrico Palandri, *Pier. Tondelli e la generazione*, Controvento, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 101-102.

Palandri, precisamente nel decimo capitolo *Scaricare Tondelli*, facendo un parallelo tra la tragica scomparsa di Pavese e quello che ha significato il gesto per la generazione degli anni Cinquanta, ritiene come la prematura morte dello scrittore di Correggio crei un attrito tra la tentazione di dare un giudizio al suo periodo di azione, gli anni Ottanta, e l'impossibilità di farlo in quanto è riferito ad un decennio troppo prossimo a quello che stiamo vivendo. In questo caso, Pavese e Tondelli si trovano affiancati nelle coscienze della collettività in quanto le loro morti stanno a rappresentare un segnale del periodo di appartenenza. Dall'immediatezza e dal senso di vicinanza si ha quindi un giudizio solo parziale di quanto accaduto, in quanto molti fenomeni trattati sono correnti nella nostra stessa esistenza. A ciò si aggiunga quella strana partecipazione che lega il lettore all'autore di un'opera: se l'autore si mostra in pagina in ciò che è in quanto persona, ciò può essere compreso da chi si avvicina al suo libro nella prossimità degli intenti, essere apprezzato nella sua umanità e stringere un vincolo, quasi un'amicizia, a distanza.

Jack Kerouac muore nel 1969, quando Tondelli inizia ad avvicinarsi al mondo della letteratura frequentando la biblioteca del paese e il liceo classico come scuola superiore. L'avvicinamento può essere stato casuale, nonostante nel saggio di introduzione al Meridiano Mario Corona fa notare come Kerouac «sembra rappresentare un passaggio obbligato»<sup>49</sup> ai giovani lettori, specie di quel periodo. Con l'avvicinamento alle sue opere Tondelli vede dischiudersi un mondo, sente di avere accanto un compagno in grado di spiegargli il mondo e di fargli vedere come lo si può far vedere agli altri tramite uno stile particolare di scrittura. E qualche anno più tardi sempre Tondelli, desideroso di diventare scrittore prestando attenzione alle tematiche giovanili e agli umori adolescenziali, tenterà di creare uno stile personale nelle sue opere. Attraverso la "Letteratura Emotiva" delineata in *Colpo d'oppio* lo scrittore prova a colpire il lettore, coinvolgerlo nel racconto. Per questa operazione la lezione di Kerouac risulta essere molto preziosa per Tondelli, che dallo scrittore americano riprende i seguenti elementi stilistici: attenzione elevata per la resa del parlato in pagina; un testo che risulta come somma di più lingue, frutto della contaminazione di disparati registri che vanno dall'italiano colloquiale all'uso di cultismi, passando attraverso gerghi, termini dialettali, letterari o derivati dal mondo della musica; lingua che, infine, diventa espressione del periodo, frantumazione della sintassi come disintegrazione di apparati politici e della cappa di pesantezza che circonda la vita civile e sociale di ogni individuo, ora utopisticamente pronto a cercare il proprio indirizzo in libertà. Uno stile particolare e unico, sviluppato dai due autori attraverso un lavoro meticoloso sul testo e uno studio approfondito della realtà circostante. Si è accennato precedentemente l'elaborato processo di composizione di *Sulla strada*,

---

<sup>49</sup> Corona, *Jack Kerouac, o della contraddizione: storie degli anni Cinquanta*, p. XII.

pubblicato dalla Viking Press più di un lustro più tardi rispetto alla prima stesura dei racconti dei viaggi lungo il continente dello scrittore con l'amico Neal Cassady. Durante la lavorazione al libro, snodatasi tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, Kerouac ha attraversato diversi stili e modi di scrittura prima di approdare al risultato finale dell'opera: lo scrittore di Lowell, come viene indicato da Mario Corona, passa dalla prosa autobiografica di stampo tradizionale presente in *La città e la metropoli* ad un realismo volto a rappresentare l'oggettività del mondo in contrasto con la vena intima e lirica dell'autore, attraversando successivamente il genere picaresco di tipo donchisciottesco e infine sperimentando l'autocoscienza. Il risultato finale, dopo questo vagare tra stili e indirizzi difformi, è l'uso della cosiddetta "prosa spontanea", scrittura basata sulle libere associazioni e sull'immediatezza della stesura. Il tutto congiunto al caratteristico metodo elaborato da Kerouac per non interrompere il flusso compositivo alla macchina da scrivere, unendo i diversi fogli di carta da telescrivente per creare rotoli lunghi decine di metri ed evitare pause. Ebbe solo parzialmente di questi problemi stilistici Tondelli, che si trova nella posizione privilegiata di poter attingere dal modello già consolidato di "lingua parlata" utilizzata da Kerouac. Quella dell'autore emiliano fu un processo lavorativo differente, con l'editore Tagliaferri a suggerire una revisione del lavoro in chiave più selettiva, concentrandosi più sulla forma racconto che sul romanzo. Come ebbe modo di ammettere lo stesso Tondelli al critico Fulvio Panzeri:

Confrontandomi con Tagliaferri, ebbi l'idea di questi racconti molto veloci, molto semplici o molto diretti. [...] Con quei racconti ho trovato quella forza stilistica e linguistica che prima non avevo, [...] la scrittura era diventata più narrativa, meno riflessiva e letteraria.<sup>50</sup>

Il consiglio di Tagliaferri è il seguente: continuare la sperimentazione di un linguaggio molto formale, basandosi in particolare modo sulla lezione Beat. E specialmente, se l'obiettivo è di coinvolgere emotivamente il lettore attraverso la lingua utilizzata, è necessario abbandonare la forma romanzo. Se la volontà è quella di offrire l'immagine di un determinato periodo storico, contraddistinto dal rifiuto di ogni forma di ideologia e posto in aperto contrasto con la cultura ufficiale, introducendo nuovi elementi linguistici, solo il racconto e la potenza di esso potrà arrivare dritto alla coscienza del lettore:

Il testo diventa una questione di ritmo, si capisce subito: finché c'è swing dura, non finisce. Per questo il racconto è il miglior tempo della narrazione emotiva, la quale finisce quando è ora di finire: non una battuta di più, non una riga. [...] Il racconto dunque, non il romanzo.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> *Il mestiere dello scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*. Contenuto in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 973-974.

<sup>51</sup> *Colpo d'oppio*. Contenuto in Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 781.

In questo senso, dal punto di vista strutturale, *Altri libertini* si pone in forte contrasto con il modello tracciato da Kerouac. *Sulla strada* si compone infatti di cinque parti, ognuno con un numero variabile di capitoli, collegate dal comune denominatore dei viaggi effettuati dal protagonista Sal con l'amico Dean. Nonostante la forma differente, il contributo dato alla "Letteratura di Potenza" da parte di Kerouac non è per niente marginale, partendo dal presupposto che il racconto deve avere la capacità di farsi raccontare oralmente. Dopo avere presentato in poche pagine le premesse da cui prende parte la storia e l'incontro tra Sal e Dean, il primo capoverso del primo capitolo della prima parte si conclude con queste parole:

E fu così, veramente, che ebbe inizio tutta la mia esperienza della strada, e le cose che stavano per capitare sono troppo fantastiche per non raccontarle.<sup>52</sup>

Come chi ha vissuto un'esperienza straordinaria si prende la facoltà di narrare le vicende vissute, così Kerouac si prende la responsabilità di riportare in pagina quanto avvenuto in quegli anni nella sua compagnia di amici: il risultato è uno straordinario documento della realtà giovanile reduce dalla Seconda Guerra mondiale, l'espressione di un'ondata di ribellione prossima a compiersi e rappresentata da un piccolo gruppo di amici divisi agli antipodi del continente nordamericano, tra New York e San Francisco.

«Non c'è nessun oggettivismo, nessuna distanza fra narratore e mondo narrato»<sup>53</sup>, avverte Mario Corona. Di conseguenza le vicende iniziano, si compiono e terminano nei limiti del gruppo di appartenenza. Sal concentra su di sé le emozioni di quanto percepito dal mondo circostante, senza però esprimerlo verso un esterno. Quanto potrebbe accadere al di fuori della schiera non viene colto né da Sal né dai suoi amici, troppo intenti a vivere la propria personale epopea e a cercare di coglierne un senso. D'altronde i viaggi non avvengono per qualche causa esterna, bensì partono dallo stimolo di un singolo e si riverberano nella volontà degli altri appartenenti al gruppo: solo a partire dalle proposte dell'amico Sal prende i bagagli e parte da casa, e sin da subito Dean viene presentato al lettore come l'uomo giusto per mettersi in strada, in quanto figlio letteralmente e metaforicamente del mito della vita *on the road*. La stessa chiusura avviene anche sul piano di un linguaggio, che altro non è che la forma circoscritta di un modo d'esprimersi: il gergo Beat trascritto in pagina, il particolare modo di parlare degli *hipster*. Un processo di volontaria emarginazione a partire dall'identità dei personaggi, che nei romanzi dello scrittore sono ricalcati su individui reali e celati da uno pseudonimo, dalle scorie della medio-borghesia e dei mass-media, minacce principali al quieto vivere dei Beats. Kerouac non sente come vitale la necessità di far arrivare il suo

---

<sup>52</sup> Jack Kerouac, *Sulla strada*, I,1, p. 13 .

<sup>53</sup> Corona, *Jack Kerouac o della contraddizione: storie degli anni Cinquanta*, p. XXXII.



messaggio alla più ampia fetta del mercato, semplicemente intende raccontare a chi interessa le vicende sue e dei suoi amici: il linguaggio diventa elemento di identificazione e codice alternativo all'appiattimento generale, linea di sicurezza e frontiera tra ciò che è conosciuto e accettato a ciò che non è gradito. «Ci chiamavamo Yo l'uno con l'altro»<sup>54</sup> ammette Sal, ponendo un'esclusiva sullo *slang* adottato dai personaggi del romanzo.

In *Sulla strada*, nonostante la forzata revisione stilistica per permettere la pubblicazione, non perde sostanza il rinnovamento espressivo apportato da Kerouac. Il registro è sostanzialmente quello colloquiale, basato sul parlato della vita di tutti i giorni e al tempo stesso arricchito da alcuni intermezzi colti sulla base delle velleità intellettuali degli *hipsters*. Questa tendenza è rappresentata al tempo stesso sia nei dialoghi che nei pensieri personali di Sal, come dimostrato nei due estratti seguenti;

Nel bar dissi a Dean: «Diavolo, amico, so benissimo che non sei venuto da me solo per il desiderio di diventare scrittore, e dopo tutto, che ne so io in proposito ? So solo che devi darci dentro con l'energia di uno dedito alla benzedrina». E lui disse: «Sì, certo, capisco benissimo quel che vuoi dire e infatti mi sono affacciati tutti questi problemi, ma ciò che voglio è la realizzazione di quei fattori che, se si dovesse dipendere dalla dicotomia di Schopenhauer per qualsiasi intimamente realizzato...» e così via in questa maniera, cosa che io non capivo neanche un poco e che non capiva nemmeno lui.<sup>55</sup>

Ma allora danzavano lungo le strade leggeri come piume, e io arrancavo loro appresso come ho fatto per tutta la mia vita con la gente che m'interessa, perché per me l'unica gente possibile sono i pazzi, quelli che sono pazzi di vita, pazzi per parlare, pazzi per essere salvati, vogliosi di ogni cosa allo stesso tempo, quelli che mai sbadigliano o dicono un luogo comune, ma bruciano, bruciano, bruciano come favolosi fuochi artificiali color giallo che esplodono come ragni traverso le stelle e nel mezzo si vede la luce azzurra dello scoppio centrale e tutti fanno «Ooohhh!».<sup>56</sup>

Eccetto la «dicotomia di Schopenhauer» – elemento colto inserito in una discussione che si vuole elevata, ma percepito come parodistico in quanto detto in un bar e senza speranze di sviluppo data la scarsa competenza in materia di Dean – sono numerosi e notevoli gli effetti della resa di un dialogo quotidiano e reale: interiezioni come «diavolo», intercalari come «Sì, certo», subordinate relative, metafore come «leggeri come piume», «bruciano come favolosi fuochi artificiali» e «esplodono come ragni», ripetizioni, onomatopee e forme abbreviate. La lettura assume un ritmo correlato ai toni delle argomentazioni e ai personaggi che parlano, a loro volta contraddistinti ognuno dai propri tic e modulazioni del parlato: così Dean si farà notare per la foga, gli «ehm» intervallati, l'ossessivo grattarsi la pancia e il sudare copiosamente; Carlo Marx, *alter ego* di Allen Ginsberg, per i suoi slanci improvvisi e la sicurezza intellettuale che gli permette delle uscite sul modello «No, no, no, tu stai dicendo

---

<sup>54</sup> Jack Kerouac, *Sulla strada*, I,10, p. 69.

<sup>55</sup> Jack Kerouac, *Sulla strada*, I,1, pp. 9-10.

<sup>56</sup> Ivi, p. 12.

delle vere e proprie fesserie e delle rimasticature romantiche alla Wolf»<sup>57</sup>; Old Bull Lee, *alter ego* di William Burroughs, guida spirituale del gruppo Beat caratterizzata dal tono della voce basso e monocorde, gli «ppfumf» emessi con le narici ostruite da tossico a scandire con precisione le pause del discorso e l'alternanza tra momenti di contemplazione e picchi di iperattività sul modello dell'episodio della costruzione dello scaffale. Questa precisione non è esclusiva comunque nella descrizione della cerchia di amici, bensì riguarda anche personaggi che compaiono all'interno del romanzo solo di sfuggita: la flemma tranquilla di Gene originario del Mississippi, e incontrato da Sal nel primo viaggio verso Denver, oppure Terry e la sua famiglia di origine messicana, sono solo due di numerosi esempi di una precisione nel tratto descrittivo dell'autore riservato anche a figure secondarie nell'economia dell'opera.

L'artificio della “prosa spontanea” in Kerouac, insomma, si realizza tramite il ritratto degli amici e del loro modo di parlare. La lingua così diventa protagonista del romanzo alla pari dei viaggi e delle gesta dei Beats, elemento capace di unire le parti altrimenti frammentate nella particolare disposizione dei capitoli nel libro e di ravvivare momenti morti della narrazione. In quest'ultimo caso, che in *Sulla strada* si ritrova perlopiù negli interminabili viaggi in auto, l'espedito non è da intendersi come riempitivo della pagina, bensì come passatempo all'interno del gruppo, occasione per dare vita a invenzioni linguistiche e a vere e proprie *jam sessions* di virtuosismo in eloquenza. Parlandone in senso sportivo, la fase di riscaldamento per Kerouac, prima di gareggiare nella scrittura in pagina.

L'operazione linguistica compiuta da Tondelli si muove su basi differenti, anche se l'obiettivo rimane quello di scardinare le strutture cristallizzate della narrativa ufficiale. Innanzitutto l'attenzione per la resa linguistica è più rivolta verso la resa del ritmo del parlato, piuttosto che sulla caratterizzazione dei singoli personaggi. Questo aspetto, talvolta colto dalla critica in *Altri libertini* come una ripetizione delle figure rappresentate, si spiega per svariati motivi: innanzitutto l'idea iniziale dell'autore era quella di ritrarre una realtà circoscritta, ovvero quella fascia di ragazzi usciti dalle superiori, o impegnati all'università, provenienti dalla provincia emiliana; dopodiché l'operazione linguistica operata da Tondelli parte da un retroterra culturale differente, dovendo fare i conti con una tradizione narrativa differente sia dal punto di vista linguistico che tematico.

Per offrire un esempio di quanto detto si analizzeranno ora alcuni punti del racconto *Postoristoro*, situato in apertura ad *Altri libertini*. In esso viene descritto il mondo emarginato e disagiato delle persone che frequentano un bar situato nelle vicinanze della stazione di una città emiliana, presumibilmente il capoluogo di Reggio Emilia, dove i personaggi sono mossi da un bisogno mortificante quale può essere quello della ricerca di una dose di eroina. Così

---

<sup>57</sup> Ivi, I,8, p. 59.

personaggi come Molly barbona costantemente ubriaca, i terroni padroni del traffico di stupefacenti, Bibo in astinenza e Giusy costretta a concedersi al magnaccia Salvino per salvare l'amico, procedono in questa squallida realtà, fatta intendere dal narratore come una penosa routine giornaliera. E' da notare come in questo racconto vi sia un contrasto formale di non poco conto: quanto sono bassi e triviali i temi trattati e i toni usati, tanto è regolare l'impiego degli espedienti letterari come l'uso della terza persona e l'unità temporale della vicenda narrata.

E' riferito a questo racconto la denuncia da parte del giudice dell'Aquila per oscenità e blasfemia, con successivo sequestro dell'opera dalle librerie. Roberto Carnero fa notare come, a partire dalle stesse bestemmie, vi è la mimesi tra lingua parlata e lingua scritta:

Il nome della divinità [è] scritto con l'iniziale minuscola e attaccato all'epiteto offensivo, quasi a sottolineare l'aspetto desemantizzato di un'imprecazione che diventa tic verbale e nulla più.<sup>58</sup>

In base a questa resa dell'espressione blasfema, sempre offensiva ma scaricata del suo contenuto rivolto alla religione, si ha la difesa dell'avvocato Corrado Costa, capace di far decadere la tesi e scagionare Tondelli e l'editore.

*Postoristoro* comunque è un racconto di povertà e solidarietà, dove il sacrificio di Giusy serve a salvare l'amico Bibo dal dolore della privazione dell'eroina. In nome di un bisogno fisico, avvilito nella sua dipendenza e nelle modalità con cui viene soddisfatto, si ha il riavvicinamento tra individui pronti ai più bassi sotterfugi a costo di ottenere anche una piccola dose di droga. Una solidarietà che è fondata sull'umiliazione del proprio corpo: sia per Giusy, costretto a concedere il suo corpo a Salvino in un vagone di un treno fermo al deposito, sia per Bibo che subisce le conseguenze fisiche proprie dell'astinenza quali sudorazione, salivazione ed evacuazioni incontrollate. La perdita della dignità individuale, attraverso la bassezza della prostituzione e dello sporcarsi con le proprie feci, rappresenta un passaggio obbligato nell'attaccamento di questi personaggi alla vita, il mezzo per ottenere quella dose che offre sollievo alla pesantezza dell'esistenza. Il tema della tossicodipendenza, primo di una serie nella rielaborazione della "letteratura violenta" mutuata dalla tradizione anglosassone, rappresenta un fardello ereditato dalle utopie degli anni Settanta, simbolo di una via di fuga che porterà nel decennio successivo a una strage silenziosa tra i giovani. Enrico Palandri si accorge di una novità sociologica inserita in questo racconto, della presenza di una figura riportata in narrativa da Tondelli: il povero.

La povertà non è semplicemente una classe, è anche un destino di tutti parallelo al benessere. Sollecita

---

<sup>58</sup> Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale*, p. 33.

pensieri sul *perché si riducono in questo modo*, speculazioni morali, politiche, religiose. [...] I margini si ricostituivano e imponevano una dialettica scomoda.<sup>59</sup>

Una dialettica che viene espressa assumendo il punto di vista del diverso, del giovane tossico avulso dal benessere consumistico dell'Italia all'alba degli anni Ottanta ed espulso dalla società. Il suo unico spazio può essere solo una stazione ferroviaria, dove l'oscurità della notte offre protezione e permette ai sensi di assimilare al massimo il piacere dell'eroina. Tondelli offre perciò una visione distorta della notte, dando un senso di oppressione con la fitta nebbia e il freddo pungente.

Il linguaggio utilizzato rende al massimo questa sensazione di prevaricazione, l'idea di fuga dalla realtà collegato all'uso dell'eroina si riflette nel parlato: oltre a termini scurrili, bestemmie e offese, le frasi si fanno secche in parallelo ai movimenti affettati dei personaggi, le pause del parlato rispecchiano attese e ansie, la struttura grammaticale è approssimativa, l'andamento è rotto dalla concitazione. Rino, il tramite per l'arrivo delle dosi al Postoristoro, annuncia l'impossibilità di procurare a Bibo e Giusy l'eroina in tempi brevi in questo modo:

Non c'è n'è che cazzo ti devo dire, lo Skippy l'aveva promessa vaccaeva, l'anticipo gliel'ho dato, stai tranquillo tutto è girato bene però cazzo oggi m'ha telefonato e ci siamo visti e insomma hanno beccato il trasporto a Verona, che ci vuoi fare, li hanno beccati, mica fila sempre liscia lo sai, li tenevano d'occhio forse, boh, insomma niente, per questi giorni un cazzo.<sup>60</sup>

La mimesi tra parlato e scritto, inteso in *Colpo d'oppio* come *sound* da esprimere nelle righe di un racconto, avviene con un sapiente uso del ritmo linguistico, dove le frasi si leggono con concitazione intervallate dall'espressione «cazzo». Un'unica ombra, in tutta l'attenzione rivolta da Tondelli alla resa del parlato, potrebbe essere rappresentata dalla scarsa caratterizzazione nei confronti di Salvino, il leader della banda dei meridionali presenti al Postoristoro: nelle sue poche battute è assai difficile trovare un elemento che tradisca le sue origini del Sud Italia, un accento, una battuta, un'inflessione. L'autore gli affida una parlata da italiano medio, conoscitore del lessico legato al mondo della tossicodipendenza ma privo dei tic e della violenza espressiva di Bibo o Giusy; probabilmente la scelta è dovuta in quanto a lui i personaggi si riferiscono come un elemento esterno, un intruso che ha alterato gli equilibri sociali del Postoristoro facendo terra bruciata delle sostanze da spacciare. Salvino quindi viene già caratterizzato nella sua figura di nemico, evitando altri segni di distinzione che avrebbero potuto trasformare questo personaggio in una macchietta, privandogli di realismo e credibilità.

L'apice di questa operazione linguistica di Tondelli, a coincidere con il fulcro dell'azione

---

<sup>59</sup> Palandri, *Pier*, pp. 15-16.

<sup>60</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 17-18.

narrativa, è il monologo di Giusy a Bibo, nel momento di effettuare l'iniezione. Una volta ottenuta da Salvino la dose di eroina da iniettare nel corpo martoriato dall'astinenza dell'amico Bibo, nei fatiscenti bagni della stazione, Giusy non riesce a trovare una vena dove effettuare il buco nonostante l'aiuto di Liza. Si decide così di iniettare il contenuto della siringa sul pene di Bibo, mentre Giusy cerca di mantenere l'attenzione dell'amico con un drammatico monologo:

«Non diventa duro diocane, ehi Bibo fallo diventare duro, forza Bibo, fatti forza, stammi a sentire, guarda, è grosso è grande, è il tuo cazzo Bibo, si gonfia, diventa duro. [...] Ora adesso, vieni ! Dai Bibo ci siamo è duro è duro è in orbita! E' un missile! Vieni, forza!!! Bibo!!! Sei partito, sei in aria, sei fuori Bibooooo!!!» Dentro l'ago, zac.<sup>61</sup>

Nella lunga esortazione di Giusy abbiamo la fusione del parlato nei temi della cosiddetta “letteratura violenta”, il ritmo narrativo che procede come un lungo assolo in crescendo e lo svolgimento in atto di un gesto estremo, come praticare un'iniezione di eroina in una parte del corpo che è tabù per la tradizione letteraria italiana. Questa parte del racconto ha comportato un processo a spese di Tondelli, ma contemporaneamente è valsa ad aprire una breccia nel panorama culturale nostrano: la lezione della “Letteratura Emotiva” è ormai diventata pratica, rompendo il divario tra teoria e applicazione in pagina. I modelli americani rappresentati da William Burroughs, Jack Kerouac e Charles Bukowski trovano un discepolo nella penisola italiana, capace di applicare certi argomenti forti a nuove forme d'espressione linguistica. La ricerca del *sound*, la trasposizione sotto forma di scrittura delle forme orali, troverà ulteriore compimento nella messa in scena di questo racconto come *pièce* teatrale<sup>62</sup>.

### II.2.3. – Incontri: *Buddies* in Kerouac, amicizie in Tondelli.

*Sulla strada* di Jack Kerouac, però, non rappresenta per milioni di lettori solo la rievocazione di una serie di viaggi effettuati nel continente nordamericano, attraversato da Est a Ovest con sconfinamenti in Messico. *Sulla strada* è anche la storia di un'amicizia, un romanzo di formazione che ha per protagonista Sal e lo coinvolge lungo tutto il romanzo come spalla e ombra di Dean: la strada e le regole di quest'ultimo assumono la consistenza di una filosofia di vita in quanto vissute in compagnia di una persona cara, dove la vicinanza permette a chi racconta di prendere sempre più coscienza dei propri mezzi e delle proprie idee, fino ad attuare un personale e anticonvenzionale processo di crescita.

---

<sup>61</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 22-23.

<sup>62</sup> *Postoristoro*, assieme al racconto *Autobahn*, è stato portato in scena il 30 novembre 1985 dal regista Gianfranco Zanetti, attraverso la partecipazione in fase di sceneggiatura dello stesso Tondelli. Ivi, XLV.

Nella rivoluzione di temi e costumi illustrati da Kerouac, quella di testimoniare una nuova forma di amicizia tutta maschile non è nuova nella storia della letteratura statunitense, trovando tra i predecessori il rapporto coltivato tra Huck e Jim nelle *Avventure di Huckleberry Finn* di Mark Twain. La novità consiste nel porre l'amicizia maschile in nuova luce, in una posizione quasi antitetica rispetto ai modelli trasmessi dai mass-media nel secondo dopoguerra. Quello inaugurato dalla coppia Sal e Dean si pone come un nuovo corso, contrapposto a quella figura di uomo virile e tutto d'un pezzo rappresentato da attori quali Humphrey Bogart e John Wayne; e se in questi due modelli la lealtà e la sincerità caratteristiche imprescindibili nel ruolo che le due star incarnano, in *Sulla strada* l'innocenza e l'ingenuità di Sal vanno progressivamente dissolvendosi di fronte alle malefatte di Dean. La vicenda raccontata prende il via proprio con l'irruzione di Dean nella vita di Sal e dei suoi amici, con il nuovo arrivato che non ci mette molto a imporsi in un ruolo egemone all'interno del gruppo Beat: la sua presenza è talmente appariscente da porsi come faro nei confronti degli altri, illuminando la scena ed ergendosi a guida all'interno del circolo newyorchese. Non è sbagliato considerare Dean il vero e incontrastato protagonista del romanzo, in quanto nel suo nome inizia il romanzo e nella sua rievocazione si chiude *Sulla strada*.

Ma chi è Dean Moriarty?

Dean è il tipo perfetto per un viaggio perché nacque letteralmente per la strada, quando i suoi genitori passarono per Salt Lake City, nel 1926, in un vecchio macinino, diretti a Los Angeles. Le prime notizie su di lui mi furono date da Chad King, che mi aveva fatto vedere alcune sue lettere scritte in un riformatorio del New Mexico. [...] Ad un certo punto Carlo e io parlammo delle lettere e ci chiedemmo se avremmo mai conosciuto quello strano Dean Moriarty. Tutto ciò accadeva molto tempo fa, quando Dean non era quello che è oggi, ma solo un giovane carcerato avvolto di mistero. Poi arrivò la notizia che Dean era uscito dal riformatorio e stava venendo a New York per la prima volta: si diceva anche che avesse appena sposato una ragazza di nome Marylou.<sup>63</sup>

Non fa in tempo ad entrare in scena e a Dean l'autore dona un'aurea mitica, eroica, un figlio del mito *on the road* passato per il carcere e assetato di conoscenza. Memorabile è anche il primo incontro tra Dean e il gruppetto newyorchese, accolti nell'appartamento dal nuovo arrivato in mutande perché interrotto in un rapporto sessuale con Marylou. Avvicinato a Dean da Chad King, Sal ben presto fa conoscenza ed entra in confidenza con l'ultimo arrivato, travolto dall'entusiasmo ma consapevole pure dei limiti dell'amico:

Era un giovane avanzo di galera tutto preso dalle meravigliose possibilità di diventare un vero intellettuale [...]. Questi era semplicemente un ragazzo tremendamente eccitato di vita, e quantunque fosse un imbroglione, lo era solo perché così intensamente voleva vivere ed entrare in rapporto con persone che altrimenti non gli avrebbero assolutamente dato retta. Mi imbrogliava e io lo sapevo [...]

---

<sup>63</sup> Kerouac, *Sulla strada*, p.7.

e lui sapeva che io sapevo.<sup>64</sup>

Nonostante i difetti di Dean siano evidenti, incrementati dall'ambiguo rapporto che questi tiene con Carlo Marx e avvalorati dalla disapprovazione della zia – «Essa diede a Dean una sola occhiata e decise che era un pazzo»<sup>65</sup>, non mancano a Sal motivi per seguire con adorazione le gesta del suo amico: il bisogno di esperienze nuove e la fondata certezza che, andando con Dean al proprio fianco, queste non sarebbero mancate; la somiglianza con il fratello Gerard, scomparso prematuramente e al quale il narratore era molto affezionato; la sua brillantezza, priva di pedanterie intellettuali e mai banale nel suo anticonformismo. Dean diviene un catalizzatore di aspettative, l'individuo in grado di cambiargli la vita in meglio dopo un periodo travagliato:

Era uno scoppio sfrenato pieno di assenti di americana gioia; era occidentale, il vento d'Occidente, un'ode dalle praterie, qualcosa di nuovo, da lungo tempo profetizzato, da lungo atteso [...]. Quantunque mia zia mi avesse avvertito che mi avrebbe messo nei guai, mi riuscì di sentire una nuova vocazione e scorgere un nuovo orizzonte e di crederci, nei miei giovani anni [...]. In qualche punto lungo il tragitto sapevo che ci sarebbero state ragazze, visioni, tutto; in qualche punto lungo il tragitto mi sarebbe stata donata la perla.<sup>66</sup>

Questa attesa per un futuro prossimo e radioso, questo entusiasmo per ciò che si ha da affrontare nell'immediato, le promesse date da un incontro che potrebbe cambiare la vita ritornano in Tondelli nel racconto *Autobahn*, sesto e ultimo testo di *Altri libertini*. In questo racconto l'io narrante, a bordo della sua Cinquecento, percorre l'autostrada con l'obiettivo di raggiungere una città del nord e sfuggire alla noia esistenziale di Correggio; effettuata una sosta all'area di servizio fiume Adige per fare rifornimento, si imbatte fortuitamente in un "cinematografo" intento a svolgere delle riprese. L'incontro è una sorta di colpo di fulmine, una comunanza di intenti recepita in base ad un breve scambio di opinioni dove il "cinematografo" catechizza il nostro sulla funzione della sua figura e sui soggetti e temi che desidererebbe trattare in futuro. Dal canto suo, il protagonista ammette:

Me mi vien voglia di dirgli all'amico stoppista cinematografo del drunk-cinema, vé se ti manca uno scorato ecco ce l'hai qui davanti a te e magari incominci da me se tu ci metti la benzina si potrebbe andare in giro insieme a visionare tutti questi amici tuoi [...].<sup>67</sup>

La scintilla scocca tra i due, però non si tratta di un rapporto destinato ad avere vita lunga: innanzitutto lo scambio avviene sulla base pragmatica annunciata dalla frase «se tu ci metti la

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 10.

<sup>65</sup> Ivi, p. 9.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>67</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 141.

benzina», dopodiché l'io narrante ha l'obiettivo personale di riconoscere «il proprio odore» da perseguire e di conseguenza proseguirà il suo cammino senza la compagnia del “cinematografo”.

In *Altri libertini*, nella sua accezione di libro generazionale, vi è un'altra concezione di amicizia rispetto al modello statunitense. In Tondelli l'aspetto affettivo dell'amicizia implica maggiormente la sfera intima dei personaggi, con l'io che a sua volta si trasforma in “Noi” nel suo ruolo di testimone dei cambiamenti sociali in atto attorno alla fine degli anni Settanta. Non viene certamente a mancare la solidarietà tra i giovani, però è innegabile che in Tondelli vi sia una maggior attenzione alle sensazioni e agli effetti dei sentimenti, una ricerca della realizzazione personale che può avvenire solo guardando in sé stessi. I personaggi che popolano *Altri libertini* sono più intenti all'esibizione del proprio corpo, alla ricerca di una condivisione di un amore da offrire e ottenere, piuttosto che scambiare le proprie esperienze con un coetaneo. Ciò non certifica l'impossibilità di un'amicizia sincera, bensì fa in modo che il cammino di formazione sia più rivolto all'interno di sé che ad una partecipazione attiva alla vita altrui.

Nella sua struttura, e nei temi trattati, il racconto tondelliano più vicino al capolavoro di Kerouac è *Viaggio*, inserito a metà di *Altri libertini*. La vicenda si svolge su due piani temporali, uno presente e uno passato: nel primo l'io narrante riceve la visita dell'amico Gigi, che gli propone un viaggio ma viene colto da una crisi di astinenza di droga; nel secondo si rievocano gli itinerari e le vicissitudini che i due, passati attraverso l'incubo della tossicodipendenza e della prostituzione, hanno vissuto in compagnia delle persone amate, Dilo per l'io narrante e Anna per Gigi. La conclusione, ritornando al presente, del narratore è agrodolce, tra l'amarrezza per gli anni persi e la consapevolezza di avere ancora al suo fianco l'amico. Vale la pena approfondire appunto il rapporto tra le coppie Sal/Dean e Io/Gigi, punto in comune tra i due lavori narrativi che permettono di evidenziare i mutamenti sociali in atto nella seconda metà del Novecento.

L'io narrante e Gigi del *Viaggio* tondelliano ripercorrono le gesta della ben più celebre coppia Sal e Dean, dando fondamento ad un aspetto rilevato da Mario Corona nel saggio incluso nel volume delle opere di Kerouac: la coppia maschile è molto più robusta e attraente di quelle eterosessuali<sup>68</sup>. L'esistenzialismo, la ricerca intellettuale di stampo non accademico e l'energia vitalistica, oltre a forgiare il mito dell'*hipster* descritto da Mailer, sono gli elementi che permettono a Dean di far breccia all'interno del gruppo Beat, ponendosi in un rapporto di complementarità con Sal:

---

<sup>68</sup> Corona, *Storie degli anni Cinquanta*, p. LIV.



L'essere Dean un figlio del selvaggio West costituisce la polarità che magnetizza la polarità opposta di Sal, rappresentante del vecchio East urbano e intellettualizzato. Dean viene quindi posto al centro dell'attenzione. Sal lo guarda, lo segue, lo ama e lo racconta.<sup>69</sup>

L'attrazione di Sal verso Dean si sviluppa in un rapporto quasi esclusivo tra i due, trasformando l'amicizia in quel fenomeno tutto americano che viene definito con il termine di *buddies*:

E' più del generico "amici", e implica un patto reciproco [...] che istituisce una coppia unica e speciale, diversa da quella eterosessuale (quasi sempre parallela all'altra) solo in quanto non prevede atti sessuali.<sup>70</sup>

A corroborare questo rapporto speciale vi sono altri due aspetti analizzati lungo il saggio: il parallelo tracciato sull'esito dell'esperienza matrimoniale, dove al fallimento di Sal si contrappone il successo iniziale di Dean con Marylou rispetto alla quale però, come accade con le altre donne della sua vita, preferirà sempre la compagnia degli amici; la ricerca da parte di Sal di una valenza paterna in Dean, a sua volta alle prese con il tentativo di rintracciare il genitore. D'altronde il primo incontro già faceva presagire valori non comuni all'interno di questa amicizia, con Dean pronto a ricevere l'amico in mutande e lasciare da parte l'amata.

L'apice del rapporto da *buddies* tra i due avviene nel celebre episodio situato in II,5:

Tutto a un tratto Dean si rivolse a me con faccia seria e disse: «Sal, devo chiederti una cosa... molto importante per me... chissà come la prenderai... siamo amici, non è vero?»  
«Certo che lo siamo, Dean». Quasi arrossì. Alla fine si decise a dirlo: voleva che facessi all'amore con Marylou. Io non gli chiesi perché, poiché sapevo che lui voleva vedere che effetto gli faceva Marylou con un altro uomo.<sup>71</sup>

Al momento di imbarazzo di Dean, uno dei pochi in tutto il romanzo, Sal oppone l'intento di non deludere l'amico, ma alla resa dei conti si tira indietro consapevole di non poter eseguire la richiesta: «Ah, diavolo, non ce la faccio!» dirà Sal, nonostante le pressioni di Dean: «Coraggio, amico, hai promesso!» Alla fine Sal si limiterà ad ascoltare nella penombra i due sposi, riconoscendo la causa di questa bizzarra prova d'amicizia agli anni passati dietro le sbarre da Dean. Sal conclude così il ragionamento: «Dean aveva tutti i diritti di morire della dolce morte di un completo amore per la sua Marylou. Io non volevo interferire, volevo solo seguire».<sup>72</sup>

Sal prende coscienza della dipendenza da Dean, del riflesso che le sue azioni hanno in

---

<sup>69</sup> Ivi, p. LII.

<sup>70</sup> Ivi, p. LIII.

<sup>71</sup> Kerouac, *Sulla strada*, II,5, pp. 150-151.

<sup>72</sup> Kerouac, *Sulla strada*, p. 152.

funzione della presenza dell'amico. La domanda «Dov'è Dean?» riecheggia costantemente in tutto il romanzo, trascinandosi con il vittimismo ogniqualvolta lui si allontana, sia per i problemi amorosi sia per mantenere il rapporto con Carlo Marx; pian piano sarà lo stesso Sal a doversi ricredere, analizzando in profondità le situazioni dove Dean si è approfittato di lui. Il processo di disconoscimento si rivelerà assai lento per Sal, che sopporterà innumerevoli sotterfugi prima di rendersi conto, nell'ultimo viaggio e a discapito della propria salute, dell'egoismo che guida le scelte dell'amico. Lasciato a languire in uno squallido appartamento in Messico, sotto gli effetti della febbre, guarda Dean preparare la valigia e giunge ad un'amara conclusione: «Non seppi più chi fosse, ed egli lo capì». <sup>73</sup> Il perdono giunge pure stavolta, però la sensazione è che il rapporto si sia spinto troppo oltre, rendendo inevitabile il ritorno a casa di Sal verso il focolare materno.

Da presupposti simili, ma con alcune differenze, si sviluppa il rapporto in *Viaggio* tra l'io narrante e Gigi. Innanzitutto anche qui troviamo come il racconto sia frutto del ricordo, un andare a ritroso nel tempo della memoria: il primo flash è rivolto all'estate del 1974 dove, subito dopo gli esami di maturità, i due decidono di andare a Bruxelles. Dalla capitale belga i giovani trascorrono un'estate decisiva, tra incontri con coetanei provenienti da tutto il mondo e le più diverse esperienze come il consumo di sostanze stupefacenti, i lavori saltuari, le bevute, i primi amori, i viaggi tra Amsterdam, il Belgio e la Germania. Il vortice di stimoli che vivono i due sono resi da Tondelli al lettore con uno stile fondato sull'accumulo delle azioni, tenuto con un ritmo serrato e sostenuto dall'assenza di punti a capo, avvalorato dalla commistione con francese ed inglese per i dialoghi con altri ragazzi non italiani.

Con la presa di coscienza da parte dell'io narrante della propria omosessualità, e con il frequente ricorso di Gigi all'eroina, iniziano i primi contrasti tra i due:

Gigi sputtana immediatamente le centocarte che abbiamo raccolto e ci compra dieci quartini. Io mi incazzo quando lo vedo tornare senza soldi e Mario [compagno dell'io narrante] s'incazza pure lui, dicendo che di noi non ci si può fidare e che è cosa da grulli esser così scasinati perché ci fregheranno sempre. [...] Col Gigi ci lasciamo a Francoforte, poco più avanti dell'aeroporto, dopo un litigio furioso [...] urla che ne ha piene le palle di questo ritorno bislacco con due finocchi che non fanno altro che metterselo nel didietro. <sup>74</sup>

Dopo un breve ritorno al presente, la narrazione riprende con l'iscrizione dei due amici all'università di Bologna. Il ritorno nella terra d'origine non comporta una soluzione ai problemi tra l'io narrante e Gigi: i rapporti tesi con i locatori, la mancanza di soldi e le tensioni della convivenza dovuta ai differenti orientamenti sessuali mettono a dura prova l'amicizia. Il processo di maturazione passa attraverso le avventure amorose che, se prima

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 342.

<sup>74</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 61-62.

erano estemporanee alla situazione vissuta dai nostri, ora danno luogo a rapporti destinati a cementarsi e solidificarsi nel tempo. Gigi conosce Anna e inizia una convivenza a tre, creando un parallelo con il soggiorno del trio Sal, Dean e Marylou in *Sulla strada*;

Tante volte Anna dorme con noi nello stanzone e mi piace sentirli fare all'amore e succede che si chiacchieri fino al mattino.<sup>75</sup>

L'io narrante di *Viaggio* riesce ad accettare la coppia eterosessuale, non facendo confronti tra le loro gioie e gli insuccessi sentimentali collezionati. Il rapporto a tre dura un'estate, poi l'io narrante conosce Dilo ed «è come aver inghiottito il fuoco»<sup>76</sup>. Sembra una conseguenza naturale la divisione tra le due coppie, tanto che il narratore fa coincidere l'episodio della partenza per Roma di Gigi e Anna con la conclusione del primo periodo della giovinezza.

Inizia a questo punto una nuova fase del racconto, introdotta non a caso da uno dei pochi capoversi, dove emergono con forza le problematiche personali dell'io narrante, giocate sulla contrapposizione tra la presa di coscienza di sé stessi e le reali possibilità offerte dal mondo reale: l'accettazione la propria natura omosessuale, la delusione nei confronti dei genitori per il cammino a singhiozzo verso la laurea, un senso sempre più crescente di inutilità che viene soffocato nella dipendenza dall'alcol. Dilo lo aiuta standogli vicino, passando i soldi e portandolo in vacanza in Marocco. Intanto si può notare una coincidenza biografica tra l'io narrante e lo scrittore Pier Vittorio Tondelli, quando, a settembre «arriva il quattordici e io faccio ventunanni»<sup>77</sup>: proprio come l'autore, anche se denuncia un anno in più dato che l'anno di nascita di quest'ultimo è il 1955 e in base ai riferimenti temporali siamo nel 1975.

La successiva interruzione coincide con la crisi tra il protagonista del racconto e Dilo, dovuto principalmente all'incapacità del primo di realizzarsi sfogando negli alcolici le sue frustrazioni. Dopo un periodo di solitudine, i due ritornano a fare coppia; su invito di Gigi e Anna partono per Milano all'inaugurazione della Scala, però incappati in una manifestazione vengono fermati dalla polizia che lascia andare l'io narrante e Anna, trattenendo gli altri per l'intera notte. Nel 1976, durante un viaggio a Parigi, l'io narrante sente per la prima volta nella sua relazione un forte limite al suo processo verso l'indipendenza. La crescita avviene pure per la conoscenza diretta con la morte, a causa del suicidio dell'amico Michel: come il protagonista realizza una possibile fine della propria esistenza, si chiude in sé stesso, evita di partecipare all'occupazione dell'università e infine decide di lasciare Dilo con una lettera. Dopo un breve soggiorno a Milano, dove lavora in una scuola con Gigi e Anna ma viene

---

<sup>75</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 65.

<sup>76</sup> Ivi, p. 70.

<sup>77</sup> Ivi, p. 80.

licenziato a causa dell'orientamento sessuale, l'io narrante tenta una impossibile riconciliazione con Dilo prima di ritornare dai genitori a Correggio. Ricongiungere i pezzi del passato però non è facile e il protagonista litiga con l'amica delle superiori Rosanna, tenta senza successo un rapporto con Mattia e infine prova a suicidarsi ma viene salvato in tempo. In seguito ad un terzo tentativo, fallito, di riappacificarsi con Dilo, questi lo mette al corrente del ritorno a Correggio di Gigi a causa della rottura del fidanzamento con Anna. L'io narrante nel tragitto di ritorno ha un rapporto sessuale clandestino che gli permette di dimenticare forse per sempre il suo amato. La chiusura permette di ricollegare questo lungo racconto al resto della raccolta grazie al riferimento al Posto Ristoro, evitandogli il rischio di possedere vita autonoma all'interno di *Altri libertini*:

Al Posto Ristoro della stazione di Reggio bevo quattro fernet di fila poi mi metto a fare lo stop verso casa e arrivo che è notte, suono dal Gigi, è lì, ci abbracciamo e «Siamo ancora insieme, vero?».<sup>78</sup>

In questo lungo racconto, quasi un romanzo in miniatura, Tondelli dà l'impressione di prendere a modello il capostipite dei romanzi *on the road* per far rivivere l'epopea di quei giovani italiani alle prese con il cambio culturale epocale in atto nella seconda metà degli anni Settanta. I viaggi, le occupazioni, le manifestazioni politiche e l'esperienza dei collettivi rientrano in *Viaggio*, ritratto generazionale di una giovinezza vissuta tra aspirazioni, ideali e delusioni. Quello che Kerouac era riuscito a trasmettere con un lavoro composto da cinque parti e centinaia di pagine, Tondelli lo ripropone in chiave italiana con un testo di qualche decina di pagine dove numerosi spunti stilistici dello scrittore nordamericano vengono ripresi: commistione tra lingua e parlato, il tentativo di offrire un ritmo alla lettura, l'inserimento di testi di canzoni e dialoghi in altre lingue a rendere concreta la ricchezza dell'esperienza vissuta dall'io narrante. Un io narrante che si discosta, ma non di molto, dalla figura dello stesso Tondelli, che porta nel racconto dubbi esistenziali e questioni di impegno sociale della tarda adolescenza. L'essere consapevole della propria omosessualità, dando dignità a questa scelta e facendo prevalere su episodi avversi il proprio modo di essere, rappresenta uno dei tratti di maturità dello scrittore emiliano: l'esperienza diretta diventa portatrice di valori, maestra di vita a scapito di istituzioni come la scuola, la famiglia e la religione.

Sia con Sal che con l'io narrante abbiamo un percorso di formazione, vissuto al fianco di un amico che guida i passi dei due personaggi di fronte alla vastità del mondo. Al tempo stesso le modalità di questa amicizia divergono tra le due opere, in base ai comportamenti e inclinazioni dei protagonisti. Sal segue Dean per numerosi motivi: vi ritrova delle affinità elettive, lo considera la persona giusta per farlo uscire dall'ambiente familiare sgrezzandolo

---

<sup>78</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 96.

dalla sua ingenuità da provinciale, gli dona valenze divine ergendolo a fiamma spirituale del suo viaggio lungo il continente americano. Quello ravvisabile in *Viaggio*, al contrario, è un tragitto parallelo tra due amici che in comune hanno avuto solo l'esperienza, tra l'altro fallimentare, scolastica. I punti opposti tra l'io narrante e Gigi sono molteplici: l'uno omosessuale e l'altro etero, uno dedito all'alcol e l'altro alle droghe, uno che prova a tenersi al passo all'università e l'altro disposto a compiere i lavori più diversi. L'esperienza sessuale li avvicina per bagaglio esperienziale, ma li allontana per scelta di vita e l'unico trascorso a quattro in comune sarà guastato dagli incidenti di Milano. Insomma, se Sal segue Dean in quanto creatore delle sue avventure, l'io narrante mantiene con Gigi un rapporto stretto in quanto rilevatore diretto del processo di crescita, unico e costante metro di paragone con il passato lasciato alle spalle.

Nel finale, in entrambi i casi, le parti si rovesciano, dando simbolicamente nella conclusione delle vicende di una maturazione portata a compimento dai due portavoce. In *Sulla strada* Sal, una volta demitizzata la figura dell'amico che lo aveva abbandonato in Messico, torna a New York, dove inizia una relazione con Laura e torna dall'originario gruppetto di appartenenza. Al ritorno di Dean non prova più il fremito di partire delle prime pagine del romanzo, né lui ha qualcosa di concreto da proporgli. Ma l'episodio che farà precipitare la situazione sarà la mancata integrazione tra Dean e gli amici di Sal:

«Credi che potrei venire con voi fino alla Quarantesima Strada?» sussurrò. «Voglio restare con te il più a lungo possibile, ragazzo mio, e inoltre fa così maledettamente freddo in questa New York...» Confabulai con Remi. No, non ne voleva sapere, io gli ero simpatico ma non gli piacevano i miei amici idioti [...].

Così Dean non poté venire su nella città alta insieme a noi e l'unica cosa che mi restò da fare fu starmene seduto sul sedile posteriore della Cadillac e salutarlo con la mano. [...] L'ultima volta che lo vidi fu mentre svoltava l'angolo della Settima Avenue, gli occhi fissi sulla strada davanti a sé, e di nuovo tesi verso essa.<sup>79</sup>

Stavolta è Sal a lasciare andare l'amico, a non accompagnarlo in uno dei suoi progetti di vita *on the road*. Alla fine di tutte le peregrinazioni ha vinto il ritorno a casa, la stabilità offerta dal focolare domestico, dall'avere una ragazza al proprio fianco, dall'essere accompagnato dagli amici di sempre. Il progetto di consumare un'esistenza all'impazzata, vivendola come una corsa sfrenata in automobile, si disgrega sull'inaffidabilità di Dean e le insicurezze di Sal, che in più di un passaggio aveva avanzato dei dubbi riguardo alla condotta dell'amico. L'immaginario giovanile si rivolgerà a *Sulla strada* in tutta la sua portata anticonformista, sull'ideale di vita in essa contenuta e sulle pagine riservate ad un rapporto straordinario quale è stato quello tra Dean e Sal e, nella realtà, tra Neal Cassady e Jack Kerouac: il romanzo si

---

<sup>79</sup> Kerouac, *Sulla strada*, pp. 350-351.

conclude con il ritorno a casa del secondo, nel tentativo di un parziale avvicinamento alla normalità. Sal però non disconoscerà tutte le esperienze vissute accanto all'amico, evocandolo nel finale dell'opera e rendendosi conto di come egli abbia percorso oltre cinquemila chilometri solo per vederlo un'ultima volta.

In *Viaggio* la conclusione del racconto si lega direttamente al principio, a partire dal viaggio in macchina dell'io narrante e dalla sua scommessa nell'indovinare quanti bar siano presenti lungo la via Emilia tra Parma e Reggio: «Ne immagino ventuno ma prima di entrare in Parma sono già a trentatré, la scommessa va a puttane, pazienza, in fondo non importa granché».<sup>80</sup>

La scommessa persa va di pari passo con i progetti di vita orchestrati una volta finite le scuole superiori, dal viaggio in Europa con l'amico Gigi alla convivenza con l'amato Dilo. Un'esistenza basata sui viaggi e sullo stare bene con le persone amate, infranta al contempo con il duro apprendistato che la vita reale propone: gli esami universitari, la ricerca di un impiego, i soldi per gli affitti, gli interessi delle persone, la tentazione dell'alcol e della droga dietro l'angolo. Il ritorno a casa per i due non è desiderato, semmai è l'ultima opzione in soccorso dopo aver fallito le rispettive prove amorose. Il loro fallimento è anche il fallimento di una generazione che ha tentato di affrancarsi dalle istituzioni, cercando nei viaggi o nella sfera intima del rapporto di coppia la realizzazione, senza però andare oltre a rifiuti, delusioni e litigi. Nella natia Correggio, avulso da un contesto familiare che non compare mai nel romanzo se non quando necessitano i soldi per la sussistenza universitaria, all'io narrante non resta che far passare il tempo in un qualche modo:

Agosto trascorre lento, solo, la notte a girare per la campagna e contare i pioppi sugli argini e bere. Il Gigi ora starà dormendo, la mia scommessa è persa. Non importa... Sulla mia terra, semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere.<sup>81</sup>

Il viaggio, fosse esso in automobile per far trascorrere la serata o in Europa alla ricerca di nuove esperienze, è una delle soluzioni utili ai coetanei di Tondelli, nella possibilità di un arricchimento del proprio bagaglio esistenziale. Se il viaggio come stile di vita non ha presentato dubbi presso la coppia Sal/Dean, con l'imperante "andare" da applicare in ogni dove e a ogni costo, anche senza scopi, la stessa cosa non si può dire per i due epigoni nostrani. Per Gigi e l'io narrante viaggiare diventa una necessità: il primo lo fa per cercare un'occupazione e seguire l'amata, il secondo per sfuggire al piccolo paese natale scappando alle maldicenze. In entrambi i casi con esiti negativi, conclusi dal forzato ritorno a casa.

L'ultimo viaggio del racconto, quello della scommessa persa in automobile, simboleggia la

---

<sup>80</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 49.

<sup>81</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 96.

frustrazione del giovane, la vanità di tutti i tentativi messi in atto per restare coerente con i propri desideri. La consapevolezza del proprio modo di essere, anche in un luogo dove non si sentirà accettato, rappresenterà l'unica arma di difesa e il punto da dove partire per il futuro. Senza rinnegare cosa si è e cosa si è stati, nella buona e cattiva sorte.

### **II.3. – La musica come identità giovanile. La lezione di James Baldwin in Pier Vittorio Tondelli.**

Tra le novità apportate da Pier Vittorio Tondelli, oltre alla particolare resa del parlato in lingua narrativa e la condizione giovanile dei ragazzi italiani di fine anni Settanta, *Altri libertini* presenta un altro tema sino ad allora inedito: l'immissione nella scrittura di ritmi, testi e motivi derivati dalla musica rock. Questo è uno degli aspetti che, oltre ad affacciarsi per la prima volta nel mondo letterario italiano, allontanerà lo scrittore di Correggio da quell'accademismo talvolta infiltrato nel panorama narrativo italiano.

Spesso nelle interviste Tondelli ribadisce l'importanza che ha avuto per lui la musica, sia durante il percorso di crescita umana che come strumento per stimolare lo stesso processo creativo di scrittura:

Quando scrivevo *Altri libertini* avevo sempre la radio accesa. Poi ho cominciato a scrivere con il sottofondo di Videomusic [...]. Scrivo sempre con la musica e devo sempre avere un sottofondo.<sup>82</sup>

Questa conversazione, tratta dal numero 116 della rivista «Music» e risalente all'agosto 1989, certifica come la musica abbia avuto sempre un ruolo preponderante nella vita dello scrittore emiliano. E in effetti l'influenza dell'elemento musicale si è riverberata in tutta la carriera letteraria di Tondelli, stimolando una continua ricerca stilistica nel tentativo di ricreare un andamento sonoro all'interno del testo narrativo.

Questo accorgimento stilistico, mutuato dalla letteratura statunitense e applicato in *Altri libertini*, attira più le attenzioni dei giovani lettori, in grado di carpire i riferimenti e i testi adottati, rispetto alla critica giornalistica. Quest'ultima, piuttosto, fa rientrare questa novità all'interno di quel tentativo di rinnovamento linguistico messo in atto nell'opera, ulteriore mezzo usato dall'autore per catturare l'attenzione del lettore, offrendo nel testo sia stimoli forti sia punti di contatto con l'immaginario giovanile. In questo senso, come sottolineato dallo

---

<sup>82</sup> Tratto da *Candid camere. Conversazione con Giancarlo Susanna*. Contenuto in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 966-967.

studioso Roberto Carnero nel testo *Lo spazio emozionale*, risulta indicativa la descrizione dei dischi presenti nella camera di Annacarla nel racconto *Altri libertini*:

A sentirci vecchiaroba ma ottima dei Jefferson Airplane e Soft Machine, qualcosina dei Gong e degli Strawbs e qualcos'altro di Lou Reed tanto per non scontentare il Miro. Poi altri spinelli assieme a Trespass dei Genesis che tutti noi ricordiamo a Reggio Emilia che eravamo quindicenni o poco più e anche se capivamo ben poco di musica ci piaceva la gente colorata e chiassosa [...].<sup>83</sup>

Dal punto di vista stilistico questo passo, dove vengono citati gli oggetti presenti nella stanza di Annacarla, annovera la ripresa di un artificio già sperimentato nelle sue opere da Alberto Arbasino: ovvero le lunghissime elencazioni di cose e oggetti, creando una cascata di termini che possono dare vita a strane associazioni o a quelle contaminazioni tra elementi colti e immaginario giovanile tanto caro al primo Tondelli. Così, nella stanza di Annacarla, troviamo una lunga lista di collane di libri, incensi, dischi, locandine di film, fotografie autografate, un autentico campionario dei miti che hanno alimentato i sogni della gioventù italiana a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta. Da non trascurare inoltre come, nello stesso periodo, vi fosse il ritorno in auge nel Belpaese di un rito importantissimo per i ragazzi: l'andare ai concerti, ovvero l'occasione per conoscere coetanei provenienti da altre parti d'Italia o quantomeno di godersi i propri idoli dal vivo. Questo aspetto non verrà trascurato da Tondelli, tanto che dedicherà nel 1990 all'argomento una racconto derivato dalle impressioni degli ascolti di alcuni concerti; il testo *Quarantacinque giri per dieci anni* troverà spazio in *Un weekend postmoderno*.

La musica assume così una funzione rituale in una generazione alla ricerca di idoli in cui credere e riversare i propri sogni. Se nel già citato racconto che dà il titolo alla prima opera di Tondelli i giovani passano una serata in compagnia, con un sottofondo musicale ideale per i seguaci della controcultura degli anni Settanta, in altri punti di *Altri libertini* troviamo l'elemento sonoro nelle sue diverse accezioni: svago, elemento d'accompagnamento oppure come rifugio ai problemi esistenziali dei personaggi di *Altri libertini*.

Per quanto riguarda il primo caso, ovvero dare all'elemento sonoro una valenza di passatempo e di momento distensivo, Tondelli scrive in *Senso contrario*:

Accendiamo lo stereo, vale più quella cassetina nera lì che dieci seicento messe assieme, ascoltiamo gli effemme. [...] Abbiamo acceso lo stereo, massimo del volume naturalmente, e urliamo la music che salta fuori e passiamo per un qualche centro abitato con gli abbaglianti accesi che la gente esce fuori dai bar e applaude, evviva, passa il cantagiuro.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 113-114.

<sup>84</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 98-103.



Lo stereo vale più della macchina sia per il valore affettivo attribuitogli, sia proprio come optional presente nella Fiat Seicento di Ruby. L'automobile permette ai giovani di muoversi lungo la provincia emiliana, ma nel periodo posteriore al boom economico l'oggetto assume più valore del mezzo: quindi se per un giovane lavoratore è relativamente facile acquistare una macchina, «quella cassetta nera» assume valore tanto di *status-symbol* quanto affettivo per le colonne sonore della giovinezza. Tanto che verso la fine del racconto i personaggi, dopo essere sfuggiti alla polizia, abbandonano l'automobile in un campo, ma il proprietario decide di smontare lo stereo riprendendoselo: il gesto ha valore simbolico, di attaccamento alla memoria attraverso la musica piuttosto dell'automobile. La funzione simbolica assolta dallo stereo, come emblema di ricordi di una giovinezza passata alla ricerca di emozioni, viene assolta in *Altri libertini* pure nel racconto *Mimi e istrioni*, dove nelle scorribande delle quattro protagoniste a bordo della loro Dyane si può intuire come la voglia di stare assieme sia accompagnata da un'ideale colonna sonora del periodo.

La musica funge pure da accompagnamento a certe esperienze legate a serate in compagnia di amici, a problemi esistenziali o amorosi. Ne è un caso esemplare questo passaggio, contenuto in *Viaggio*:

Poi nella casa di Dilo distesi sul letto a sentire dei dischi, lasciare che la musica entri nella testa e la riposi, luce morbida... Like a bird on the wire, like a drunk in a midnight choir I have tried in my way to be free, like a worm on a hook, like a knight from old-fashioned... fingere che tutto sia passato, ma il silenzio imbarazzato del dopranzo dice tutto il peso che ho dentro, che mi prende il respiro e il cervello e non basta Tim Buckley, I am Young, I will live, I am strong I can give You the strange Seed of day Feel the change Know the way, Know the way... e non basta che le mie dita giochino fredde con quelle di Dilo.<sup>85</sup>

L'episodio, contenuto in *Viaggio*, segue il litigio avvenuto tra l'io narrante e un anziano signore all'interno di un autobus: ad iniziare la colluttazione è stato Dilo in risposta ad un'offesa da parte del vecchio, a cui è seguita una rissa che ha opposto gli occupanti del mezzo e i due personaggi del racconto. Questo spiacevole episodio darà l'avvio alla sofferenza dell'io narrante riguardo la propria condizione di omosessuale; la realtà dimostra come il suo desiderio d'amore non venga accettato nella società, men che meno in un'Italia refrattaria ai cambiamenti sociali nonostante le prime aperture negli anni Settanta. Alle parole confortanti di Dilo, «Lo so che la vita da finocchi è difficile, ma non permetteremo a nessuno di torturarci, non lo permetteremo ok?»<sup>86</sup> l'io narrante non corrisponde alla presa di coscienza, acuendo le sue insicurezze con la dipendenza dall'alcol. In questo caso la canzone *Bird on the wire* di Leonard Cohen sottolinea lo spaesamento del protagonista, mentre *Goodbye and hello*

---

<sup>85</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 71.

<sup>86</sup> Ibidem.

di Tim Buckley traspone in ritmo la convinzione di Dilo senza però ottenere nell'io narrante gli effetti sperati.

La musica infine, e più semplicemente, può rappresentare la sola compagnia a disposizione in un momento di ricercata solitudine. Basti pensare all'io narrante del conclusivo *Autobahn*:

Così metto una marcia più forte dell'altra e pesto l'acceleratore come la tavoletta della batteria e infatti ci canto sopra un bel reggae, di quelli sdiavolati e vado forte sulla strada.<sup>87</sup>

La musica insomma è un elemento vivo e costante all'interno di *Altri libertini*, parte integrante della condizione giovanile del periodo e non solo. Una componente fondamentale nel periodo adolescenziale, alla pari di una forte posizione di scontro nei confronti delle autorità istituzionali. I personaggi del libro cercano costantemente una via di fuga da obblighi vari e nuove orizzonti da esplorare, passatempo per occupare spazi dedicati altrimenti al pensiero di crearsi un futuro attraverso professioni poco gradite o convenzioni non accettate. In questa dimensione di ribellione giovanile rientra l'utilizzo, da parte di Tondelli, della musica, elemento di rottura rispetto ad una tradizione e ad un costume a cui sono accostate certe frange sociali più conservatrici. La musica rock in particolare viene assunta dai giovani come caposaldo contro le convenzioni della società adulta, quell'elemento da opporre al potere autoritario. Questo avviene anche nel rapporto che Tondelli instaura con il mondo letterario, dal momento della pubblicazione in *Altri libertini*: la sua opera d'esordio diventa così, al tempo stesso, un gesto di ironica e decisa presa di distanza rispetto allo sperimentalismo neoavanguardistico, nonché un ponte di collegamento tra la narrativa nostrana con la contemporanea produzione letteraria statunitense, sempre più contaminata dalla musica grazie alla creazione del canale televisivo Mtv – concepito per mandare in onda video musicali in rotazione a tutte le ore.

Per capire questa frattura, tra ciò che Tondelli osservava con interesse e ciò da cui si voleva discostare, ci si può riferire alle parole utilizzate da Enrico Palandri per spiegare il ruolo svolto dalla musica rock all'interno della produzione dello scrittore emiliano:

L'attenzione di Pier per il rock e per la sua influenza è forse addirittura maggiore di quella per la letteratura. Il rock è anzi visto come un serbatoio di trasgressioni e libertà che lui cerca di indirizzare come convogli senza pilota contro il muro di perbenismo della piccola borghesia letterata. Perché gli scrittori vengono percepiti come persone fin troppo perbene, gente che comunque ha studiato e saprebbe stare a tavola, mentre il rock dovrebbe far saltare sulle sedie le zie illuminate con dita infilate nel naso e un'estetica davvero diversa.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Ivi, p. 133.

<sup>88</sup> Palandri, *Pier*, p. 59.

D'altronde, come voleva essere nelle intenzioni dell'autore, *Altri libertini* è un libro di rottura rispetto alla produzione libraria corrente, un catalizzatore di umori e ispirazioni giovanili e alternative di fronte alla cultura ufficiale. Obiettivo è entrare prepotentemente nel mondo della narrativa, portando però con sé temi e argomenti non dibattuti, nuove metodologie di scrittura ed elementi atipici al contesto letterario. Tra questi rientra appunto, come spiegato da Palandri, la musica rock, buona a scardinare certe convenzioni riguardo gli scrittori nostrani e a ricollegarsi alla narrativa americana tanto apprezzata da Tondelli.

Questo è uno degli elementi che ha contraddistinto lo scrittore di Correggio per tutta la sua carriera: andare incontro all'universo giovanile utilizzando citazioni tratte dalla musica contemporanea; o apparendo in contesti inusuali per un letterato come una rivista ad alta tiratura, come una discoteca per presentare un progetto letterario o facendosi ritrarre in un servizio fotografico per il lancio di un romanzo. Forse è proprio con l'inserimento dell'elemento musicale che permette a Tondelli di spiccare tra i giovani autori e di farsi conoscere ai giovani, che vedono così lo scrittore come uno di loro e non più come un individuo irraggiungibile, rinchiuso nelle biblioteche e padrone di un linguaggio adatto solo a comunicare con i suoi colleghi. L'autore di *Altri libertini* fa cadere questa barriera tra gioventù e letteratura, aprendo nuove prospettive a chi vuole intraprendere la carriera di scrittore. In tal senso risulta indicativa la testimonianza di Silvia Ballestra su «Panta», scrittrice scoperta proprio da Tondelli con il progetto Under25:

Sfogliavo i libri dei giovani scrittori italiani e non vi trovavo gli scenari che conoscevo [...]. Impregnata di sottocultura rock com'ero non riuscivo a credere ai miei occhi: trent'anni di rock'n'roll non avevano raggiunto in nessun modo i nostri "intellos"? Poi scoprii Tondelli: finalmente qualcuno parlava dei giri in macchina con lo stereo acceso a disperarsi per le strade di provincia [...]. Dimostrava che il rock [...] meritava in pieno il riconoscimento d'arte consapevole, adulta e degna di considerazione che in Italia gli era e gli è negato.<sup>89</sup>

Ballestra, scrittrice affermata negli anni Novanta, associa al rock il concetto di arte e associa ad esso il grado di maturità, concetti ormai innestatisi nel panorama letterario italiano. Questa investitura però risale al volume di «Panta» dedicato alla memoria di Tondelli, pubblicato nel 1992. Quando Tondelli esordisce, al contrario, il rock era ben lontano dall'essere considerato un elemento artistico, da utilizzare come elemento di contaminazione in letteratura o alla pari di uno strumento poetico.

Nel suo progetto di realizzazione e stesura in pagina di una "Letteratura Emotiva", Tondelli crea il suo personale timbro di scrittura adattando il parlato alla pagina del romanzo. Come già visto in *Colpo d'oppio*, il racconto si trasforma in *sound* emozionale: di conseguenza il

---

<sup>89</sup> Silvia Ballestra, *Intrappolato in questo rock. Panta, Pier Vittorio Tondelli*, pp. 330-331.

ritmo di *Altri libertini*, assieme ai temi e toni duri affrontati lungo le pagine del libro, assume una potenza tale da essere assimilato dal lettore, costringendolo a confrontare le sue emozioni con quelle dei personaggi. Tra gli autori citati da Tondelli in questo articolo, troviamo come solo autore statunitense James Baldwin, a cui si associa l'idea scrittura emotiva come trascrizione del linguaggio reale, ritmo del parlato quotidiano reso in pagina. Questo autore ritorna spesso nell'opera di Tondelli e sin dai primi passi nel mondo narrativo, come ha scritto in *Un weekend postmoderno*:

Quando lo lessi la prima volta, credo a ventidue anni, ebbi una folgorazione. Non tanto per la trama in sé, quanto per il vortice della scrittura di Baldwin, quel suo intrecciare i destini agri dei personaggi come se fossero note di una partitura musicale, quel suo descrivere continuamente i jazz-bar di Harlem, i ritrovi squallidi per diseredati e fuorilegge, le sue strade, le vie, gli appartamenti, gli improvvisi squarci di gioia, le scene d'amore e di sesso che si aprono violentemente nello spartito come tanti larghi e pianissimi, quel suo ricorrere continuamente alle parole dei blues, alle canzoni di Bessie Smith, Dinah Washington, Billie Holiday, James Pete Johnson per esprimere le motivazioni e gli stati d'animo e le sentimentalità dei personaggi<sup>90</sup>.

La ricerca di una scrittura coinvolgente, le descrizioni di luoghi frequentati da emarginati e l'utilizzo di motivi derivati dalle canzoni, tutti elementi ricorrenti e riconoscibili in *Altri libertini*, sono fattori riconducibili all'influenza che ebbe questo autore afroamericano, con Tondelli che ricercherà nell'impianto teorico dello statunitense lo sviluppo di una struttura narrativa più forte, distaccandosi nelle opere successive dalla forma-racconto. Un autore che Tondelli sente ancora più vicino anche per motivi extra-letterari, come le posizioni in difesa degli omosessuali assunte dall'intellettuale afroamericano e la sua conoscenza dei costumi europei dovuti alla lunga permanenza in Costa Azzurra – gli stessi luoghi che lo scrittore emiliano ha descritto nel testo *Viaggio a Grasse*, riportato nel primo numero della rivista «Panta».

James Baldwin nasce a New York nel 1924, crescendo in un contesto disagiato come il quartiere nero di Harlem. Di natura inquieta, alterna violenti scontri in famiglia con l'attività di predicatore religioso sino a quando decide di fare lo scrittore, abbandonando il focolare domestico. A partire dalla fine della Seconda guerra mondiale si divide tra soggiorni in terra francese, ritorni a New York e spostamenti a Istanbul. Compose opere di natura diversa che spaziano dal romanzo alla raccolta poetica passando per la saggistica, scrivendo di temi a sfondo sociale come l'uguaglianza razziale, l'omosessualità e il tormentato rapporto con la religione. Grazie alla ricca produzione letteraria diviene uno degli elementi di spicco tra gli intellettuali della cultura afroamericana, voce influente del movimento politico Black Power che aveva come obiettivo il raggiungimento dell'uguaglianza razziale. Muore in terra francese

---

<sup>90</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 528.

nel 1987. Numerose sono le sue opere menzionate da Tondelli nell'articolo *Il vortice della scrittura*, uscito nel numero 67 della rivista «Rockstar» dell'aprile 1986 e apparso in *Un weekend postmoderno*<sup>91</sup>: *Camera di Giovanni* (1956), *Un altro mondo* (1962), *La prossima volta, il fuoco* (1963) e *Dimmi da quanto è partito il treno* (1968). Seguendo la predilezione di Tondelli per *Un altro mondo* verranno comparati temi e toni tra l'opera dello scrittore afroamericano e *Altri libertini*, specialmente per quel che riguarda l'uso e il valore dato alla musica all'interno del testo narrativo.

Protagonista del romanzo, uscito negli Stati Uniti nel 1952 con il titolo *Another country*, è Rufus, un ragazzo di colore che suona la batteria in un complesso jazz ed è reduce dalla tormentata storia d'amore con Leona. Con frequenti *flashback* il lettore viene informato sull'evoluzione del rapporto sentimentale tra i due, basato sul conflitto dovuto alle diverse origini: lui nero del quartiere di Harlem, lei proveniente dal profondo sud razzista, si conoscono ad un concerto e danno libero sfogo ai sentimenti, minati col passare del tempo dalla consapevolezza dei reciproci pregiudizi nei confronti dell'altro. Da questa perenne tensione entrambi escono logorati, con Leona che cade in uno stato di follia e Rufus dedito al vagabondaggio sino alla notte in cui decide di suicidarsi lanciandosi da un ponte. Da questo momento, nonostante la tragica scomparsa, la sua influenza non viene meno sui destini dei suoi amici e di sua sorella. Infatti l'opera si snoda attraverso le vicende di tre coppie, alle prese con i problemi dovuti alle singole diversità di caratteri ed etnie: Vivaldo, miglior amico di Rufus e scrittore in crisi d'ispirazione, decide di fidanzarsi con la sorella del batterista Ida, cameriera desiderosa di sfondare nel mondo della musica come cantante e insidiata dal produttore Ellis; la coppia sposata composta da Cass e dallo scrittore Richard, genitori di due figli ma alle prese con un rapporto ormai logoro e compromesso dal tradimento di lei con Eric, attore omosessuale di seconda fascia tornato a New York dopo un periodo trascorso in Francia; lo stesso Eric e il fidanzato Yves, in attesa di ricongiungersi negli Stati Uniti dopo il periodo trascorso assieme in Costa Azzurra. In questo romanzo polifonico e magmatico ritornano diversi elementi autobiografici di James Baldwin, dalla descrizione precisa di Harlem ai paesaggi tratteggiati della costa mediterranea, passando per le tribolazioni proprie di uno scrittore alle prese con la crisi di ispirazione come Vivaldo o in procinto di pubblicare come Richard, oppure il rapporto tra bianchi e neri senza escludere l'omosessualità.

Elemento ricorrente di questo romanzo, assieme al tema dell'identità e alla volontà dei singoli individui di affermarsi nella loro unicità, sono gli intermezzi musicali: perlopiù usati da Baldwin per scandire alcuni passaggi fondamentali nell'economia del racconto, simboleggiano la ricchezza della cultura afroamericana ghezzata nel quartiere di Harlem. Nel pensiero di

---

<sup>91</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 1157.

questo scrittore il nero americano, a partire dal Novecento, prende coscienza della possibilità di affrancarsi da secoli di assoggettamento al pensiero del bianco dominante, ricercando nell'arte una via di fuga al senso di oppressione della propria condizione. A causa del lungo periodo di sradicamento culturale dovuto prima all'allontanamento dal nativo continente africano, poi dallo stato di schiavitù imposto dai coloni nordamericani, il riscatto afroamericano può giungere solo attraverso l'impiego degli strumenti espressivi utilizzati dalla cultura locale come la rilettura della musica popolare e l'uso del mezzo letterario. Se però con la letteratura l'intellettuale afroamericano dà vita ad un rapporto ambiguo, vissuto tra l'identificazione con il mezzo espressivo e il disconoscimento dovuto alla critica alla razza bianca proprio attraverso questo canale, la stessa cosa non si può dire con la musica. Con la musica, anzi, affiora nella comunità nera un processo di riconoscimento delle proprie radici africane, come spiega il critico letterario Walter Mauro a proposito dell'origine dei generi blues e jazz:

C'è da notare come, malgrado certi caratteri di autonomia individuabili soprattutto sul piano socio-culturale, le matrici del *blues* debbano ricercarsi proprio in quelle espressioni poetico-musicali nate e sviluppatesi nei secoli precedenti, quali lo *spiritual* ad esempio, cantato probabilmente ancora prima dell'800, e gli *shouts* e *hollers*, lamenti e cronache al contempo di tale drammaticità da lasciarsi comprimere per questa ragione in una sfera d'azione ancora limitata alla dolorosa condizione di servitù. Una più diretta ascendenza sul *blues* avrà il *field holler*, il grido di richiamo dei lavoratori dei campi e delle piantagioni, massimamente se lo si considera nella sua struttura di domanda e risposta ereditata dai dialoghi sonori dell'Africa nera; e tale confluenza si manifesta socialmente nel momento in cui il processo di emancipazione determina l'esigenza di fornire una più concreta strutturazione poetica e musicale al grido urlato, *holler* nel linguaggio del Sud, le cui caratteristiche consistevano in una frase reiterata ossessivamente, all'unisono con un ipotetico tam-tam africano a fare da contrappunto ideale, fino a quando la fantasia, l'estro dell'invenzione linguistica, non consentisse al cantante di cambiarla. Il lento processo di sradicalizzazione, che di riflesso anche il jazz dovette subire [...] delle tematiche dell'Africa nera, andò a incidere anche sull'operazione linguistica che provocò l'avvento dell'inglese nella lingua usata per il *blues*, al posto delle inflessioni africane e di un "patois" afroinglese che si configurava come il modulo espressivo dello *shout*.<sup>92</sup>

Al cambiamento della lingua operato dal passaggio dallo *spiritual* al blues, avviene allo stesso tempo un allontanamento dalla matrice religiosa che aveva contraddistinto il primo genere. Con questo distacco ne consegue l'avvento di due fenomeni sociali all'interno della cultura afroamericana di capitale importanza; l'avvicinamento della cultura nera al pensiero occidentale europeo rappresentato dalla razza bianca; il riconoscimento di una prima forma espressiva che permette l'affrancamento dalla sottomissione, messaggio di possibilità da parte dei neri di un mezzo creativo personale indipendente dal pensiero dominante bianco. Con il jazz si ha una maggiore consapevolezza della propria diversità in seno alla cultura locale, che di conseguenza si tramuta in un processo di responsabilità e riscatto della propria razza dopo

---

<sup>92</sup> Walter Mauro, *James Baldwin*, La Nuova Italia, collana Il Castoro, Firenze, 1976, pp. 11-12.

secoli di umiliazioni. Se, come sostiene lo stesso Baldwin, «solo attraverso la musica il nero ha potuto raccontare la propria storia»<sup>93</sup>, la rivoluzione culturale operata dai discendenti degli schiavi americani diventa realtà solo con l'avvento dei *boppers* attorno agli anni Quaranta:

Tutto il patrimonio della tradizione subisce un duro processo di ristrutturazione, sul quale le nuove forme, e soprattutto la nuova visione che il nero assume di se stesso, agiscono con decisiva significazione attraverso le ribelli proposte di Lester Young, di Charlie Parker, di John Coltrane, per citare i tre jazzisti che in ordine di tempo, dall'età dello *swing* fino alle soglie del *free*, hanno scompaginato la passività della tradizione. Il *blues* con tutto il suo peso di dolore represso e di solitudine spirituale, è ancora una volta tenacemente presente nei momenti del trapasso: ma il rapporto finisce per ribaltarsi sul piano musicale e culturale, poiché la tematica stessa del *blues* ha subito con i *boppers* una vera e propria ribellione interpretativa, come se il linguaggio fosse costretto ad assoggettarsi a regole e impegni nuovi, che il nero non aveva realizzato di poter affrontare fino a quel momento. [...] Nasce un senso di rivolta, che non riguarda più soltanto la storia della musica jazz, ma coinvolge più ampi contesti che riguardano l'intero universo della segregazione in una spirale diversa per impegno sociale e civile.<sup>94</sup>

Tramite il jazz l'individuo afroamericano tenta una via personale di riconciliazione con la propria origine, rifiutando la cultura nordamericana tramite il ricorso a questo mezzo espressivo e dando il via ad un processo di progressivo isolamento. Per quanto riguarda il contesto newyorchese, luogo dove Baldwin è nato e cresciuto, il quartiere di Harlem assume agli occhi del nero il risultato di un riuscito processo di emancipazione: in questa sorta di ghetto avviene una crescita della consapevolezza, che si realizza tramite il rifiuto della presenza del bianco e l'isolamento dal mondo esterno. Baldwin rifiuta di entrare in questo circolo vizioso, abbandonando durante l'adolescenza il quartiere e iniziando il suo viaggio che lo porterà a toccare con mano la cultura europea grazie al lungo soggiorno in Francia.

L'*Altro mondo* indicato dal titolo di Baldwin sta proprio a sottolineare la vita parallela che si svolge nella città di New York, tra i disagi della vita quotidiana di Harlem – da dove provengono Rufus e Ida – e il benessere di una zona come quella di Upper West Side, dove risiede la coppia Cass-Richard. L'idea dell'autore è di trasmettere il senso di spiazzamento dato dall'identità delle persone che ci sono vicine, mai pienamente conosciute nella loro interezza: la condizione di spaesamento si presenta quando Vivaldo e Cass entrano ad Harlem per partecipare al funerale di Rufus; oppure quando Vivaldo realizza la possibilità di perdere l'amata Ida, a causa della determinazione di lei nell'entrare nel mondo della musica legandosi al produttore senza scrupoli Ellis; infine quando i personaggi prendono coscienza dei legami esistenti tra loro, con Richard che si scopre tradito dalla moglie per l'omosessuale Eric o quando la stessa Cass viene a conoscenza dei trascorsi intimi tra Rufus e lo stesso Eric. Allo stupore sempre crescente di Cass e Vivaldo si affianca il senso di frustrazione di Rufus e Ida,

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 16.

<sup>94</sup> Mauro, *James Baldwin*, p. 17.

soggetti del fascino e allo stesso tempo della ripugnanza da parte dei bianchi. La condizione di perenne ribellione da parte dei neri viene spiegata così da Baldwin;

Essere un negro in questo paese ed esserne cosciente significa provare una rabbia quasi continua. Così il primo problema sta nel come dominare questa rabbia, in modo che non ti distrugga. In parte la ragione della rabbia è questa: sta non soltanto in quello che succede a te, ma che succede intorno a te in continuazione, di fronte alla più straordinaria e criminale indifferenza, l'indifferenza e l'ignoranza di molti uomini bianchi.<sup>95</sup>

Nel suo impianto teorico, e in base a quanto fece in vita, Baldwin prova a sottrarsi a questa rabbia facendo affidamento su due elementi: il viaggio come antidoto alla segregazione razziale, la musica come espressione del proprio disagio. A questa seconda via si affidano Rufus e Ida, aiutati dai numerosi locali dove la proposta musicale è continua e i bianchi trattano alla pari coloro che, una volta scesi dal palco, considerano di una razza inferiore.

Proprio a un concerto avvenne per Rufus l'incontro che gli cambiò la vita, dove conoscendo Leona. E ricordandosi di lei, di tutte le esperienze che lo hanno spinto sull'orlo del baratro, egli tratteggia sin dalle prime pagine la sua esistenza in base alla musica:

Significava ricordarsi del juke box, dei palpeggiamenti, delle confricazioni, delle erezioni, degli scontri e dei pestaggi tra bande, della sua prima batteria – il padre gliela comprò – del primo sapore di marijuana, della prima presa di droga. [...] Significava ricordarsi del ritmo: *Un negro*, diceva suo padre, *vive tutta la sua vita, vive e muore battendo il ritmo. E col ritmo, cacchio, ci scopa pure e il pupo che ne viene, be', anche lui il ritmo non lo molla più e nove mesi dopo schizza fuori come un dannato tamburino*. Il ritmo: mani, piedi, piatti, tamburi, pianoforti, risate, bestemmie, giochi di parole [...]. Il ritmo – a Harlem d'estate quasi te lo vedi pulsare, dai marciapiedi ai tetti. E lui era fuggito, così aveva creduto, dal ritmo di Harlem: ma cos'altro era poi se non il battito del proprio cuore?<sup>96</sup>

Allontanandosi dalla musica, attraverso la scelta di arruolarsi nella marina e poi per vivere appieno la passione bruciante per Leona, Rufus perde ogni legame con ciò che lo legava alla comunità di appartenenza e alla sfera affettiva rappresentata dagli amici. Senza alcuno scudo che lo protegga dal senso di rabbia e impotenza nei confronti della propria condizione di nero, decide di suicidarsi per porre fine al costante senso di oppressione presente nell'ultimo periodo della sua esistenza. Di carattere opposto, invece, è la scelta di Ida, più sicura dei propri mezzi rispetto al fratello e decisa ad aggrapparsi al sogno di diventare una cantante famosa per riscattare la propria condizione di nera. Molte scelte di Ida si spiegano con la ferma volontà di non apparire come una vittima designata della volontà altrui, facendo prevalere il suo carattere deciso e sfrontato specie davanti a chi vuole apparire più forte di quello che realmente è. Vittime del suo sarcasmo divengono così Vivaldo e Cass, considerati

---

<sup>95</sup> Mauro, *James Baldwin*, p. 20.

<sup>96</sup> James Baldwin, *Un altro mondo*, Le Lettere, Firenze, 2004, pp. 12-13.



ipocriti nel potersi ritenere amici del fratello scomparso quando in realtà la loro conoscenza era solo superficiale. Tutta la potenza di Ida, della sua personalità e del suo spirito musicale, si rivela al lettore e al fidanzato Vivaldo alla prima performance sul palco:

Non la presentarono. Ci fu solo una breve consultazione con il pianista, dopodiché lei si avvicinò al microfono. Il pianista attaccò le prime note ma il pubblico nemmeno se ne accorse.

«Proviamo daccapo», disse Ida a voce alta e chiara.

A questo, alcune teste si voltarono verso di lei, che affrontò con calma i loro sguardi. [...] Il pianista riattaccò, lei afferrò il microfono come stesse per cadere, chiuse gli occhi e all'improvviso:

*You*

*Made me leave my happy home.*

*You took my love and now you're gone,*

*Since I fell for you*

Non era ancora una cantante [...]. Eppure c'era qualcosa in quella voce che sorprese Eric e provocò il silenzio della sala; quanto a Vivaldo la guardava come se non l'avesse mai vista prima [...].

«Diomio», esclamò Vivaldo, «s'è messa sotto a lavorare». Senza volere, il tono con cui lo disse lasciò intendere, insieme a un inconsapevole risentimento, che invece a lui la cosa non era capitata [...]. Sì, lei aveva cominciato.»<sup>97</sup>

La musica, in questa parte del romanzo, assume una doppia funzione. Per prima cosa, indica un forte cambiamento nello stato d'animo dei personaggi: la forza d'animo di Ida si riflette sulla sempre maggiore padronanza del palco e della presenza scenica, con conseguente sicurezza nei propri mezzi. Vivaldo, d'altro canto, si rende conto del suo stato di apatia di fronte a quanto sta invece facendo la sua fidanzata, al tentativo di lei di affrancarsi da una realtà marginale inseguendo un sogno e vivendo per esso. All'incapacità di Vivaldo di progredire, sottolineate dal rapporto burrascoso con la famiglia e dal romanzo che non riesce a concludere, si contrappone la rabbiosa e vitalistica opposizione di Ida, sempre in movimento e pronta a far valere il suo punto di vista di “ragazza nera”. In secondo luogo queste scorribande musicali anticipano delle svolte narrative, dei cambi di direzione del racconto: all'ultimo concerto con la sua band Rufus incontra Leona, alla prima esibizione della fidanzata Vivaldo si rende conto della concreta possibilità di poterla perdere e poco prima dello scioglimento definitivo della trama, quando Ida mette su un disco a sancire la pace con Vivaldo.

Un parallelo tra lo scrittore afroamericano e Tondelli si può tracciare proprio con l'episodio del litigio finale tra Ida e Vivaldo, con quest'ultimo che viene a conoscenza dei tradimenti della ragazza con il produttore Ellis e decide di starle ugualmente accanto. Che questo sia un episodio caro all'autore di *Altri libertini*, si evince dalla citazione operata nell'articolo dedicato a Baldwin presente su *Un weekend postmoderno*:

---

<sup>97</sup> Baldwin, *Un altro mondo*, pp. 248-249.

Un giorno, forse l'ottobre scorso, passando per Roma mi trovai a casa di Giuseppe Videtti, direttore di Rockstar. Mi chiese che musica volessi ascoltare. Risposi che mi fidavo di lui. A un certo punto si alzò, dicendomi: «Cosa ti ricorda questo?». Aspettai che la musica si diffondesse per l'appartamento. Poi, riconoscendo un blues struggente, chiesi se volesse farmi frignare dal dolore. Mi diede dello zotico e dell'incolto: «Ma come? Questo pezzo di Mahalia Jackson, *In the upper room*, chiude il più bel romanzo di Baldwin. [...] Come puoi non conoscerlo?». No, non lo conoscevo, ma conoscevo benissimo il romanzo.<sup>98</sup>

Nonostante l'errore di Videtti, che inverte il finale – per il direttore di «Rockstar» Ida va alla finestra mentre Vivaldo dorme, nel romanzo avviene l'azione diametralmente opposta –, quello che colpisce è il tipo di citazione fatta. In questo caso, infatti, avviene quel processo di induzione letteraria derivato dalla realtà: l'incontro con un amico e l'ascolto di una canzone danno l'occasione per scrivere, con Tondelli che attinge dalla vita quotidiana gli episodi per la materia narrativa.

E' da notare come Baldwin, all'interno di *Altri libertini*, sia l'unico autore statunitense apertamente citato nel testo. Lo troviamo nel racconto *Viaggio*, quando l'io narrante ritorna per la prima volta da Dilo e vede che l'amato non è solo in casa;

Nella sua casa c'è un ragazzo molto giovane e dall'aria dolce che legge James Baldwin, mi guarda «tu devi essere quello che ha imbrattato tutta la casa, o no?» e sorride alzandosi e io arrossisco e sto per dire, e va be' sono io lo sporcaccione, però lui allunga la mano e ce la stringiamo e capisco quel poco che c'è da capire.<sup>99</sup>

Qui Baldwin diventa una sorta di elemento connotante per indicare un parametro di gradimento di lettura, come autore amato dai giovani universitari della Bologna degli anni Settanta. L'intellettuale americano così rappresenta un'icona di gusto per i coetanei di Tondelli, dove il lettore si trova immerso in un vortice di incontri, locali, dischi e concerti tale da provare un senso d'immedesimazione: Bologna non è New York, però le passioni e le sofferenze sono le stesse vissute, a seconda dei decenni, dai giovani di tutto il mondo. Tondelli si rende conto della differenza e modella in base al suo vissuto i temi trattati da Baldwin, non potendo affidarsi all'Emilia per il cosmopolitismo della metropoli americana ma senza rinunciare alle citazioni musicali e ai locali della zona di Reggio per ambientare le avventure di *Altri libertini*. La differenza d'età tra i due scrittori, al momento di scrivere le rispettive opere, è sottolineata dal modo in cui affrontano i sentimenti e l'identità dei personaggi: Baldwin vi dedica lunghe riflessioni affidate ai pensieri degli stessi protagonisti, Tondelli punta maggiormente all'immediatezza e la spontaneità per veicolare disagi e speranze di una generazione. Nonostante le differenze tra i due, Tondelli omaggia la figura di James Baldwin, con una serie di citazioni nelle opere e con un articolo sulla rivista Rockstar,

---

<sup>98</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 527-528.

<sup>99</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 88.

rilanciando la sua figura in Italia e diffondendo la fama dell'autore di *Un altro mondo*.

#### **II.4. – La testimonianza di un'epoca. *Altri libertini* e la rilettura di un periodo, seguendo il modello di Francis Scott Fitzgerald.**

Come si è precedentemente accennato, *Altri libertini* porta in sé alcune novità, sia stilistiche che tematiche, in grado di influenzare la futura produzione narrativa. Per prima cosa, si ha nell'opera d'esordio di Tondelli un nuovo approccio al testo narrativo, basato perlopiù sulla trasmissione in pagina di una lingua orale fortemente contaminata da espressioni dialettali, interiezioni, elementi derivati dai mass media e citazioni più o meno colte. In secondo luogo, con i sei racconti di *Altri libertini* il mondo letterario fa conoscenza dei giovani e del loro mondo: le icone del cinema, i testi delle canzoni, i riti comuni dei ragazzi emiliani vengono sdoganati dalla cultura *underground* e trovano riscontro a livello nazionale, dato che il libro viene mandato in ristampa più volte nel giro di pochi mesi. Tondelli però non concentra l'osservazione al solo livello dell'immaginario giovanile, facendo emergere problematiche sociali urgenti come il problema della tossicodipendenza, i diritti degli omosessuali e la condizione di povertà e degrado presente pure nelle piccole città di provincia.

Assieme a tutti questi aspetti, un altro elemento che emerge prepotentemente in *Altri libertini*, creando un aspro dibattito tra i critici del periodo, è la presenza o meno di un'appartenenza politica tra i personaggi del libro. Terminati gli anni Settanta, decennio di schieramenti ideologici e partecipazione attiva, si entra in un periodo di riflusso e di perdita di interesse verso la politica, con i giovani pronti a cercare diverse esperienze rispetto all'appartenenza ai partiti. Sin dalla sua uscita nelle librerie l'opera di Tondelli spiazza un'intera schiera di critici letterari, cresciuti con un preciso orientamento ideologico e incapaci di comprendere i cambiamenti socio-politici prossimi a venire. Il risultato è una netta spaccatura della critica nei confronti del libro e dell'autore, nei tentativi di catalogare l'indirizzo assunto da Tondelli: Massimo D'Alema definisce *Altri libertini* un libro politico, a partire paradossalmente dall'assenza di questo aspetto tra gli intenti dei personaggi; Vittorio Borelli concentra il suo intervento in base alla terra di provenienza dell'autore, l'Emilia Romagna divisa tra l'imprenditoria provinciale e «la figura dello studente proletarizzato, ghettizzato nella città universitaria»; Elvio Facchinelli riscontra dell'indifferenza, da parte dei personaggi e quindi dei giovani, dalla realtà, rappresentata dalle immagini trasmesse dalla televisioni o dagli

articoli dei giornali<sup>100</sup>.

La critica appare abbastanza unita, al contrario, quando si tratta di trovare tra le pagine di *Altri libertini* il ritratto di una generazione. Ne esce un'immagine di giovani ancora traumatizzati dall'esito delle proteste universitarie del 1977, ai quali manca una rielaborazione degli eventi vissuti e di conseguenza si gettano a capofitto in altre esperienze, più personali, quali possono essere i viaggi, i rapporti amorosi, il rifiuto delle convenzioni. A partire da queste due etichette, quella di autore generazionale e apolitico, lo stesso Tondelli prende posizione e spiega cos'è *Altri libertini* con un articolo su «Lotta Continua», il già citato *Cerchiamoci, sentiamo i nostri corpi*, pubblicato il 13 marzo 1980:

Non è un libro sul movimento. Non c'è alcun movimento che si parli “addosso”. E' vero, i riferimenti al nuovo *Boccalone* sono solo il frutto dei giornali. *Altri libertini* è nato come un progetto letterario abbastanza definito, con un riaggancio a un genere letterario preciso [...]. Questo libro è scritto da un isolato, non mi sono mai riconosciuto in grandi spostamenti rivoluzionari. Ho sempre vissuto certe storie in modo laterale, nel senso di stare ai bordi. Questo libro non è un libro politico, né un libro sulle esperienze del Movimento. Dalle mie parti, a Correggio, non è mai esistito il Movimento, le esperienze del Movimento sono sempre state vissute da un punto di vista culturale. E' chiaro poi che certi personaggi sono espressione di ciò che storicamente è stato il Movimento. [...] Per favore niente “opera interna al Movimento”. E' semplicemente un libro che assume in generale della realtà giovanile alcuni aspetti. [...] A me interessavano certi vissuti e un certo tessuto sociale. Ma senza precisi riferimenti politici. [...] E' bene o male un prodotto colto, il cui messaggio è quello che proviene direttamente dalla realtà. Per cui se c'è denuncia, se c'è politica, c'è anche *Autobahn* che ha più che altro una dimensione esistenziale, condizione umana tout court... certo nell'aspirazione, come dice il protagonista, del “cerchiamoci, sentiamo i nostri odori”, ma al di fuori di qualsiasi progetto ideologico.<sup>101</sup>

*Altri libertini* diviene così un'operazione letteraria basata sul recupero di storie reali, estraneo ai fatti politici del periodo ma riconducibile ad essi in base alle vicende raccontate. E' un libro che si rifà al Movimento in quanto fenomeno sociale, non sulla base di un rapporto di complicità o partecipazione.

Curiosamente questa posizione dello scrittore attento ai cambiamenti sociali, ma esterno al compiersi degli eventi, viene assunta da alcuni tra gli scrittori statunitensi preferiti da Tondelli. Jack Kerouac, ad esempio, descrive nelle sue opere tutta una serie di individui emarginati, senza riuscire però a inserire questi aspetti sociologici in un discorso teorico legato alla politica del periodo. L'assenza di un approfondimento avviene principalmente per due motivi: l'appartenenza al gruppo Beat necessitava di un coinvolgimento tale da impedire un'osservazione più analitica del mondo circostante, dato che ogni aspetto veniva filtrato con la filosofia assunta dal gruppo; la stessa natura dello scrittore lo poneva in una condizione

---

<sup>100</sup> L'articolo di Massimo D'Alema, come quello di Elvio Facchinelli, è stato pubblicato il 10 febbraio 1980 sull'Espresso. Vittorio Borelli è uscito il 5 marzo 1980 sul Secolo XIX. I tre interventi sono riportati in: Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1121-1122.

<sup>101</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1124-1125.

simile rispetto ai soggetti emarginati, sentiti dalla logica “borghese” come estranei ma approvati e incoraggiati dallo stesso Kerouac. Può succedere così, in questo secondo caso, che Sal Paradise in *Sulla strada* noti lo stato di degrado presente nelle comunità messicane e afroamericane, considerandolo però come un carattere intrinseco di quelle etnie: ne esce così un ritratto quasi bozzettistico delle comunità ispaniche e nere, ai quali sembra non rimanga rispettivamente altro che fare festa nei locali o sapere cantare bene il blues. La figura dell'*hipster*, nuovo carattere umano descritto da Mailer e raccontato per la prima volta in letteratura da Kerouac, è per l'appunto solo tratteggiato nella figura di Dean e non spiegato sociologicamente ai lettori. Si pensi come ad esempio Sal con quali termini, in base alle accuse mosse da Galatea Dunkel, inizi a intravedere i limiti di Dean, in seguito a una discussione avvenuta nel gruppo:

Io mi resi conto all'improvviso che Dean, per virtù della sua enorme serie di peccati, stava diventando l'Idiota, l'Imbecille, il Santo della congrega.

«Non hai assolutamente riguardi per nessuno all'infuori di te stesso e delle tue maledette voglie. Tutto quello di cui ti preoccupi è quel coso che ti pende fra le gambe e quanto denaro o divertimento puoi spremere dalla gente e poi li butti da una parte e basta. Non solo questo, ma sei sciocco in tutto e per tutto. Non ti viene mai in mente di che la vita è seria e che c'è gente che cerca di tirarne fuori qualcosa di decente invece che fare gli scemi di continuo».

Ecco quel che era Dean, il SACRO SCEMO.<sup>102</sup>

Il grande vigore che sconfina nell'incoscienza, la determinazione a raggiungere il piacere personale e l'incapacità di inserirsi in un contesto sociale normale composto da un impiego fisso e una famiglia ordinata fanno di Dean Moriarty l'emblema di una nuova forma di individuo, l'*hipster* che «vive nel presente, attimo per attimo, bruciando la sua energia in una serie di gesti vitalistici immediati, spontanei, improvvisati come su un ritmo di jazz, del bop di Charlie Parker»<sup>103</sup>.

A differenza del suo modello di riferimento, Tondelli riporta in pagina gli umori di una generazione senza appartenere ad un gruppo. Se Kerouac ha in Neal Cassidy l'esempio pratico di individuo al di fuori di ogni schema, e con lui compie tutta una serie di viaggi atti a confermare questa unicità, Tondelli si affida all'osservazione e all'ascolto dei racconti fatti dai suoi coetanei per esprimere l'aspetto generazionale. In questo si può ritenere *Altri libertini* un'operazione letteraria, risultato di un filtro adottato da chi scrive sul materiale ispirato dal vissuto di altri. Tondelli dunque, dalla sua posizione isolata di osservatore della realtà, registra il cambiamento di mentalità dei giovani coetanei, immettendo assieme alle novità stilistiche un nuovo modo di sentire i cambiamenti sia di gusto che dei comportamenti.

---

<sup>102</sup> Kerouac, *Sulla strada*, III,3, p. 222.

<sup>103</sup> Corona, *Storie degli anni Cinquanta*, p. LII.

Chi più di Jack Kerouac, allora, si avvicina come metodologia di osservazione della realtà è un altro autore apprezzato da Tondelli, il più lontano per ordine cronologico dagli eventi descritti dallo scrittore di Correggio: Francis Scott Fitzgerald. Fonte di ispirazione preziosa per Tondelli, diversi elementi legano i due nonostante l'ampio lasso di tempo di differenza: la capacità di riprodurre l'atmosfera e l'ambientazione delle vicende, il distacco con cui riportano oggettivamente i dati del reale, la fedeltà dei dialoghi e una sensibilità adatta per captare in dettagli apparentemente anche banali cambiamenti sociologici complessi.

Francis Scott Fitzgerald nasce a Saint Paul, Minnesota, nel 1896. Nonostante l'origine benestante di entrambi i genitori, trascorre la giovinezza tra ristrettezze economiche e una rigida educazione di stampo cattolico. Dal 1913 è iscritto all'università di Princeton, che frequenta con risultati modesti e che non riuscirà a terminare. Il 1917 è un anno importante per Fitzgerald: abbandona il cattolicesimo, entra nell'esercito dopo aver abbandonato gli studi e scrive la prima stesura del romanzo *Di qua dal paradiso*. Dal 1918 conosce Zelda Sayre, che inizialmente rifiuta il fidanzamento a causa delle difficoltà finanziarie di Fitzgerald, per poi sposarlo nel 1920. Nello stesso anno inizia a scrivere racconti su riviste di costume, mentre l'editore Scribner's accetta il manoscritto di *Di qua dal paradiso*: inizia un periodo di fortuna e ricchezza per Fitzgerald che, succedutesi in brevissimo tempo, avrà ripercussioni fatali con l'avanzare degli anni. Assieme alla moglie, a cui si aggiungerà la figlia Frances, lo scrittore dissiperà la sua fortuna con una condotta di vita spregiudicata, alla quale dovrà porre rimedio scialacquando risorse ed energie per racconti di scarso valore artistico destinate a riviste di grandi tirature. Tra feste, vacanze, balli e il vizio dell'alcol, Fitzgerald e la consorte incarnaeranno – come la raccolta omonima di racconti pubblicata nel 1922 – lo spirito dell'“Età del Jazz”, una generazione ribelle alle convenzioni e pronta a vivere un'esistenza in nome della passione da bruciare. Gli eventi però non aiutano Fitzgerald, sempre più in crisi finanziaria dopo il Crollo della Borsa di New York nel 1929: alle scarse vendite di copie dei romanzi e all'incomprensione della critica, si aggiunge la malattia della moglie costretta dal 1932 al ricovero in clinica psichiatrica. Alla fine degli anni Trenta trova un contratto a Hollywood per scrivere delle sceneggiature, località dove muore nel 1940 a causa delle complicazioni dovute all'alcolismo. Sempre per l'editore Scribner's, Fitzgerald pubblicò: *Di qua dal paradiso* (1920), *Belli e dannati* (1922), *Il grande Gatsby* (1925), *Tenera è la notte* (1932) e l'incompleto *Gli ultimi fuochi* (1941) a causa della morte prematura dell'autore.

Nonostante l'oblio in cui era caduto negli ultimi anni di vita in patria, Fitzgerald in Italia fu tradotto per la Mondadori nel 1936, prima di scrittori più celebrati come William Faulkner e Ernst Hemingway: a questa precoce operazione letteraria, però, non seguì un'adeguata attenzione da parte della critica nostrana. Con l'avvento degli anni Cinquanta si inverte la

tendenza e aumenta l'interesse, sia negli Stati Uniti che in Italia, verso la figura di Fitzgerald. Si interessano alle sue opere Cesare Pavese e Eugenio Montale, ma è solo con le traduzioni e gli approfondimenti critici di Fernanda Pivano che l'autore del *Grande Gatsby* viene conosciuto in tutta la sua grandezza nel nostro panorama letterario.

Come molto probabilmente avvenne con Kerouac, Tondelli si avvicinò in giovane età alle opere di Francis Scott Fitzgerald, attratto dalla capacità dello scrittore statunitense di trasmettere all'interno del romanzo i gusti, i riti e le mode di un'epoca. Sebbene vi sia mezzo secolo di distanza con il modello statunitense, per tutta la sua carriera letteraria l'autore emiliano cercherà di trasmettere con la sua opera l'atmosfera degli anni vissuti nelle pagine dei suoi romanzi. Attraverso Fitzgerald gli anni Venti ritornano in tutta la loro vitalità e con il loro carico di inquietudine, in equilibrio tra superficialità e fragilità emotiva, facili ricchezze e crolli repentini. A partire da *Altri libertini*, e attraverso tutta la produzione bibliografica, Tondelli riuscirà a trasmettere l'atmosfera di un periodo, gli anni Ottanta italiani, proprio come più di mezzo secolo prima fece analogamente Fitzgerald per gli Stati Uniti. Nell'introduzione al volume delle opere dedicato a quest'ultimo, Fernanda Pivano presenta la figura dello scrittore originario del Minnesota sottolineandone l'aspetto generazionale:

Lo stereotipo che ha imprigionato Fitzgerald dal momento della sua “rivelazione” come autore di *Di qua dal paradiso* lo individua come cantore degli Anni Venti (da lui definiti *Età del Jazz*), di catalizzatore della rivoluzione del costume, che nel primo dopo-guerra trasformò la cristallizzata pruderie vittoriana nella freudiana liberazione dai tabù sessuali, di poeta della giovinezza e della sua caducità.<sup>104</sup>

Entrambi animati dall'obiettivo di descrivere un'epoca e renderne l'atmosfera in tutte le sue sfumature, sia Fitzgerald che Tondelli a partire dal loro esordio letterario vengono inseriti sotto l'etichetta di “autori generazionali” dalla critica. Il rischio, come tutte le etichette, è quello di vedersi sminuiti gli interessi verso le problematiche sociali proprie del periodo trattato, o peggio di essere ritenuti inattuali una volta finito il periodo in questione. Nel caso di Fitzgerald, come sottolineato dalla Pivano nel saggio sopra citato, il problema principale dei giovani coetanei dello scrittore negli Stati Uniti degli anni Venti è rappresentato paradossalmente dall'offerta di opportunità: fare soldi e accumulare ricchezze con relativa facilità, perdendo di vista i valori morali ed etici con cui conservare oculatamente quanto guadagnato.

Fitzgerald sentì molto questo problema, crescendo tra disagi finanziari e delusioni come l'insuccesso da studente e il rifiuto alla proposta di fidanzamento dell'amata Zelda. Spesso la

---

<sup>104</sup> L'intervento di Fernanda Pivano si situa nella *Prefazione* di: Francis Scott Fitzgerald, *Romanzi*, Meridiano Mondadori, Milano, 1995, p. XI.

critica ha visto, rappresentati nei romanzi, le stesse vicissitudini biografiche vissute da Fitzgerald e Zelda, visto che lo stesso autore si ritrovò all'apice della fama appena ventenne e al centro delle cronache per lo spregiudicato stile di vita coniugale. Il crollo della Borsa di New York, oltre a mettere fine ad un decennio di ricercata spensieratezza, pregiudicò le sorti dell'autore: legato alle sue descrizioni delle dissipazioni durante l'«Età del Jazz», la credibilità di Fitzgerald venne minata nel periodo di ricostruzione economica successiva per concludere la sua parabola discendente nell'oblio del mondo letterario. Questo processo, composto da disagio adolescenziale, successo prematuro e lento declino, ritorna costantemente nella produzione romanzesca di Fitzgerald, nell'oscuro presentimento di avere spremuto tutte le energie in un breve lasso di tempo. D'altronde, in un periodo di aperta contestazione ai valori di epoca vittoriana rappresentati dalla generazione precedente, i giovani protagonisti dei romanzi di Fitzgerald sono troppo intenti a liberarsi del fardello lasciato dai genitori per pensare a costruire qualcosa di duraturo, con cui affrontare serenamente le incognite venture. Da questo presupposto nascono l'ironia nei confronti delle istituzioni e il disincanto verso le prospettive future, nella consapevolezza di vivere pienamente il solo presente. In chiave teorica questo approccio esistenziale si traduce nel seguente pensiero: «l'azione è il personaggio stesso»<sup>105</sup>, dove a essa prevalgono sensazioni e sentimenti che muovono i protagonisti dei romanzi. Un lavoro di Fitzgerald che somma le problematiche generazionali all'espressione del periodo trattato, unendo la giovane età dell'autore ad una maggiore cognizione del proprio ruolo di scrittore, è il secondo romanzo pubblicato per Scribner's nel 1922, *Belli e dannati*.

Protagonista del romanzo è Anthony Patch, giovane bello e viziato, nipote del ricco e puritano Adam e mantenuto da questi. A New York, dove Anthony trascorre le giornate progettando un'opera letteraria e sperando nella morte del nonno per ereditare le sue fortune, l'occupazione maggiore consiste nelle serate passate a discutere con gli amici Maury Noble e Dick Caramel, scrittore e sorta di *alter ego* di Fitzgerald. Proprio Dick gli presenta sua cugina, la bellissima Gloria Gilbert, della quale Anthony si innamora perdutamente. Dopo un lungo corteggiamento il protagonista riesce ad ottenere il fidanzamento e in breve i due si sposano. Presto però i due prendono atto della pesantezza della *routine* coniugale e dei rispettivi difetti: il fragile Anthony non riesce a trovare una rendita fissa e il suo tentativo di lavorare in Borsa naufraga, Gloria ha un carattere volubile e si lascia andare a spese ingenti per mantenere un alto livello di vita. I due sfogano le frustrazioni tra il consumo di alcol e feste sfrenate, spesso date nella tenuta di campagna nel paesino di Marietta: a una di queste

---

<sup>105</sup> Kenneth Able, *Francis Scott Fitzgerald*, La Nuova Italia, collana Il Castoro, Firenze, 1967, p. 101. Citato anche in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 856.



interviene Adam che, riscontrato lo stile di vita dissoluto del nipote, decide di diseredarlo. A partire da questo episodio inizia una battaglia legale tra i due coniugi e l'anziano appoggiato dal segretario personale Shuttleworth, trascinata per anni tra cavilli burocratici e visite di avvocati mentre Dick e Maury ottengono successi in campo lavorativo. Nel frattempo giunge la guerra e Anthony viene chiamato dall'esercito in un campo di addestramento del sud, dove tradirà Gloria con Doroty, una ragazza del luogo. Tornato a New York, tra litigi e spese legali, Anthony e Gloria otterranno la sospirata eredità: la somma servirà per un viaggio in Europa, durante il quale i due coniugi rimpiangeranno la gioventù ormai perduta tra sprechi e spese folli.

Rispetto al romanzo d'esordio, in *Belli e dannati* Fitzgerald dimostra una svolta tematica incentrata principalmente nell'opposizione dei giovani ai costumi e alle ipocrisie dei genitori, incapaci però di prescindere da questi. La concezione sofisticata della vita secondo Anthony si scontra violentemente con il pragmatismo di nonno Adam, abile a costruirsi la propria fortuna in borsa nel periodo di incertezza conseguente alla guerra civile americana. Ma proprio dalla fortuna costruita dal nonno, per quanto disprezzata, Anthony avrà modo di dipendere. Dalle premesse al primo incontro nel romanzo, dove Anthony si augura di «trovare il nonno morto al suo arrivo»<sup>106</sup>, giunge il primo punto di attrito tra i due, che si protrarrà per l'intera opera:

«Ora che sei qui dovresti *fare* qualcosa» disse il nonno sottovoce «concludere qualcosa». Anthony aspettò che dicesse: «Per lasciare qualcosa di fatto quando morirai». Poi fece una proposta: «Ho pensato... Credo che forse il meglio che potrei fare è scrivere...» Adam Patch socchiuse gli occhi, immaginando un poeta di famiglia coi capelli lunghi e tre amanti. «...storia» concluse Anthony. «Storia ? Storia di che cosa? La guerra civile? La Rivoluzione?» «Ma... no. Una storia del Medio Evo.» [...] «Credi che potrai lavorare a New York... se intendi davvero lavorare?» Queste ultime parole con un cinismo soffice, quasi impercettibile. «Ma sì, credo, nonno». «Quanto ci metterai?» «Be', devo fare un profilo, capisci... e un mucchio di letture preliminari». «Direi che di queste dovresti averne già fatte abbastanza». [...] Era venuto con l'intenzione di fermarsi qualche giorno dal nonno, ma era stanco e irritato per lo scontro duro e non aveva il minimo desiderio di sopportare una discussione scaltra e pia [...]. Tuttavia si deve a questo incontro il fatto che il lavoro entrasse nella sua vita come idea permanente.<sup>107</sup>

Dall'indolenza caratteriale di Anthony e dall'intransigenza di Adam, al lettore si prefigura uno scontro ideologico figlio della differenza generazionale presente negli Stati Uniti di inizio Novecento: da una parte individui capaci di muoversi con astuzia nell'imprenditoria, in una

---

<sup>106</sup> Francis Scott Fitzgerald, *Belli e dannati*, Mondadori, Milano, 2007, p. 13.

<sup>107</sup> Fitzgerald, *Belli e dannati*, pp. 15-16.

New York pronta a diventare il centro finanziario principale a livello mondiale; dall'altro una gioventù incurante della provenienza della ricchezza di cui dispone, pronta a vivere il presente tra il divertimento e l'insofferenza delle regole. Emblema di questo approccio esistenziale, in equilibrio tra desiderio di evasione e malumori per una mancata realizzazione di sé, è la figura di Gloria Gilbert: «sia nei confronti delle istituzioni matrimoniali, sia nei confronti della società in genere, ostenta l'inconfondibile atteggiamento della maschietta: disprezzo delle convenzioni, stuolo di ammiratori, umorismo, bellezza suggestiva e poco femminile»<sup>108</sup>. Gloria, oltre a rispecchiare fedelmente la personalità di Zelda, si pone come rappresentante di una nuova donna che si sente più indipendente, in grado di tenere testa agli uomini: già conoscitrice di comportamenti sessuali ben prima di contrarre il matrimonio, capace di imporsi al debole Anthony e restia a impegnarsi nella conduzione di una tranquilla vita domestica, la protagonista femminile di *Belli e dannati* alterna al suo atteggiamento freddo e distaccato improvvisi accessi d'ira e flessioni malinconiche. Tutto ciò avviene sotto lo sguardo distratto dei genitori, esclusi dalla comunicazione giovanile e lasciati alle loro convenzioni dai protagonisti.

Questa assenza di rapporti tra i giovani e i genitori, causa di contrasti ed incomprensioni nei confronti del mondo adulto, emerge in tutta la sua evidenza in uno degli episodi più brillanti di *Belli e dannati*, ovvero quando Anthony, accompagnato da Dick, conosce i coniugi Gilbert:

Il giovane e il vecchio si toccarono la mano; quella del signor Gilbert era morbida, ridotta all'aspetto polposo di un pompelmo strizzato. Poi marito e moglie si salutarono; egli le disse che fuori faceva più freddo; le disse che era andato a comprare un giornale di Kansas City a un'edicola della Quarantaquattresima Strada. Aveva intenzione di ritornare con l'autobus, ma aveva sentito troppo freddo, sì, sì, sì, sì, troppo freddo.

[...] «Dov'è Gloria?»

«Dovrebbe arrivare da un minuto all'altro.»

«Conoscete mia figlia, signor...?»

«Non ho questo piacere. Dick me ne ha parlato spesso.»

«Lei e Richard sono cugini.»

«Ah, sì?» Anthony sorrise con sforzo. Non era abituato alla compagnia degli anziani e aveva la bocca irrigidita in un'allegria inutile. [...] Poco dopo riuscì a lanciare uno sguardo angosciato all'amico.

Richard Caramel disse che dovevano proprio andare.

La signora Gilbert era tanto spiacente.

Il signor Gilbert disse che era un vero peccato.

[...] Sarebbero ritornati presto?

«Oh, sì!»

A Gloria sarebbe dispiaciuto *tanto!*

«Arrivederci...»

«Arrivederci.»

Sorrisi!

Sorrisi!

Bang!<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Able, *Francis Scott Fitzgerald*, p. 75.

<sup>109</sup> Fitzgerald, *Belli e dannati*, pp. 35-36.

Il disagio dei due ragazzi, rappresentato dalla fretta di congedarsi dai genitori di Gloria con la sensazione di non avere nulla da condividere, nei confronti degli adulti è un altro aspetto in comune con *Altri libertini*. Nella prima opera di Tondelli, tutte le figure diverse dai giovani coetanei vengono eclissate con disprezzo e rifiuto: specialmente nel racconto *Viaggio*, dove la famiglia appare come una presenza costante e minacciosa anche se non compare direttamente nel testo, mentre istituzioni come forze dell'ordine e la religione trasmettono rispettivamente timore e repulsione.

In *Belli e dannati*, in linea con la vena disincantata che ha contraddistinto la produzione narrativa di Fitzgerald, non avverrà alcuna conciliazione né tra “vecchi” e “giovani”, né tra Anthony e Gloria, consci dei caratteri incompatibili ma terrorizzati dall'idea di stare da soli. Nell'amaro sfogo finale da passeggero della nave *Berengaria* in viaggio verso l'Europa, una volta ottenuta l'eredità a prezzo dell'equilibrio del rapporto matrimoniale e della salute, Anthony può ripensare alla sua vita e realizzare quanto la sua determinazione, nonostante il sacrificio di energie e stimoli giovanili, gli sia valsa una vittoria solo parziale sulle avversità:

Anthony Patch, seduto accanto al parapetto a guardare il mare, non pensava ai quattrini [...]. No: riandava una serie di ricordi, come un generale può ricostruire una campagna fortunata e analizzarne le vittorie. Pensava alle difficoltà, alle tribolazioni insopportabili che aveva dovuto subire. Avevano cercato di fargli scontare gli errori di giovinezza. Era stato esposto alla miseria spietata, la sua stessa sete d'amore era stata punita, gli amici l'avevano abbandonato... Perfino Gloria si era messo contro di lui. Era stato solo, solo... ad affrontare ogni cosa.

Soltanto qualche mese prima la gente lo invitava a rinunciare, a sottomettersi alla mediocrità, a lavorare. Ma lui sapeva che aveva ragione a vivere così: e non si era lasciato smuovere [...].

Aveva gli occhi pieni di grosse lacrime e la voce tremula, quando mormorò fra sé:

«Gliel'ho fatta vedere» diceva. «E' stata una lotta dura, ma non ho ceduto e ce l'ho fatta.»<sup>110</sup>

Quella che Anthony contempla è una vittoria effimera da parte di una generazione, ottenuta a costo di sacrificare sentimenti e moralità. Lo stesso protagonista realizza come con i soldi egli abbia pregiudicato il matrimonio con Gloria e la credibilità dei suoi amici, causato il suicidio del segretario di suo nonno escluso dall'eredità e infine messo a repentaglio la propria salute e la possibilità di avverare il sogno di letterato che lo aveva animato in gioventù. L'egoismo del piacere personale ha fatto perdere il contatto con il mondo, per una generazione che ha spazzato il vecchio ma ora si sente persa di fronte alle prospettive future. L'Europa così non appare più agli occhi di Anthony come una terra promessa, bensì un luogo dove trascorrere l'ultimo, incerto, periodo della propria vita.

Fitzgerald ha ventisei anni quando porta a compimento *Belli e dannati*. Probabilmente conscio della velocità con cui sono giunte le sue conquiste, presagiva con timore un altrettanto

---

<sup>110</sup> Fitzgerald, *Belli e dannati*, p. 363.

rapido rovescio della sua fortuna esprimendo nelle sue opere le sue preoccupazioni: da qui – nel tentativo di esorcizzare le preoccupazioni della vita quotidiana – l'autore ricorre agli episodi autobiografici come mezzo narrativo, soprattutto per tratteggiare la figura di Gloria sulle sembianze della moglie Zelda, e l'obiettivo personale di raffigurare anche con tinte fosche l'epoca che stava vivendo. Un monito tristemente avveratosi a spese dello stesso Fitzgerald, che morì in solitudine e lontano dal successo e dalla mondanità che aveva contraddistinto l'inizio della sua carriera di scrittore.

Pier Vittorio Tondelli, senza perdere di vista quanto succede all'esterno, invita i suoi coetanei ad «andare insieme incontro all'avventura». Con queste parole lo scrittore di Correggio chiude *Altri libertini*, «sorta di riflessione, da *Zibaldone* aggiornato, sul sentimento classico, e anche qui adolescenziale, del *taedium vitae* o melanconia o *spleen*»<sup>111</sup>. Nel racconto *Autobahn* l'io narrante, a differenza di quanto avviene in *Belli e dannati*, guarda avanti nell'urgenza di risolvere il proprio stato di prostrazione: da qui la soluzione, che consiste nel mettersi in viaggio e cercare nel mondo una propria forma di realizzazione. Come nell'iniziale *Postoristoro*, anche in *Autobahn* si ha un ritmo in crescendo, dove ai toni drammatici si sostituisce una vena ironica: la malinconia di partenza lascia spazio progressivamente all'entusiasmo, metafora del passaggio da un decennio di contrasti violenti ad un altro tutto da vivere e costruire. L'autostrada che porta a Nord, come l'America desiderata, è un luogo figurato dove si possono incontrare modelli esistenziali alternativi – si pensi alla figura del “cinematografo” – dove, una volta compiuto il viaggio, si può tornare arricchiti dalla visione di altre soluzioni sociali da applicare nel luogo d'origine. Davanti a tutta una serie di possibilità per migliorare il mondo dove si vive, l'io narrante assume la voce di un'intera generazione pronta a farsi parte attiva del processo di ricostruzione del paese.

## **II.5. – Un approccio generazionale al mondo adulto. Pao Pao e la letteratura statunitense come aneddotica.**

Passati tre mesi dalla pubblicazione di *Altri libertini*, Tondelli iniziò dall'aprile del 1980 il servizio militare obbligatorio con destinazione Orvieto, per terminare poi la leva a Roma. In questo scorcio realizzò una serie di dieci episodi su questa esperienza, che verranno pubblicati tra «Il Resto del Carlino» e «La Nazione» e formeranno *Il diario del soldato Acci*<sup>112</sup>. Questa

---

<sup>111</sup> Carnero, *Lo spazio emozionale*, p. 36.

<sup>112</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. XXXIX-XL.

produzione letteraria sul tema della vita in caserma verrà successivamente ampliata e confluirà nel secondo romanzo di Tondelli, *Pao Pao*, pubblicato da Feltrinelli nel giugno 1982.

Questo volume, il cui titolo deriva dalla sigla «straniata, decontestualizzata, ironizzata e assaporata con gusto infantile per suoni che sanno di misteriosa e magica onomatopea»<sup>113</sup> Picchetto Armato Ordinario, descrive quell'esperienza comune per i giovani del periodo che è lo svolgimento del servizio militare. Rispetto al *Diario del soldato Acci* viene indagato maggiormente in profondità l'approccio con cui i giovani si avvicinano all'istituzione militare, la loro tendenza a fare gruppo nel tentativo di evadere ed esorcizzare da un mondo sentito come estraneo e freddo nelle sue pratiche burocratiche. La dimensione giovanile, cosciente di essere prossima ad entrare nel mondo adulto una volta finito il servizio militare, si trova necessariamente costretta ad allargare i propri orizzonti, con i personaggi non più solo concentrati in sé stessi ma spinti anche ad interagire con la realtà circostante scendendo a compromessi. Nonostante vi siano delle riprese tematiche con l'opera d'esordio, questo si traduce in *Pao Pao* innanzitutto con lo sdoganamento delle tematiche giovanili legate alla terra d'origine dell'autore, la provincia emiliana, ad un contesto nazionale, dal momento che il protagonista ha la possibilità di confrontarsi con coetanei provenienti da tutte le zone della penisola e da tutte le estrazioni sociali possibili. Successivamente lo svolgimento dell'individuo di un'esperienza comune a tutti i coetanei, come quella della leva militare, lo porta a un'inevitabile maturazione, passaggio obbligato dal singolo sentire adolescenziale alla partecipazione collettiva nel contesto sociale: si giunge così al confronto con la burocrazia e i suoi complicati meccanismi, i sotterfugi per ingraziarsi la simpatia dei superiori ad assistere, anche se marginalmente, agli eventi storici. Rispetto ad *Altri libertini*, la grande novità di Tondelli consiste nell'inserire le vicende dei personaggi in una concreta dimensione storica e sociale: l'io narrante si troverà indirettamente coinvolto in eventi come le elezioni amministrative, l'attentato dinamitardo alla stazione di Bologna del 2 agosto 1980 e il terremoto in Irpinia.

Il tema della vita militare, insomma, viene utilizzato dall'autore per attuare una condivisione a livello nazionale di un'esperienza generazionale, nonché congedare il giovane protagonista e presentarlo al mondo adulto. Ciò indica un deciso passo avanti nell'aspetto sociologico da parte di Tondelli, che in seguito svilupperà ulteriormente questo tema nella raccolta *Un weekend postmoderno*, all'interno della sezione *Affari militari*. Proprio nel primo articolo di questa sezione, *Partir soldato*, Tondelli usa queste parole:

---

<sup>113</sup> Carero, *Lo spazio emozionale*, p. 45.

Eppure, dentro i muri scalcinati della patria, anche oggi, come un tempo, viene a consumarsi quel particolarissimo rito di passaggio che è l'attraversamento della prima giovinezza e l'approdo a un'età, se non definitivamente adulta, quanto meno diversa e nuova: l'età del lavoro, della famiglia, degli obblighi sociali [...].»<sup>114</sup>

*Pao Pao*, nonostante un'accoglienza tiepida da parte della critica, rispetto al libro d'esordio comporta una svolta importante nella ricerca letteraria di Tondelli. Sociologicamente l'autore di *Altri libertini* non si discosta dalla trattazione di individui giovani, nonostante li faccia interagire in un contesto straniante nel quale tutti partono alla pari di fronte all'esperienza militare. All'aspetto generazionale del libro si uniscono l'inedito tema della vita militare e le conseguenze di essa nel ritorno nella società civile, specie durante i brevi periodi di permesso. Le novità riguardano pure il livello stilistico, conseguenza di una maggiore padronanza dello strumento narrativo e la volontà di sperimentare una «scrittura musicale, con parti addirittura in rima»<sup>115</sup>. Questo obiettivo si unisce a quello di raccontare fedelmente una vicenda autobiografica, utilizzando diversi piani temporali per trasmettere il coinvolgimento emotivo del protagonista, come affermerà lo stesso Tondelli in un'intervista del 1990:

Ho lavorato su tre piani temporali. C'è un tempo presente, che corrisponde alla stesura... E' il tempo dell'io narrante [...]. C'è questo "presente continuo", ma c'è anche il passato che è il romanzo in senso stretto, vale a dire il racconto delle vicende di un gruppo di ragazzi di varia provenienza ed estrazione culturale che in caserma si incontrano, si conoscono e si lasciano. Proprio a questo livello si può parlare di racconto in senso stretto... C'è anche però un terzo piano temporale di narrazione che rappresenta il futuro, lo svolgimento dell'esperienza di quegli stessi episodi che si raccontano. Per me credo che volesse corrispondere al tempo dello struggimento, della sentimentalità, a quel "futuro anteriore" che diventerà un nodo linguistico importante in *Camere separate*<sup>116</sup>.

Con *Pao Pao*, come testimoniato in questa intervista dall'autore nel pieno della maturità, Tondelli abbandona la forma racconto per dedicarsi alla forma romanzo. La formativa esperienza di *Altri libertini* non viene accantonata, risulta anzi arricchita nel suo ritmo dall'intreccio temporale utilizzato per la narrazione. I tre piani temporali, il "presente continuo", il passato e il futuro, interagiscono tra loro armonicamente, riportando al tempo stesso la fedeltà della testimonianza e la circolarità della storia: con lo stesso episodio, il saluto dell'io narrante all'amico Renzu, si apre e si chiude *Pao Pao*, circoscrivendo l'esperienza militare ad un evento concluso ma sempre vivo nella memoria di chi racconta. Questo particolare uso della temporalità attira l'interesse del critico e scrittore francese François Wahl, assieme alle tematiche affrontate: tra questi e Tondelli nascerà un rapporto

---

<sup>114</sup> Apparso su Linus, dicembre 1982. Riportato in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 161.

<sup>115</sup> Tratto da un'intervista pubblicata su Ciao2001 del 3 gennaio 1983. Riportata in: Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1140.

<sup>116</sup> Tratto da *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*, contenuto in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 976.

d'amicizia e di lavoro molto proficuo, che sfocerà nella traduzione e diffusione dello scrittore di Correggio da parte della casa editrice Seuil in terra transalpina. Nel contributo alla rivista *Panta*, Wahl riscontra in *Pao Pao* una chiara influenza dalla letteratura statunitense:

Si ha sempre un modello; è palese che il modello di T sia stato Burroughs. Stessa violenza di Burroughs. [...] Stessa pratica del *cut up*<sup>117</sup>, con la differenza che T non rompe la narrazione ma la sintassi, per ritrovare le incrinature dell'oralità, un'oralità scambussolata, e di una danza il cui schema è la rottura. [...] La sua lingua dà l'evidenza della forma alla dissoluzione vissuta dalle forme stesse.<sup>118</sup>

In particolare Wahl ravvisa una ripresa della tecnica del *cut up* presente in *Pasto nudo* di Burroughs con l'avvio di *Pao Pao*, a partire dalla prima riga del romanzo: «Ma Renzu, il mio grande amico Renzu, lo rivedo dunque per l'ultima volta in una parata primaverile dei granatieri a Roma, a quasi un anno dal nostro primo e gelido inizio di servizio militare su alla rupe di Orvieto, fine aprile dell'ottanta o giù di lì [...]»<sup>119</sup>. Due sono i punti ravvisabili della rottura della sintassi canonica: l'uso dell'avversativa in fase iniziale, con funzione di rottura rispetto alla linearità narrativa; il sovrapporsi di un presente, riferito al racconto dell'incontro, e un passato, rivolto a quando i due si erano conosciuti quasi un anno prima. Questi due *escamotage* hanno il merito di essere adottati dall'autore per scardinare un tradizionale avvio di romanzo, inserendo il lettore sin dal primo impatto all'interno del contesto in cui si muovono i personaggi. In *Pao Pao* insomma la “Letteratura Emotiva” si compie concentrandosi maggiormente sull'aspetto formale, oltre che nei temi affrontati nel libro.

Il secondo romanzo di Tondelli, oltre ad aggiungere alcune novità a livello formale, prosegue grosso modo il discorso attuato alla fascia giovanile di *Altri libertini*. Ritornano quindi tematiche propriamente adolescenziali e condivisibili da molti coetanei dello scrittore, quali possono essere il servizio militare, l'ascolto di musica rock e la partecipazione ai concerti, la lettura di libri, il consumo di alcol e droghe leggere e il timore riguardo a ciò che li spetterà una volta finita questa parentesi della leva militare. Nonostante gli accorgimenti stilistici volti a scardinare la dimensione temporale all'interno del testo, *Pao Pao* si contraddistingue dal libro d'esordio per l'unitarietà dell'argomento trattato, la vita in caserma con le sue conseguenze pratiche e sociologiche, e uno svolgimento piuttosto lineare delle vicende, rispetto ad alcuni sbalzi cronologici presenti in *Altri libertini* e alla frammentarietà data dalla forma-racconto.

Altro elemento di continuità in *Pao Pao* riscontrato dalla critica, e ravvisabile all'interno del

---

<sup>117</sup> «I suoi libri, ormai mitici, sono di difficile lettura perché scritti con tecniche sperimentali in cui Burroughs taglia e smonta le frasi, le collega arbitrariamente ad altre frasi tolte da giornali o poesie. A volte inizia un periodo-chiave e lo lascia in sospenso risolvendolo solo trenta pagine dopo». Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 549.

<sup>118</sup> François Wahl, *Pvttpv. Panta, Pier Vittorio Tondelli*, p. 253.

<sup>119</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 183.

romanzo stesso, è il riferimento a modelli tratti dalla letteratura statunitense, dove i debiti stavolta oltre ad essere tematici sconfinano nell'aneddotica. Già affrontata, con Wahl, la ripresa della tecnica del *cut up* elaborata da Burroughs, la critica si sofferma principalmente sul recupero di alcuni temi trattati dalla narrativa d'oltreoceano contemporanea: Renato Barilli su «La Stampa» afferma il ruolo attivo svolto nel romanzo da quei bisogni corporali soddisfatti dall'amore e dalle droghe cari a Jack Kerouac e alla Beat Generation; Alberto Arbasino invece riscontra in Tondelli uno stile nella resa degli eventi in chiave autobiografica rilevabile in Charles Bukowski, dove «questo significa però scrittura corporale di getto, con tanti riferimenti a fatti e a tipi mai presentati o spiegati, ma buttati e ripresi, restando (anche se “cotti e mangiati”) privati e intimi»<sup>120</sup>. Al contrario di quanto farà lo stesso Pier Vittorio Tondelli nella sua raccolta *Un weekend postmoderno*, non sono state effettuate comparazioni tra *Pao Pao* e opere letterarie o cinematografiche che trattano il tema della vita e dei rapporti all'interno dell'esercito. Lo scrittore di Correggio riporta nella sezione *Affari militari* numerosi esempi, specie provenienti dagli Stati Uniti, di libri che hanno come argomento principale il servizio militare: la poesia *Per te, o democrazia* contenuta nella raccolta *Foglie d'erba* di Walt Whitman<sup>121</sup>, *Il nudo e il morto* di Norman Mailer<sup>122</sup>, *The toilet* di LeRoi Jones<sup>123</sup>, *Sergente* di Dennis Murphy<sup>124</sup>, *Ottobre* di Christopher Isherwood<sup>125</sup>, *Riflessi in un occhio d'oro* di Carson McCullers<sup>126</sup> e *Rose e cenere* di James Purdy<sup>127</sup>. Questa sezione, oltre a testimoniare un profondo interesse da parte di Tondelli per questo argomento, dà la misura della profondità del bagaglio di conoscenza dell'autore sul tema, unendo all'esperienza di vita vissuta una serie di rimandi cinematografici e letterari atti a stabilire l'accuratezza con la quale lo scrittore si appropiava al progetto romanzesco.

Al contrario di *Altri libertini*, invece, in questa opera i modelli americani operano attivamente nel testo, uscendo allo scoperto tra le preferenze dello scrittore e inserendosi all'interno della trama. Se all'esordio letterario il debito nei confronti degli autori statunitensi rientrava nel rango delle tematiche affrontate e dello stile utilizzato in pagina, in *Pao Pao* Tondelli cita apertamente gli autori a lui cari, impiegandoli come materiale narrativo in due circostanze all'interno di un romanzo. La prima citazione avviene durante l'incontro in treno, durante una licenza, tra l'io narrante e l'amico Alex con tre ragazze statunitensi in visita in Italia:

---

<sup>120</sup> L'articolo di Renato Barilli è apparso su La Stampa il 27 novembre 1982, invece Alberto Arbasino ha pubblicato l'intervento il 5 dicembre 1982 sull'Espresso. Entrambi i contributi sono riportati in: Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1142.

<sup>121</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 167.

<sup>122</sup> Ivi, p. 169.

<sup>123</sup> Ivi, p. 174.

<sup>124</sup> Ivi, p. 177.

<sup>125</sup> Ivi, p. 178.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Ivi, p. 179.



Ethel è di Washington Dc, Pearl invece di Boston e l'ultima pensate un po', 'sta tacchina che non sa emettere una parola in francese è nata, vissuta e cresciuta a Lowell, Massachusetts. Io mi infiammo e chiedo se ha mai visitato la tomba di Jack Kerouac, se c'è ancora la casa natale della famiglia, se è monumento nazionale, se c'è la discarica in cui il piccolo Jack andava a giocare, la palestra, il fiumiciattolo, la tipografia. Chiedo, ma forse per via della pronuncia o molto più probabilmente perché questa anatra proprio nemmeno sa di essere al mondo, cavo fuori niente di niente. Non conosce i romanzi di Kerouac, Scott Fitzgerald le dice niente, Norman Mailer meno che meno, Hemingway, be' questo sì, ha fatto un riassuntino a scuola del Vecchio e il mare. Basta! Basta! Mi alzo. Non ne posso più di stare con le tre sorelle indiane.<sup>128</sup>

Questo episodio del viaggio in treno che, come fa notare in «Panta» Andrea Canobbio, è mezzo privilegiato e luogo d'incontro dei militari<sup>129</sup>, diventa occasione per creare una breve antologia di autori preferiti della letteratura statunitense. Con tratto ironico Tondelli indica come, tra la scarsa familiarità con la lingua inglese e il disinteresse delle interlocutrici alla materia, per il protagonista sia impossibile condividere la propria passione, dovendo accontentarsi di fare compagnia all'amico Alex mentre questi tenta di corteggiare una delle ragazze.

La seconda circostanza avviene quando l'io narrante, ambientatosi ormai a Roma, durante il Festival dei Poeti ha un incontro ravvicinato con due dei suoi miti letterari: William Burroughs e Allen Ginsberg, tra i maggiori esponenti della Beat Generation assieme a Jack Kerouac. In questo caso l'episodio sconfinava chiaramente nell'aneddotica:

Ma a piazza di Siena bevevamo come matti [...] e facevamo gli scemi, Nico e Antò e me, e ci si divertiva parecchio a vedere quei vecchi santoni di William Burroughs e Allen Ginsberg fare i bambinetti rollando dietro al palco le canne fra fotografi impazziti di gioia e i giornalisti al settimo cielo e gli intellettuali romani un po' sornioni e sufficienti come dire basta basta, ancora qui ? E allora io corro incontro al Burroughs scavalcando le nikon e le arriflex spianate e le braccia dei miei amici che dicevano oh no, non far la pazza, onnonnò non lo puoi far. Ma io volo verso il grande vecchio e non appena l'ho davanti faccia a faccia lo fisso negli occhi con uno sguardo intenso, uno dei migliori della mia carriera e questo qui biascica seccato un cosa voglio, se può far qualcosa visto che sto lì a far l'indiano e dire niente, ma io lo tengo in pugno e dico guardo i tuoi occhi e lui allora fa una smorfia trattenuta da gentiluomo galattico, una cosa appena percettibile e misuratissima e poi scandisce con voce ferma in fondo lei è un romantico perché crede ancora che gli occhi siano lo specchio dell'anima, mi permetta di dirle che così non è, e poi arrivano gli altri che m'hanno visto in piedi mogio e taciturno e dicono pure che sono scemo, sono arrivato fin lì e non ho beccato nemmeno una firma sul decolté.<sup>130</sup>

In questo passaggio l'entusiasmo antecedente all'incontro si mescola nel breve volgere di poche battute allo sbigottimento, vista l'occasione sprecata dall'io narrante per ribadire la sua stima a Burroughs. Al fulmineo scatto del protagonista per raggiungere l'idolo, quest'ultimo oppone la fissità di uno sguardo che pare interminabile da quanto è magnetico:

<sup>128</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 210-211.

<sup>129</sup> Andrea Canobbio, *Piccolo Abbecedario delle Occasioni (Per Arginare l'Oblio)*. Panta, Pier Vittorio Tondelli, p. 47.

<sup>130</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 263-264.

figurativamente, appare l'opposizione tra chi ha fatto la storia della letteratura e chi è pronto ad accoglierne gli insegnamenti, per crearsi uno stile personale di fronte all'immensità delle possibilità artistiche offerte da un decennio che assimila mode in quantità per rigettarle in breve tempo.

Questo episodio, comunque, si presenta come una svolta nella vita dell'io narrante. Se nell'incontro con l'autore il protagonista passa da una condizione di euforia allo sbigottimento, lungo l'arco del romanzo avverrà attraverso una serie di vicissitudini il passaggio dalla spensieratezza adolescenziale alla maturità, alla coscienza della provvisorietà dell'esistenza. Lo sguardo giovanile dell'io narrante si aprirà in maniera tragica verso la realtà infatti poco dopo l'incontro con Burroughs, precisamente il 2 agosto del 1980, a causa dell'attentato dinamitando alla stazione di Bologna, uno dei più sanguinosi nella storia italiana: «mi sono accorto [...] che anche noi stiamo invecchiando»<sup>131</sup> affermerà il protagonista, che si trova assorbito da un periodo storico che credeva concluso, quello delle stragi di matrice extrapolitica tipiche degli anni Settanta.

Tra amori, mansioni da svolgere in caserma e amicizie coltivate, il romanzo raggiunge la conclusione, riagganciandosi alla scena iniziale: il protagonista segue il corteo dei granatieri a Roma, cercando di incontrare almeno con lo sguardo l'amico Renzu costretto a rimanere impassibile come da protocollo. Quello che rimarrà al protagonista di questo saluto a distanza sarà la smorfia dell'amico, il ricordo di un anno che ha cambiato la sua vita e segnerà quella futura, nonché «un flash abbagliante nella mia esistenza [...], poiché le occasioni della vita sono infinite e le loro armonie si schiudono ogni tanto a dar sollievo a questo nostro pauroso vagare per sentieri che non conosciamo»<sup>132</sup>.

In seguito all'uscita di *Pao Pao* anche il ruolo di Pier Vittorio Tondelli, come quello dell'io narrante, tende a ridefinirsi all'interno della scena letteraria italiana, dove al ruolo all'etichetta di esordiente tende a sovrapporsi quella di “autore generazionale”. Il primo tentativo di codificare le novità sociali presenti nel decennio Ottanta e riversarli in un romanzo è affidato a *Un weekend postmoderno*; solo abbozzato da Tondelli e in seguito abbandonato, il titolo verrà riutilizzato nella raccolta degli interventi giornalistici pubblicata nel 1990. Se in *Altri libertini* e *Pao Pao* Tondelli concentra la sua attenzione sul linguaggio da utilizzare, sia a livello di ricerca dei termini che nella creazione di un ritmo da applicare alla pagina, a partire dal secondo romanzo il nuovo obiettivo letterario sarà la costruzione di trame narrative elaborate attraverso la creazione di atmosfere ben precise. In questo modo lo scrittore di Correggio abbandonerà la violenza lessicale degli esordi in favore dell'approfondimento

---

<sup>131</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 272.

<sup>132</sup> Ivi, p. 332-333.

psicologico dei personaggi e l'analisi dei sentimenti all'interno del contesto sociale. Questo cambiamento a livello letterario non coincide con un allontanamento dai modelli letterari statunitensi, anche se verranno meno certi temi e toni propri di autori amati come Kerouac e Burroughs; i riferimenti rimarranno vivi nella mente di Tondelli, sia nella resa di un nuovo timbro linguistico che nella dimensione cosmopolita in cui si muoveranno i lavori futuri, nonostante l'apprezzamento dell'autore verso questa tradizione narrativa sarà rivolta alle pagine di «Rockstar» a consiglio dei lettori.

### III. – Letteratura statunitense come tendenza. Dal dramma *Dinner Party* al “romanzo polifonico” *Rimini*.

Archiviata la parentesi letteraria legata al tema della vita militare e culminata con la pubblicazione nel 1982 del secondo romanzo *Pao Pao*, Pier Vittorio Tondelli conosce un periodo di crisi compositiva: in questa fase abbandona il progetto di *Un weekend postmoderno* e ha molta difficoltà a procedere nell'elaborata lavorazione del terzo lavoro editoriale, ovvero *Rimini*. A proposito di *Un weekend postmoderno*, l'autore spiega il passo falso ammettendo difficoltà nella resa stilistica del testo:

Era per me il tentativo, poi rimasto sulla carta, di fare un romanzo proprio traducendo, trascrivendo le parlate dei party di quegli anni. Praticamente dovevano essere cinque, sei, sette feste, una a Firenze, una a Bologna, una a Milano, una a Londra, in cui si descriveva con una lingua molto cantata, quasi poemica, molto mischiata, con i dialoghi inseriti senza virgolettature nel testo, con una lingua abbastanza strana... Anche come leggibilità era molto forte, troppo forse...<sup>133</sup>

Questo progetto letterario è stato interrotto da Tondelli dopo tre capitoli, riportati nella sezione omonima della raccolta *Un weekend postmoderno*, pubblicata nel 1990<sup>134</sup>. Nonostante lo scrittore di Correggio non dia alle stampe alcun materiale inedito, il 1983 non è un anno improduttivo: in questo periodo Tondelli è immerso nelle letture di ogni genere, alle prese con un ripensamento stilistico, uno spostamento dell'attenzione riferito alla forma dell'intreccio proprio del romanzo, piuttosto che all'aspetto linguistico che avevano contraddistinto i racconti di *Altri libertini* e le pagine di *Pao Pao*. Nella scarsa attività giornalistica di questa fase spicca un articolo di Tondelli, indicativo del suo stato emotivo ereditato dalle critiche mosse ai suoi primi due romanzi. *Post “Pao Pao”* esce su «Babilonia» l'1 giugno 1983<sup>135</sup> e in esso viene avvalorata la seguente tesi:

Nessuno può detenere il senso di un romanzo, tanto meno chi lo scrive.

Quello che non credo vada bene è la “lettura ideologica” di un romanzo, intendendo in questo modo un approccio a un testo completamente artificiale e falso. Leggere un libro semplicemente per trovare conferme a una visione del mondo preconstituita, già nella testa del lettore. Quello che voglio da un romanzo, o da un libro, è che mi dia qualcosa che io non so, che mi comunichi uno scarto nella mia visione delle cose e del mondo, che apra una breccia nella mia coscienza.<sup>136</sup>

Lo scrittore rivendica libertà compositiva e di pensiero nel comporre i testi narrativi, in

---

133

*Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*. Contenuto in: Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, Bompiani, Milano, 2001, pp. 990-991.

<sup>134</sup> Ivi, pp. 189-206.

<sup>135</sup> Ivi, p. 1155.

<sup>136</sup> Ivi, p. 783.

opposizione alla tendenza da parte della critica di catalogare le opere letterarie, dando un'interpretazione esclusivamente ideologica. Tondelli, a partire da questo articolo, comincia ad assumere inconsciamente il ruolo di portavoce delle istanze giovanili, in difesa del proprio metodo di lavoro e in conformità alla sua visione di letteratura priva di pregiudizi. *Pao Pao*, in questo caso, si pone nell'ottica di dare voce a una nuova generazione, estranea agli ideali politici degli anni Settanta, relazionandosi al proprio tempo di composizione: solo aspettando che «il romanzo scompaia dalla scena del chiacchiericcio dell'oggi»<sup>137</sup> si potrà dare una corretta interpretazione del pensiero dell'autore, confrontandolo con il periodo storico di creazione dell'opera.

Dopo aver preso le distanze con questo articolo dalla critica militante, e appurato come l'*impasse* creativa stia pesantemente influenzando la riuscita di *Rimini*, Tondelli decide di lasciare in sospeso la nuova prova romanzesca per affidarsi ad un'altra disciplina artistica da lui prediletta: il teatro. Nei primi mesi del 1984, infatti, Tondelli stende la prima versione della sua unica *pièce* teatrale, il dramma in due atti intitolato *Dinner Party*, snodo cruciale tra la prima fase narrativa legata alle sperimentazioni linguistiche, presenti in *Altri libertini* e *Pao Pao*, e la seconda dedicata alla forma e all'intreccio. Nonostante il nuovo cambio di genere, passando dalla raccolta di racconti dell'esordio al romanzo nella seconda opera narrativa, con questo tentativo teatrale non vengono meno alcuni temi tipici della produzione tondelliana: innanzitutto la questione generazionale, che sarà il *leitmotiv* di *Dinner Party*, prestando poi estrema attenzione per la resa di ambienti e la realizzazione dei dialoghi, fondamentali per apprendere dinamiche e sfumature psicologiche dei personaggi.

L'interesse di Tondelli, in concomitanza di questo lavoro, verso la letteratura statunitense non diminuisce, nonostante nel testo non si ravvisano gli argomenti e i toni della “Letteratura di Potenza” applicati in *Altri libertini*. Con *Dinner Party* l'influenza americana passa in secondo piano, viene momentaneamente accantonata a scapito della trama: l'impressione è che l'autore sia, in base all'approccio teatrale, più concentrato nel processo di sviluppo e scioglimento della vicenda, piuttosto che far rintracciare nel testo i debiti letterari di questa prova. Nel biennio 1983-1984 Tondelli presumibilmente si dedica alla lettura e scoperta di nuovi autori statunitensi, aggiornando i gusti personali e impegnandosi a sviluppare alcuni motivi che formeranno l'ossatura del terzo romanzo *Rimini*. Questo particolare periodo, caratterizzato dall'assenza di materiale narrativo inedito e dal dispendio di energie per progetti non concretizzati, tornerà comunque utile a Tondelli, per il proseguimento della sua carriera: dal punto di vista psicologico per aumentare l'esperienza su come affrontare eventuali cali di ispirazione, poi per un aspetto documentario di immagazzinamento dello stile di nuovi autori,

---

<sup>137</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 784.

che torneranno utili per la stesura di *Rimini*.

### III.1. – *Dinner Party*: dramma in equilibrio tra discorso generazionale e “chiacchiericcio” di sottofondo.

Il rapporto tra Tondelli e il teatro ha radici profonde, che affondano nella sua prima giovinezza: è del 1969 una riduzione teatrale del *Piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry, prima prova letteraria dello scrittore e rappresentata nella città natale di Correggio. Nel 1976 entra a far parte nel Comitato di gestione del Teatro Asioli di Correggio. Successivamente l'interesse di Tondelli verso questa forma d'arte verrà rimarcata dagli articoli dedicati a compagnie teatrali *underground* come Raffaello Sanzio, Falso Movimento, Magazzini Criminali e Krypton, e raccolti nella sezione *Fauna d'arte* di *Un weekend postmoderno*, e alla collaborazione con il regista Gianfranco Zanetti per la versione da palcoscenico dei racconti *Postoristoro* e *Autobahn* di *Altri libertini*.

Come scrisse Paolo Landi su «Panta», Tondelli scrisse *Dinner Party* «in un periodo di crisi e ristrettezze economiche»<sup>138</sup>, nei primi mesi del 1984, con l'obiettivo di partecipare e vincere al Premio Riccione-Ater per il Teatro; riuscirà a presentarla per l'edizione dell'anno successivo con il titolo *La notte della vittoria (Dinner Party)*, dove riceverà il premio speciale alla memoria di Paolo Bignami, ma senza riuscire a vincere il concorso e ottenere la somma di denaro desiderata. La *pièce* non è mai stata rappresentata e venne trascritta in volume solo nel 1994, nell'edizione Bompiani curata da Fulvio Panzeri. L'unico testo teatrale scritto da Tondelli ha avuto una gestazione travagliata, in bilico tra l'accuratezza dell'autore nella resa del testo e il difficile periodo lavorativo, dovuto al fallimento del progetto di *Un weekend postmoderno* e il blocco creativo in *Rimini*. Nell'edizione curata da Fulvio Panzeri, sono ben quattro le versioni rinvenute di *Dinner Party*: agli iniziali studi preparatori seguirono la versione scritta nell'aprile 1984, caratterizzata dalla definizione di “dramma” e dall'assenza di riferimenti alla partita Italia-Germania Ovest della finale dei campionati mondiali di calcio; la seconda versione, utilizzata da Bompiani per la pubblicazione postuma del 1994, con riferimenti alla partita; la terza, intitolata *La notte della vittoria*, con cui Tondelli partecipò al concorso di Riccione, contraddistinta dalla soppressione del personaggio della domestica Jiga e dai tagli alla parte iniziale; l'ultima versione, infine, venne composta tra il 1985 e il 1986 a Milano, con l'eliminazione della figura di Alberto e una maggiore propensione al melodramma, con rafforzamento della vivacità nei dialoghi delle precedenti stesure<sup>139</sup>.

---

<sup>138</sup> Paolo Landi, *Generazione di fenomeni. Panta, Pier Vittorio Tondelli*, p. 73.

<sup>139</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1152-1153.

La vicenda di *Dinner Party* si svolge nella tarda serata dell'11 luglio 1982, in concomitanza con la finale dei mondiali di calcio in Spagna che mette di fronte l'Italia e la Germania Ovest. Nell'appartamento di Fredo Oldofredi si stanno ultimando i preparativi per una cena, occasione per celebrare il ritorno a casa dell'amico di famiglia Tommy. Quello che dovrebbe essere un momento di festa diventa occasione per mettere a nudo le tensioni familiari, in equilibrio precario tra gelosie e tradimenti: il fulcro dello scontro ha per protagonista il padrone di casa Goffredo "Fredo" Oldofredi, trentenne organizzatore di feste ed eventi mondani, è sposato con la stilista Giulia, che lo tradisce con il migliore amico del marito Alberto, artista. A questo trio ruotano altre figure, dal fratello minore Manfredi "Didi", scrittore in crisi ed alcolizzato, alla disincantata Mavie e al "festeggiato" Tommy, amico dei genitori di Fredo e Didi. Scoperto il tradimento della moglie, Fredo ingaggia la travestita Annie, presentandola come fidanzata di Alberto. L'apice del dramma giunge quando Giulia e Alberto svelano l'identità di Annie, comprendendo da una serie di allusioni come la loro relazione sia stata smascherata dal padrone di casa. In un crescendo di accuse i fratelli Oldofredi ammettono come le loro rispettive insicurezze, rappresentate dall'omosessualità latente di Fredo e dal senso di inadeguatezza di Didi, siano riconducibili all'assenza della figura paterna nel loro processo di crescita e al disinteresse della loro crescita da parte di Tommy. L'abbraccio finale tra i due fratelli, suggellato dal contemporaneo successo della nazionale di calcio italiana, contribuisce a ristabilire un fragile legame familiare tra i due fratelli, un momento di riconciliazione dopo anni di incomprensioni.

Due sono gli aspetti sui quali principalmente Tondelli si è concentrato nella lavorazione a *Dinner Party*: l'adattamento del linguaggio rispetto all'ambientazione e la questione generazionale nei primi anni Ottanta. Analogamente alla caratterizzazione linguistica presente in *Altri libertini e Pao Pao*, volta a sottolineare l'appartenenza di un determinato codice espressivo a una precisa fascia d'età, anche in questo lavoro Tondelli sperimenta una lingua conforme al contesto dove viene ambientata la vicenda. Se nelle prime due opere la lingua utilizzata esprimeva una condizione interna, al gruppo di appartenenza dei giovani personaggi o delle proprie emozioni, ora riflette il rango dello *status* sociale raggiunto dai protagonisti del dramma teatrale: «I dialoghi, nonostante – o forse proprio per – il loro essere talora un po' dispersivi, rendono alla perfezione quel "chiacchiericcio" che costituisce un po' il sottofondo del decennio»<sup>140</sup>, afferma Carnero, dove la lingua si fa veicolo per esprimere mode e preferenze. Come in questo passo:

ANNIE L'altro giorno, cercavo Palazzo Campolungo. Ho chiesto a un ragazzo.

---

<sup>140</sup> Carnero, *Lo spazio emozionale*, p. 66.

DIDI Che tipo era?

ANNIE Uno qualunque. Mi risponde subito: «Palazzo Campolungo? E' facile. Attraversa la strada là di fronte ad Armani. Svolta a destra dov'è Gianni Versace. Prosegui dritto verso Gianfranco Ferré. Fai altri venti metri, passa di fianco a Gucci e, proprio all'angolo, infila un vicolo. E' il retro dello showroom di Missoni. Be', quel vicolo sbuca sulla piazza». “E' facile”, diceva. A me sembrava di essere a Pitti Donna. “Poi,” dice, “attraversa la piazza dalla parte dei negozi. Non puoi sbagliare. Ci stanno Biagiotti, Fendi, Ungaro e Lancetti. A destra c'è Palazzo Campolungo. Vai lì, nella sede di Valentino?»<sup>141</sup>

In *Dinner Party*, eccetto la figura di Didi, i personaggi non sentono la necessità di esprimere sentimenti, concentrati come sono nella ricerca di argomenti in grado di sostenere la conversazione; questo almeno sino all'esplosione emotiva finale, quando emergeranno i soggetti in tutta la loro complessità. Nel frattempo, mentre si attende lo scioglimento dell'intreccio, le parole si fanno vuoti riempitivi con cui affermare elementi banali e accompagnare lo svolgimento della cena. Un passaggio che prevede la conversazione come strumento d'attesa è il seguente, dove Didi spiega ad Alberto chi è Tommy, l'ospite atteso a cena:

DIDI Ti faccio un esempio. (*Prende il primo libro che gli capita.*) Tu dici: «Sai Tommy, sto leggendo ‘Aisherwood’». «Isherwood, caro. Christopher Isherwood». «*Incontro al fiume* è bellissimo». «Ah, l'ho letto, l'ho letto. Solo ora è stato tradotto? Avrei potuto prestarti la mia copia con dedica, se ti interessava tanto. Ero nel Laddak quando lo lessi, bah. Il caro, vecchio Christopher; l'ho incontrato due anni fa in California; lui e il suo amico sono l'esempio di una coppia perfetta, di un'intesa fra uomini assolutamente unica, forse perché il suo amico è di quarant'anni più giovane. Quanto alla sua scrittura io la trovo, come diciamo noi, *underwritten*, o, se preferisci, una buona *second class*, capisci?»

ALBERTO Va' avanti.

DIDI E' fantastico. Conosce tutto e tutti. Da un americano ci si aspetta praticità, un modo di fare e pensare molto rozzo. Tommy non ha niente di questo. Ha studiato in Inghilterra e, lì, ha conosciuto mia madre. Il suo animo di americano lo ha messo tutto negli affari [...].<sup>142</sup>

In questo breve scambio di battute le affermazioni di Didi permettono al lettore, oltre a farsi un'idea sulla figura di Tommy, di penetrare nell'atmosfera di una famiglia di interessi artistici degli anni Ottanta: i gusti letterari, i viaggi in Oriente, gli studi svolti, i pregiudizi e la commistione con termini inglesi determinano le tendenze del periodo, con tono snob e superficialità riguardo ai temi trattati. Come fa notare Paolo Landi, «la domanda “hai letto Isherwood” serviva a identificare gli appartenenti a uno stesso gruppo»<sup>143</sup>, dove la predilezione di un autore – che si rivelerà molto importante per la produzione futura di Tondelli – diventa segno di riconoscibilità e appartenenza a una sorta di circolo eletto, piuttosto che semplice identificazione di gusto letterario. In *Dinner Party* qualunque propensione in termini sportivi, narrativi, musicali o artistici diventa occasione, da parte dei

---

<sup>141</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 378.

<sup>142</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 345.

<sup>143</sup> Paolo Landi, *Generazione di fenomeni*. Panta, Pier Vittorio Tondelli, p. 71.



personaggi, per affermare una sorta di *status symbol*, innalzando ogni individuale preferenza in materia a trend, moda del momento. Ancora Landi afferma come «se anche l'utopia e l'ideologia diventano questioni di stile, la fauna di *Dinner Party* adorerà, tra gli scrittori, certamente Isherwood, ma anche Patricia Highsmith e, naturalmente, Jack Kerouac»<sup>144</sup>. Tre nomi che in *Un weekend postmoderno* compariranno sovente tra le preferenze dello scrittore emiliano: da questo momento Tondelli inizia a lasciare la figura di “*smalltown boy*” di *Altri libertini* e indossare i panni dello scrittore mondano, che compare su riviste di moda per pubblicizzare l'uscita di un romanzo. Lo stesso scrittore emiliano avrà comunque modo di riconoscere pregi e difetti di questo decennio, come afferma in due diverse occasioni:

Poiché anche negli anni Ottanta, che molti già si affrettano incautamente a vituperare, sono emersi valori e comportamenti assolutamente non trascurabili. Innanzitutto un ritorno alla solidarietà – non più di classe, ma generalmente civile – di fronte alle emergenze sociali, come l'immigrazione dai paesi extracomunitari, la criminalità mafiosa, i sequestri di persona, la cura e il recupero dei tossicodipendenti. Il ritorno degli studenti in piazza per chiedere più efficienza all'apparato scolastico, l'occupazione delle facoltà universitarie per salvaguardare la ricerca e lo studio. La stessa, improvvisa e sorprendente fine dei regimi comunisti dell'Est europeo sta rilanciando una nuova tensione politica e ideale nel segno dell'Europa [...].<sup>145</sup>

Gli anni Ottanta possono essere stati una tragedia dal punto di vista del rampantismo, della superficialità, del becero presenzialismo, di una certa stupidità, che sono emersi, cancellando quelle possibilità che erano state aperte già negli anni Sessanta. Il tutto in nome di regole di mercato, di efficienza, di produttività.<sup>146</sup>

Con questa opinione ambivalente, tra la fiducia riposta nei giovani e il pessimismo verso i valori morali emersi nel decennio, si sviluppa l'azione letteraria di Tondelli, alla costante ricerca di stimoli intellettuali in campi artistici differenti e con l'obiettivo di riportate nelle pagine dei propri lavori l'atmosfera del periodo.

In *Dinner Party*, quindi, si ha l'avvicinamento a quella patina di brillantezza e superficialità che diventeranno parte integrante nel successivo *Rimini*, il terzo lavoro editoriale di Tondelli destinato a diventare un successo di vendite ma non di critica. Nei due atti che compongono la *pièce* mondanità e riferimenti artistici tenderanno a convergere, creando il tessuto di dialoghi e considerazioni dei personaggi utili al lettore per immergersi nel contesto dove si svolge la cena, tra gusti letterari, rievocazioni di viaggi e mode in voga del momento. Il testo però non è solo un'occasione per celebrare alcune tendenze, o elencare alcuni riti mondani formati nel decennio, in quanto la storia prosegue con un crescendo di tensioni sino all'epilogo finale:

---

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> *Anni Ottanta* “è stato pubblicato con il titolo *Un tranquillo weekend senza paura*, nel Corriere della Sera, 25 novembre 1990, in un consuntivo a più voci sugli anni ottanta, apparso in occasione della pubblicazione di *Un weekend postmoderno*”. Il testo è tratto da: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 840-841. La nota è riportata nello stesso volume, p. 1113.

<sup>146</sup> *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*. Ivi, p. 988.

Annie, colpita al volto da Alberto, viene soccorsa dai commensali, che uscendo dalla sala lasciano soli Fredo e Didi, sino al chiarimento finale tra i due fratelli e l'abbraccio sancito dal boato proveniente dalla strada, a indicare la vittoria dell'Italia nella finale del mondiale di calcio. *Dinner Party*, specie nel finale, rivendica la posizione da parte di una generazione lasciata a sé stessa, tradita dalle istituzioni ereditate dai genitori e impaurita verso un futuro che offre più incognite che speranze: la confusione di chi è incapace di ritrovarsi nelle strutture e negli schemi del mondo adulto si riflette nello scontro verbale tra Fredo e Tommy:

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

TOMMY Siete degli uomini, ora!

FREDO Che vogliono ancora qualcuno che li comandi.<sup>147</sup>

Contro il disimpegno di Tommy, che si fa garante della crescita dei fratelli Oldofredi alla morte dei loro genitori per seguirli con disinteresse, si scaglia l'invettiva di Fredo, scopertosi nel giro di poche ore marito tradito dal migliore amico, figlio abbandonato e omosessuale. Il progressivo svelamento delle componenti mettono a nudo l'anima del "capofamiglia", che da uomo di successo mondano si ritrova a individuo smarrito e senza alcuna certezza; l'abbraccio finale del fratello compensa solo in parte il senso di perdita, lasciando comunque intravedere un messaggio positivo per il futuro – «Ci hanno abbandonati, ma che importa? Balliamo!»<sup>148</sup> – dei due protagonisti, ora pronti a riprendere in mano le rispettive esistenze.

Con questo sviluppo, dal "chiacchiericcio" informale dei convitati al convulso finale, in *Dinner Party* «si potrebbero identificare due poli: una satira di costume abbastanza connivente e un momento introspettivo di aperture e scambi di confessioni»<sup>149</sup>. Il dramma della scoperta della propria natura non colpisce infatti solo Fredo: il lettore procedendo nella lettura riconoscerà come nell'apparente superficialità di Mavie si nascondono un matrimonio naufragato e la perdita di un figlio, oppure che l'alcolismo di Didi nasconde il disagio dello scrittore incapace di concretizzare le sue aspirazioni artistiche. Proprio nella figura del minore degli Oldofredi il curatore dell'opera tonnelliana Fulvio Panzeri ha voluto vedere una trasposizione dello stesso autore, le difficoltà incontrate nella scrittura in quel periodo e il problema di come approcciarsi al testo:

DIDI Devo cominciare quel dannato romanzo. Sono tre anni che provo e riprovo. Niente. E' assurdo.

---

<sup>147</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 394-395.

<sup>148</sup> Ivi, p. 396.

<sup>149</sup> Franco Quadri, *A teatro*. Panta, *Pier Vittorio Tondelli*, p. 76.

So già come andrà a finire. So tutto. Conosco ogni parola di quel romanzo che non ho scritto. Ma “non scrivendolo”, non so ancora niente. E allora mi chiedo: «Perché devo cominciare, se già non esiste più un inizio?»<sup>150</sup>

Questo è la battuta di Didi, a riguardo dei problemi su come iniziare a scrivere un romanzo, nella versione definitiva del dramma. Ma nelle carte prime versione la battuta di Didi si dispiegava in un lungo monologo:

DIDI: Odio il momento in cui devo cominciare un romanzo. E' un'ipocrisia assoluta e detestabile. Che vuol dire un romanzo inizia? L'inizio presuppone una spaccatura, una contrazione creativa forse di qualcosa che prima non c'era. [...] Devo cominciare questo dannato romanzo ma, per me, è assurdo, poiché è già finito. Perché devo cominciare se non esiste un inizio? [...] Il problema dell'inizio è trovare quell'unico attacco giusto, attraverso il quale già intravedi la direttrice totale, ché è quella che hai in testa. E questo non l'ho ancora trovato. Ci giro intorno; forse domani sarà la volta buona. Se trovo l'attacco, in venti giorni è fatta. Ma quel giorno potrebbe non venire mai. E io ci perderei la vita.<sup>151</sup>

In questo stralcio, dove l'autore indica cosa intende con il processo di “riscrittura”, Didi non solo elenca i problemi di uno scrittore nell'operazione di scissione tra realtà quotidiana e dimensione libresca, ma pure le aspettative da parte dei lettori e i pregiudizi di questi su chi scrive. In questo monologo, non inserito nella versione in volume pubblicata postuma, il disagio di Tondelli scrittore nel non riuscire a portare a termine un progetto definito viene fatta materia narrativa, battuta di un personaggio a sfondo autobiografico. Un altro episodio probabilmente accaduto all'autore è lo scontro tra Didi e Mavie, riguardo la definizione di “generazione dell'immagine postmoderna”: al tentativo dell'invitata di inquadrare i gusti di Fredo, Alberto e Didi, quest'ultimo confuta la tesi elencando la stratificazione di modelli e stili dei giovani del periodo. Il risultato è un botta e risposta agile e divertente, esempio della lezione data da Francis Scott Fitzgerald e assorbita dallo scrittore emiliano, attraverso una lista di gusti, riti e abitudini ben diversificati e radicati tra i tre personaggi in questione.

In sostanza l'unico tentativo teatrale di Tondelli, antecedente di un anno dalla pubblicazione del romanzo *Rimini*, si rivela essere composto da tutta una serie di elementi che confluiranno sulla sua prossima opera. Il cambio di direzione operato rispetto ai lavori precedenti non è il risultato di una negazione di quanto svolto, nonostante il periodo poco fertile dal punto di vista creativo dello scrittore, bensì si situa in un processo che somma il ripensamento della produzione precedente e la volontà di tentare la via del romanzo con più intrecci. In *Dinner Party* convivono così la sperimentazione sul linguaggio, volto a trasportare l'ambientazione e l'atmosfera del periodo, e l'immissione di elementi sì superficiali, ma volti a nascondere l'amarezza e la sensazione di vuoto ereditata da una generazione orfana di gerarchie e valori

---

<sup>150</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 341-342.

<sup>151</sup> Ivi, pp. 1145-1146.

morali solidi. Come sostenuto dalla critica, il dramma si svolge sotto le sembianze di una «sbronza da consumismo, la vita come rappresentazione di status, la perdita del senso di se stessi, quella divina leggerezza tanto invocata e tanto adolescenziale accanto ai piccoli orrori della quotidiana incapacità di sopravvivere, dei tradimenti, del girare a vuoto»<sup>152</sup>. L'abbraccio finale apparentemente salva i due fratelli Oldofredi dal degrado circostante, protetti dai loro gusti, stili e riti di inizi anni Ottanta.

### III.2. – *Rimini* come tappa di trasformazione di Pier Vittorio Tondelli.

Dopo quasi tre anni di “silenzio” editoriale, Pier Vittorio Tondelli nel maggio del 1985 dà alle stampe *Rimini*, terza opera dopo le prove di *Altri libertini* nel 1980 e *Pao Pao* nel 1982. La pubblicazione di questo romanzo, inoltre, sancisce il passaggio dello scrittore dalla casa editrice Feltrinelli alla Bompiani. Le motivazioni di questo importante cambiamento sono state date in una lettera dallo stesso Tondelli a François Wahl, critico e curatore dell'immagine dell'autore in Francia:

Il “nuovo corso” della Feltrinelli non mi offriva, io credo, sufficienti garanzie per l'uscita. *Rimini* è un romanzo di tipo nuovo per me. Ho voluto staccare anche con la mia vecchia immagine di “enfant terrible”. Vedremo poi i risultati.<sup>153</sup>

Al termine di due anni travagliati, segnati da poca ispirazione, progetti tramontati, qualche articolo e un tentativo teatrale, Tondelli termina in pochi mesi, a cavallo tra il 1984 e il 1985 il romanzo *Rimini*. L'opera, a cui i primi tentativi di lavorazione risalgono a partire dal 1983, segna una svolta nel percorso artistico dello scrittore, deciso a collaudare forme e strutture nuove dopo le sperimentazioni, specie a livello linguistico, dei primi due lavori letterari. Obiettivo di *Rimini* è quello di unire in una trama complessa le storie di più personaggi, con stili e registri narrativi diversi: *trait d'union* all'interno del romanzo sono l'arco temporale, ovvero i mesi estivi del 1983, e il luogo di svolgimento delle loro azioni, rappresentato dalla città che dà il titolo all'opera, nonché qualche episodio in cui i soggetti casualmente vengono a contatto tra loro.

Soggetto, e al tempo stesso sottofondo del romanzo, sono la vita estiva che si svolge nel rinomato centro balneare, punto nevralgico del turismo popolare di massa della costa adriatica a partire dal boom economico. Tondelli, facilitato dalla vicinanza geografica alla natale

---

<sup>152</sup> Dall'articolo di Maria Grazia Gregori sull'Unità, 11 aprile 1994. Riportato in: Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1164.

<sup>153</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1171.

Correggio, ritrova nella città di Rimini l'occasione per trattare numerosi argomenti di interesse personale: la confluenza di mode veicolate da individui provenienti da diverse parti d'Europa, le occasioni di intrattenimento, gli *happenings* artistici, gli incontri in una località che per tre mesi all'anno accoglie una grande massa di popolazione. Tutti elementi che Tondelli ebbe modo di osservare e approfondire nel ruolo di cronista al servizio di «Resto del Carlino» e «La Nazione», come testimoniano gli articoli ordinati in *Un weekend postmoderno* nella sezione intitolata *Rimini come Hollywood*.

La circostanza in cui il romanzo *Rimini* viene alla luce è data dalla somma di diversi fattori, tutti concorsi nel produrre questa terza prova letteraria. Se nel citato *Colpo d'oppio*, articolo pubblicato nel 1980 pochi mesi dopo l'uscita di *Altri libertini*, Tondelli proclamava «il romanzo è morto»<sup>154</sup>, in questo momento della sua carriera di scrittore cambia idea sul formato in cui concretizzare gli stimoli letterari: ritenendo i propri lavori come «ipotesi romanzesche sul quotidiano e sulla contemporaneità», *Rimini* diventa «il tentativo di raccontare cosa può succedervi in un'estate, tenendo presente, però, che Rimini diventa poi l'Italia intera, Rimini come specchio della società italiana degli anni ottanta»<sup>155</sup>. Inoltre con *Rimini* si riscontra maggiormente il proseguimento del discorso legato alla realizzazione del testo teatrale *Dinner Party*. Come in quest'ultimo caso, obiettivo del romanzo è la trasposizione in pagina di un'atmosfera data dal contesto dove sono ambientate le vicende dei personaggi, rendendo il testo più simile a una sceneggiatura cinematografica, sacrificando parte dell'approfondimento psicologico dei personaggi e degli eventi a loro accorsi. D'altronde lo stesso Tondelli ebbe modo di ribadire la necessità di questo cambiamento, in interviste successive all'uscita di *Rimini*:

Mentre nei libri precedenti lo sforzo maggiore era legato alla strutturazione della lingua, della pagina, soprattutto del ritmo con cui tutte le cose venivano raccontate, in *Rimini* invece, una volta avuta l'illuminazione di stile da cui sono partito, lo sforzo maggiore è stato fatto sulla struttura dell'intreccio, su come portare avanti ogni singola storia all'interno della struttura generale del romanzo. Il discorso relativamente nuovo riguarda la formalizzazione dell'intreccio fatto di più storie parallele. Di tali storie, alcune s'intrecciano, altre vengono semplicemente giustapposte, altre invece sono un reciproco riverbero. L'idea formale è quella della pluralità dei racconti. Credo sia impossibile dire cose nuove attraverso un punto di vista unico; l'idea di *Rimini* è quella di un romanzo che privilegia un punto di vista plurale e collettivo, rispetto a un punto di vista centrale, unico. In questo credo ci sia almeno un tentativo formale nuovo.<sup>156</sup>

Tondelli non rinnega la produzione precedente, riprendendo alcuni aspetti di *Altri libertini* e *Pao Pao* quali la descrizione di contesti legati al territorio e la questione generazionale,

---

<sup>154</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 781.

<sup>155</sup> *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi*. Ivi, p. 943

<sup>156</sup> *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 951.

nonostante quest'ultimo elemento sia trasposto su scala nazionale nella rappresentazione dei fenomeni sociologici in atto in Italia. Trasferendo però la sua applicazione letteraria dal racconto al romanzo polifonico e collettivo, Tondelli attua una forma di cambiamento della sua poetica che riveste la sua espressività: la stratificazione così passa dal linguaggio alla trama, la vivacità è rivolta all'azione piuttosto che all'espressione e l'ambiente influisce maggiormente sul personaggio e le sue emozioni. L'articolata struttura del romanzo rivela, al di là delle indicazioni giunte allo scrittore dalla casa editrice, la volontà da parte dello stesso Tondelli di intraprendere un nuovo percorso col fine di illustrare le peculiarità di un ambiente – ovvero la città di Rimini nel pieno della stagione estiva – attraverso l'illustrazione collettiva di una serie di vicende vissute da diversi personaggi. Nella “Scheda di presentazione di RIMINI” consegnata alla Bompiani, Tondelli spiega il romanzo nei seguenti termini:

In questo sistema strutturale, solo apparentemente fluido, la comprensione di alcuni episodi si attua al di fuori del testo, cioè nella testa del lettore [...]. Questo gioco dell'entrare e uscire dalle trame con altri punti di vista narrativi è quello che io chiamo “visione polifonica del romanzo” ed è quello che io vorrei realizzare in questo romanzo.

Stilisticamente poi il linguaggio del romanzo è formato nei toni e nei modi della letteratura violenta, patetica, sentimentale che mi sta più a cuore. Ci saranno pagine patetiche, altre rosa; ci saranno un paio di episodi di violenza piuttosto dettagliati [...] ma ci sarà anche una visione di speranza, concretezza, il senso che è possibile, pur fra gli intrighi e gli scandali, lavorare e combinare qualcosa di buono [...]. Non mancheranno le scene gioiosamente comiche e divertenti, insomma vorrei fare un romanzo in cui gli stili si incrociano così come i sentimenti; vorrei fare un romanzo – e lo sto facendo – che mi assomigli: che sia tenero e disperato, violento e dolce, divertito e assorto, struggente e mistico.<sup>157</sup>

La struttura e la trama del libro sono i seguenti. *Rimini* è diviso in tre sezioni, *In un giorno di pioggia*, *Rimini* e *Apocalisse, ora*, con le prime due formate da sette capitoli e l'ultima sviluppata in forma ininterrotta, intervallate da due intermezzi in corsivo, *Pensione Kelly* e *Hotel Kelly*, dove si narrano le traversie dell'omonima struttura gestita dalla famiglia Zarri. Protagonista del romanzo è invece un giovane cronista milanese, Marco Bauer, desideroso di fare carriera e incaricato dalla direzione della testata giornalistica dove lavora a Milano per condurre un inserto estivo, la «Pagina dell'Adriatico». Per svolgere questa funzione Bauer si trasferisce a Rimini, centro principale della *movida* estiva nel litorale adriatico, dove conosce i suoi collaboratori: il veterano Romolo Zanetti, l'ambiziosa e volubile Susanna “Susy” Borgosanti, il novizio Guglielmo e Johnny il fotografo. Proprio Johnny scatta una foto che ritrae una coppia di turisti in procinto di entrare nel parco di divertimenti “Italia in miniatura”, con l'uomo a tenere in mano «una sporta di tela su cui era possibile leggere: “Saluti da

---

<sup>157</sup> La “Scheda di presentazione di RIMINI” è riportata nelle Note ai testi dell'omonimo romanzo: Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1165-1168.

Rimini”»<sup>158</sup>; la foto piace talmente tanto a Bauer da farsene un ingrandimento e appenderla in camera, passando diversi momenti a riflettere davanti a essa per trovare un senso a quello scatto.

Le giornate del protagonista si alternano tra la sovrintendenza dell'organizzazione delle mansioni facendo valere la propria competenza, la ricerca di servizi giornalistici e alcuni momenti di svago, tutto ciò completato dalla relazione sentimentale con Susy. Alle vicissitudini del protagonista, si intrecciano altre storie: la tedesca Beatrix lascia Berlino per andare alla ricerca di sua figlia Claudia e, dopo alcune disavventure a Roma e Palermo, riesce a raggiungere la città di Rimini con una comitiva di connazionali; Robby e Tony sono due promettenti cineasti, pronti a tutto pur di accumulare la cifra necessaria per produrre la loro pellicola; Alberto invece suona il sax in una balera e vive una fugace storia d'amore con la vicina di appartamento Milvia, madre di due bambini. Nei due intermezzi Renato racconta il tentativo della sua famiglia di gestire la Pensione Kelly, esperienza conclusasi in un fallimento a causa dei debiti e di un incendio dagli esiti disastrosi. La trama procede di pari passo con il punto di vista del protagonista Bauer, impegnato con il suo ruolo di responsabile nella soluzione del caso del ritrovamento del cadavere in mare di un politico locale, il parlamentare democristiano Attilio Lughì; grazie al ritrovamento di un bigliettino all'interno della sua macchina, Bauer crede di avere il caso in mano e lo archivia come suicidio. Nel frattempo conosce lo scrittore omosessuale Bruno May, depresso e alcolizzato, in gara al Premio Internazionale Riviera e reduce da una tormentata storia d'amore con Aelred a Londra. Le vicende di tutti i personaggi si sfiorano e si sviluppano lungo le pagine del romanzo, sciogliendosi perlopiù tra la fine della seconda sezione e la terza: Beatrix riuscirà a ritrovare la sorella in un parco di divertimenti e a trovare l'amore, dopo aver conosciuto l'insegnante di italiano Mario; Robby e Tony riusciranno a produrre il film che sarà campione d'incassi; Alberto conclude forzatamente il suo rapporto clandestino con la partenza di Milvia e si licenzierà dal *night-club* dove lavora; Bruno May subirà la vendetta di Aelred venendo picchiato a morte da questi; Renato verrà arrestato per avere sequestrato un minibus con all'interno turisti inglesi. Il conclusivo *Apocalisse*, ora vedrà la soluzione in forma di catarsi dell'avventura in terra riminese di Bauer: scoperta la montatura del ritrovamento del cadavere di Lughì, e avendo in mano le prove del suo omicidio in seguito ad un accordo tra l'amministrazione pubblica e una società edilizia, verrà tradito da Susy e si ritroverà solo e costretto a tornare a Milano da sconfitto. Poco prima di abbandonare l'alloggio riminese, Bauer ha l'occasione di comprendere il significato della foto e così di dare un senso alla sua sconfitta professionale: i due turisti – con tanto di lapsus narrativo, colto da Oreste Del Buono

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 446.

nel volume di «Panta», dove se alla conclusione di *Rimini* è la donna a tenere in mano la borsa, all'inizio era l'uomo a mostrarla – sono in procinto di uscire dal parco di divertimenti, sancendo l'ironico arrivederci, e non il gesto di accoglienza ritenuto in precedenza, da parte della redazione al protagonista.

Oltre allo spostamento di interessi sul soggetto da trattare e sotto il profilo stilistico, la metamorfosi di Tondelli da scrittore *underground* a romanziere capace di comparire sui rotocalchi passa anche per una diversa tattica concordata dall'autore assieme alla casa editrice Bompiani, che prevede un'imponente azione pubblicitaria. Il romanzo esce all'inizio dell'estate del 1985 e diventa un *best-seller*, ponendo lo scrittore sulle pagine di rotocalchi e riviste di grande tiratura. Che Tondelli voglia dare un'immagine diversa da sé lo fa intuire a partire da un servizio effettuato per l'«Europeo», eseguito in spiaggia tra le cabine con abbigliamento informale. A luglio il libro viene presentato in un party al Grand Hotel di Rimini, assieme all'omonimo singolo musicale di Lu Colombo *Rimini*, avvallando la disapprovazione di chi ritiene il romanzo come frutto di un'operazione commerciale tra la casa editrice e l'autore. Ad aumentare la risonanza attorno all'opera, inoltre, c'è pure la polemica per la cancellazione della presentazione del romanzo a *Domenica in*, probabilmente per evitare allusioni alla politica contenute nel libro dalla morte di un esponente del partito di Democrazia Cristiana: nell'apparizione televisiva, oltre all'intervista allo scrittore da parte dello presentatore Pippo Baudo, era prevista una sfilata di costumi curati dallo stilista Enrico Coveri<sup>159</sup>.

Il clamore venutosi a creare attorno a *Rimini* ripaga Tondelli del silenzio che aveva circondato la sua figura negli anni precedenti. Numerose sono le recensioni favorevoli, specialmente per la commistione degli stili e narrazioni il ritmo, nonché dalla profondità della ricerca sociologica riguardo la tipologia di individui che frequentano il litorale adriatico nei mesi estivi. Specialmente l'utilizzo di più generi in *Rimini*, dal poliziesco al romanzo rosa, passando per il *thriller* e il romanzo di costume, e lo sviluppo di molteplici vicende narrative, stupiscono la critica nei confronti di uno scrittore ritenuto “generazionale” e che si era fatto notare soprattutto nella forma racconto. Altro aspetto considerato dalla critica è la maturità nella padronanza dello stile e della trama, nella sapiente distribuzione delle diverse storie dei personaggi e alla loro interazione con l'ambiente narrativo.

Come la critica aveva discusso sui temi e la lingua riportata in *Altri libertini*, ora lo stesso dibattito prende voce a partire da questi elementi: ma a spiazzare ora non è, come all'esordio di Tondelli, la rottura con la tradizione, bensì il ritorno a forme più canoniche e l'utilizzo di una lingua standard, senza le sperimentazioni con svariati registri o la riproduzione

---

<sup>159</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1175-1176.



dell'oralità. Oltre a ciò, parte del dissenso proveniente dalla critica ufficiale deriva dall'immagine data dallo stesso Tondelli, che passa da portavoce del disagio giovanile a divo emergente. Lo scrittore emiliano entra così in una dimensione, quella della letteratura commerciale legata al mondo della moda, in cui la critica e i suoi stessi colleghi rifiutano di parteciparvi, sentendo quanto mai lontani certi riti collegati all'espressione dell'arte letteraria. Per capire il disagio creato dall'atteggiamento tenuto da Tondelli in questo periodo si legga questo passaggio di Enrico Palandri:

Pier in quegli anni è riuscito a costruire dei libri che incontravano il pubblico italiano su temi che io trovavo difficili da accettare: in primo luogo la moda e un abbassamento del tono non più come espressione di una diversa conversazione che aveva luogo in una marginalità reale, ma al contrario flirtando con i registri della cultura popolare. Non sono un cronista e con questa premessa ho voluto subito qualificare le mie difficoltà intorno a *Rimini*, il libro di Pier che mi è piaciuto meno, forse perché è l'Italia di quegli anni a non piacermi.

[...] Con una formula piuttosto schematica direi che Pier tenta con *Rimini* un romanzo non più radicato nell'esperienza biografica, così forte altrove nel suo lavoro, ma costruito su modelli di intrattenimento [...].»<sup>160</sup>

Quello che non viene accettato dalla critica è l'allontanamento dello scrittore dalla realtà circostante, in un periodo di forti mutamenti sociali, e la trasformazione della letteratura in intrattenimento, in base alla logica di mercato e alle manovre delle case editrici volte a modificare il libro come oggetto di consumo e tendenza. Questo processo avviene specialmente per il romanzo, maggiormente adatto a catturare l'attenzione del consumatore per un maggiore lasso di tempo rispetto a una raccolta di racconti o al saggio.

A partire da questo aspetto, ovvero dalla lontananza di questa prova narrativa dalle precedenti e l'ammiccamento da parte dell'autore a forme e canali comunicativi mediatici, i giudizi su *Rimini* sono quanto meno discordanti. Come spesso accade al successo di vendite non corrisponde il favore della critica, che attacca il libro e l'autore principalmente su un aspetto: la virata troppo commerciale data da Tondelli al romanzo, con conseguente svalutazione dello stesso scrittore e delle sue doti apprezzate nei primi due romanzi. Non manca il disappunto pure da parte di persone a lui vicine, come François Wahl:

Di *Rimini*, non ritengo si possa salvare molto, a parte i monologhi di Renato. Con questo libro, PVT commise un errore di dimensioni, non seguendo il consiglio di Tagliaferri e sottostando alle incitazioni della direzione letteraria di Bompiani. Ottenne il successo di vendita, ma rovinò il suo libro. [...] E' vero che ambiva a provare l'esperienza della scrittura in terza persona, e anche che non aveva mai abbandonato l'idea di voler scrivere del suo tempo. Ma in *Rimini* descrisse la dimensione a lui estranea di quel tempo, senza riuscire a comunicare (o senza osare comunicare?) la sofferenza che ciò provocava in lui.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Palandri, *Pier*, pp. 70-71.

<sup>161</sup> François Wahl, *Pvttpv. Panta, Pier Vittorio Tondelli*, p. 252.

Wahl rivede in *Rimini* una sorta di sconfessione di quanto scritto precedentemente, un passo indietro rispetto alla “letteratura emotiva” ricercata in *Altri libertini* e attuata in *Pao Pao*, opera con cui il critico francese ha conosciuto Tondelli e ne ha suggerito la traduzione in Francia. Il risultato narrativo è così una sorta di ibrido, tra le occasioni mondane descritte nel romanzo e il disagio che queste creavano nello stesso autore. Come ebbe modo di dire lo scrittore, tra il suo intento romanzesco e la ricezione da parte del pubblico, sorse un equivoco basato sugli elementi che compongono l'opera e l'atmosfera in esso contenuta:

La messa in scena della volgarità e della stupidità imperanti è stata più una prerogativa di *Rimini*. E' sorto un grosso equivoco, a mio avviso, intorno a questo romanzo. Molti, vuoi per il titolo, vuoi per la forma di narrazione, l'hanno identificato come un simbolo o come un prodotto della superficialità, dell'edonismo, del mito della ricchezza facile che si sono imposti negli anni ottanta. Invece *Rimini* è un libro assolutamente notturno. In questo romanzo nessuno ha l'aria di divertirsi... insomma contiene l'esatto contrario di ciò che è stato creduto. Certo giocava con sfacciataggine sul richiamo commerciale del luogo e dell'ambiente della riviera adriatica, ma nello stesso tempo portava avanti altri discorsi, venati di ironia e di sarcasmo. [...] Solo poche persone hanno capito che *Rimini* è un libro di sconfitti...<sup>162</sup>

A distanza di quasi tre decenni dalla sua uscita nelle librerie, *Rimini* viene considerato dalla critica come il lavoro meno riuscito nella produzione tondelliana, nonostante il progetto ambizioso dello scrittore. Una delle analisi più approfondite riguardo questo insuccesso, assieme all'intervento di François Wahl nel monografico di «Panta», è quella di Oreste Del Buono, critico letterario e traduttore:

All'ultimo, Tondelli pare esser preso dalla stessa fretta di farla finita di Marco Bauer, forse per la compassione sopravvenuta nei confronti del capo espatriatore di tante storie eterogenee. Eterogenee, riluttanti a saldarsi nell'unità di tempo e di luogo, e che, proprio per questo attrito, per questa dissonanza, per questo stridore animano un singolare, intollerante microcosmo.<sup>163</sup>

In questa sede la critica mossa sullo scioglimento delle trame dei singoli personaggi di Oreste Del Buono assume una certa importanza, in quanto lo stesso recensore è colui che ha tradotto in italiano uno degli autori più amati di Tondelli, il giallista Raymond Chandler. Avendo nelle interviste paragonato il protagonista Marco Bauer al personaggio dell'investigatore Philip Marlowe, Tondelli riesce a inserire nella parte investigativa di *Rimini* uno dei suoi autori preferiti sin dall'adolescenza, come dimostrato nell'episodio dello scontro con Umberto Eco in *Un racconto sul vino*.

L'intervento di Del Buono nel numero monografico di «Panta» dedicato alla figura di

---

<sup>162</sup> *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 985.

<sup>163</sup> Oreste Del Buono, *Luci al neon. Panta, Pier Vittorio Tondelli*, p. 56.

Tondelli, e il paragone tra il protagonista del romanzo e il celebre detective creato da Chandler, introducono una riflessione riguardo ai cambiamenti dei modelli narrativi statunitensi di riferimento dello scrittore emiliano. Come sostenuto da Del Buono nello stesso contributo a «Panta», «l'intuizione poetica di Tondelli non è: la riviera adriatica è come la California, ma, esattamente, il contrario: la California è come la riviera adriatica»<sup>164</sup>. Se nel racconto *Autobahn* di *Altri libertini* l'io narrante si metteva in viaggio alla ricerca dell'America, per i personaggi di *Rimini* l'America si ritrova ora nella città balneare, capace di offrire tutto: la possibilità di girare un film futuro campione d'incassi, ritrovare la sorella scomparsa da mesi e dirigere l'inserito di un quotidiano. Di questa America trapiantata in Italia ci sono allo stesso tempo i rovesci della medaglia, come dimostrano il repentino allontanamento di Marco Bauer dalla «Pagina dell'Adriatico» e l'amara esperienza della famiglia Zarri nella conduzione dell'Hotel Kelly. Come in molti esempi offerti dalla narrativa statunitense, in *Rimini* i personaggi giungono in un determinato luogo animati dalla ricerca di qualcosa, per infine scoprire parti inedite di sé stessi: l'irreprensibile Beatrix è disposta a corrompere e rubare pur di ottenere informazioni sulla sorella Claudia; Marco Bauer è costretto a fare i conti con la sua presunzione per capire il senso di quanto accaduto; Alberto scopre tra le braccia di un'estranea l'estasi dell'amore.

Cimentandosi con *Rimini* nel primo tentativo di romanzo dalla trama corale e dall'andamento pluristilistico, Tondelli sceglie in parte di abbandonare i modelli letterari citati nell'articolo *Colpo d'oppio* e di reimpostare alcune linee di tendenza autoriali all'esempio italiano. Nel tentativo di ritrarre un preciso contesto e le dinamiche che questo implica nelle azioni dei personaggi, lo scrittore emiliano è costretto a sacrificare il “linguaggio parlato” e i virtuosismi ritmici sviluppati in pagina. Avviene in Tondelli così un cambiamento: se in *Altri libertini* era il linguaggio a contraddistinguere i personaggi, in *Rimini* è l'ambiente a stabilire i codici d'espressione. Viene sviluppato così il “chiacchiericcio” che aveva fatto da sottofondo a *Dinner Party*, come dimostrano le scene nei ristoranti, nei bar o nelle feste a contorno del premio letterario. In questo modo passano in secondo piano le tematiche forti legate alla “Letteratura di Potenza” come quelle espresse da William Burroughs e Jack Kerouac; Tondelli per questo romanzo predilige autori impegnati più concentrati nella resa dell'ambiente come Francis Scott Fitzgerald e Raymond Chandler, oppure che siano di tendenza nel rispetto del gusto contemporaneo dei lettori come Charles Bukowski, John Fante e l'ondata minimalista proveniente oltreoceano.

In questo capitolo verranno affrontati due tra gli aspetti sviluppati all'interno di *Rimini*, a testimoniare il cambiamento di riferimento nei modelli provenienti oltreoceano in Tondelli e

---

<sup>164</sup> Oreste Del Buono, *Luci al neon. Panta, Pier Vittorio Tondelli*, p. 52.

il processo di maturazione dello stesso scrittore dalla figura di *viveur* in *Altri libertini* a quella di leader della generazione di “giovani scrittori”, ruolo stabilito dal numero di copie vendute dal romanzo e poi consolidato dalla collaborazione con la rivista «Rockstar» e con il progetto Under25. Gli aspetti analizzati prenderanno in analisi il rapporto tra Rimini e Hollywood, e del vicino capoluogo Los Angeles, nell'immaginario prodotto da queste due città nel pensiero collettivo, il contrasto tra le aspettative che si vengono a creare negli individui e la concreta realtà. Come poi Tondelli ebbe modo di approfondire nella rubrica curata per la rivista «Rockstar», numerosi scrittori statunitensi si confrontarono, con alterne fortune, con il ruolo di sceneggiatori nella fabbrica di idoli culturali per eccellenza: un rapporto perlopiù frustrante, descritto nelle pagine di alcuni romanzi attraverso scene paradossali o ritratti grotteschi di personaggi influenti nonostante la loro grossolanità. A partire da questo punto in comune, verranno definiti i due aspetti osservati comparando il romanzo *Rimini* e numerose opere di autori statunitensi: le descrizioni paesaggistiche, dove è evidente l'opposizione tra la fama generata dal luogo e l'effettiva natura dello stesso e l'influenza stabilita dalla città, i personaggi, le loro azioni e rapporti. A seguire verrà analizzato il processo di costruzione dei personaggi da parte di Tondelli, elencando delle somiglianze tra essi e i soggetti creati da alcuni tra gli scrittori americani apprezzati dal nostro.

Il campione di scrittori esaminati in questo confronto è ampio e diversificato, rispetto alle influenze statunitensi riscontrate in *Altri libertini* e *Pao Pao*. Questo dato si rivela essere un ulteriore passo nel processo di Tondelli verso la maturità artistica, essendo questi in grado di far confluire nel romanzo autori diversi sia per periodo cronologico di scrittura che da quello diacronico di stile: Raymond Chandler, John Fante, Nathanael West, Norman Mailer e Bret Easton Ellis saranno le figure letterarie analizzate nel confronto che li mette in rapporto con l'autore emiliano.

### **III.2.1. – “*Rimini come Hollywood*”.**

A cominciare dalla presenza nel titolo, la città di Rimini assume grande importanza all'interno del romanzo di Pier Vittorio Tondelli, sia a livello narrativo che simbolico. È nel capoluogo emiliano, infatti, che, a partire dal protagonista, convergono tutti i personaggi di *Rimini*: il cronista Marco Bauer inviato dalla direzione del giornale dove lavora per occuparsi dell'inserito, Beatrix per ritrovare la sorella Claudia, Robby per raggiungere l'amico Tony e promuovere il film, il musicista Alberto per svolgere la stagione estiva nel complesso del

locale dove lavora, lo scrittore Bruno May per partecipare ad un premio letterario. Pochi, e tra i più ambigui, sono i personaggi originari del luogo, come i collaboratori di Bauer alla «Pagina dell'Adriatico» o Renato Zarri, impiegato nella pensione gestita dal padre. Per quanto riguarda la valenza simbolica assunta dalla città durante il periodo estivo, Pier Vittorio Tondelli ebbe modo di approfondire questo aspetto negli articoli di costume, pubblicati sul «Resto del Carlino» o sulla rivista «Linus» e rivisti in *Un weekend postmoderno* nella sezione *Rimini come Hollywood*. Nell'articolo *Adriatico kitsch* lo scrittore tratta le strutture, novità e tipologia di individui che frequentano la costa emiliana nel periodo estivo:

E' dunque questa della riviera adriatica una cosmogonia estiva e ferragostana della libido nazionalpopolare che, a dispetto dei decenni, delle mode e delle recessioni, persiste, più o meno intatta, nel costume e nelle manie della nostra gente, per cui ancora una volta sul fianco destre delle patrie sponde s'inscena la sfilata del desiderio in un missaggio di antiche forme e nuovissimi atteggiamenti, insomma ecco in breve qualche nota dalla riviera postmoderna.<sup>165</sup>

Il litorale romagnolo, da Tondelli, viene definito come «riviera postmoderna», nel suo fascino di creare una «cosmogonia estiva e ferragostana della libido nazionalpopolare», dove vengono a confluire illusioni, sogni, mode e turisti provenienti principalmente dai paesi dell'Europa continentale, a stretto contatto con una zona dell'Italia dove sono ancora ben radicati riti e tradizioni folkloristiche. Questa fusione tra elementi innovativi provenienti dall'esterno e consuetudini locali crea un forte contrasto, dove possono convivere sale da ballo e di videogiochi, osterie e hotel a cinque stelle, orchestre e discoteche. Il risultato è la formazione di un ambiente dove tutto viene portato all'eccesso, con l'obiettivo di colpire l'attenzione del turista, facendo prevalere l'artificiosità sulla naturalezza, l'appariscenza sulla consistenza. *Rimini*, a partire dalle intenzioni dello scrittore, si presenta come un libro nel quale non è previsto spazio per la naturalezza, essendo il ritratto di una scenografia dove si svolgono le azioni dei personaggi. Scrive Tondelli in una nota al romanzo, risalente al giugno 1984:

Voglio che Rimini sia come Hollywood, come Nashville cioè un luogo del mio immaginario dove i sogni si buttano a mare, la gente si uccide con le pasticche, ama, trionfa o crepa. Voglio un romanzo spietato sul successo, sulla vigliaccheria, sui compromessi per emergere. Voglio una palude bollente di anime che fanno la vacanza solo per schiattare e si stravolgono al sole, e in questa palude i miei eroi che vogliono emergere, vogliono essere qualcuno, vogliono il successo, la ricchezza, la notorietà, la fama, la gloria, il potere, il sesso. E Rimini è questa Italia del “sei dentro o sei fuori”. La massa si cuoce e rosola, gli eroi sparano a Dio le loro cartucce.<sup>166</sup>

In questo romanzo influenzato dal cinema, dove ambientazione e azione prevalgono su dialoghi e psicologie dei personaggi, risalta in tutta la sua artificiosità l'aspetto innaturale della

---

<sup>165</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 102.

<sup>166</sup> Riportato nelle *Note ai testi di Rimini*. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1167.

città, stravolta nella sua essenza per intrattenere le migliaia di persone che raggiungono il litorale nei mesi estivi. Con queste parole, attraverso il punto di vista di Bauer, Tondelli ci introduce nella *movida* notturna di Riccione:

Mi immisi nel traffico lento del lungomare. Grandi fari illuminavano il retro degli stabilimenti balneari. La sequenza ordinata delle cabine – dipinte a blocchi con tonalità pastello – aveva in sé qualcosa di metafisico e infantile nello stesso tempo: come si trattasse di un paesaggio costruito per i giochi dei bambini – 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 e altri colori di balocchi e zuccheri filati e frutta candite – oppure di un assemblaggio ordinato di altri materiali per altri uomini e in questo caso il colpo d'occhio mi sembrò il ponte di un gigantesco transatlantico arenato sulla sabbia, una portaerei sulla cui pista di lancio scorrevano le automobili e i cui alloggi erano appunto là, sistemati in quella fila di costruzioni chiare. Dalla parte opposta stavano gli alberghi, un paio di night-club, un campo da minigolf, un giardino brullo con qualche pino marittimo agonizzante. Arrivai a una rotonda immersa nella luce e parcheggiai. Lì sfociava un grande viale pieno di luci, insegne al neon, tavolini dalle tovagliette bianche affacciati sul passeggio, biciclette, stormi di turisti che procedevano lentamente. Striscioni luccicanti di lampadine congiungevano i due lati del viale passando al di sopra dei pini come festoni luccicanti. Mi immersi nel flusso della passeggiata. Alzai gli occhi, ma non mi fu possibile scorgere l'altezza dei palazzi. Ma erano veramente palazzi di cento piani come si era indotti a credere abbagliati da tutte quelle luci sospese a mezz'aria o non invece dei semplici condomini? L'illusione era perfetta. Non avevo mai visto nulla di simile in Italia. Ovunque suoni, musiche, luci, insegne sofisticatissime che si accendevano e spegnevano seguendo un ritmo preciso; disegni elettronici che si svolgevano su pannelli grandi come schemi cinematografici procedevano da destra a sinistra e poi da sinistra a destra e poi trasversalmente dall'alto in basso e viceversa controllati, nella immensa varietà di combinazioni, da un computer: scritte, slogan, figurazioni grafiche, labbra che sorridevano spargendo bollicine frizzanti, che succhiavano cannuce, gelati e bibite...<sup>167</sup>

Dal punto di vista stilistico, come già accennato, Tondelli decide di abbandonare la spontaneità della lingua orale per creare un nuovo codice, appiattito su una neutralità ricercata e uniforme nella patina artificiale che aleggia nella località balneare. Nel volume monografico di «Panta» dedicato allo scrittore, Niva Lorenzini analizza questo aspetto prendendo ad esempio proprio l'episodio dell'arrivo di Bauer a Riccione<sup>168</sup>. A differenza di *Altri libertini* e *Pao Pao*, in questo romanzo la lingua non esprime i sentimenti dell'individuo, bensì trasmette la percezione sensoriale – in questo caso visiva – degli ambienti frequentati dal personaggio: la conseguenza è che la scrittura, privilegiando le relazioni che i soggetti instaurano con lo scenario in cui sono inseriti, assume un ritmo discontinuo, quasi a riprendere l'andamento lampeggiante delle insegne luminose. La frammentarietà in *Rimini* si risolve inoltre nell'immediatezza con cui i personaggi vivono le impressioni, facendo i conti con un “eterno” presente nel soggiorno balneare. Lo stesso Bauer d'altronde, il giorno prima di mettersi in viaggio verso la località marittima, liquida il suo vissuto di vita milanese rappresentato da colleghi e dall'ormai ex fidanzata Katy con queste parole: «Siete tutti arredi del mio passato.

<sup>167</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 438-439.

<sup>168</sup> Niva Lorenzini, *Una sincopata apocalisse. Panta, Pier Vittorio Tondelli*, pp. 58-59.

Io vi sto lasciando e quel che è peggio è che non ho rimorsi. Vi lascio come si lascia una lunga, noiosa convalescenza. Per vivere»<sup>169</sup>. Come fa notare Lorenzini, risalta in *Rimini* un forte contrasto tra la luce e il buio, una linea di demarcazione tra il giorno e la notte, tra la luminescenza delle insegne nei viali cittadini e l'oscurità delle periferie poco frequentate dai turisti. Se nelle impressioni di Bauer la vivacità delle luci delle insegne è sinonimo dell'artificialità dello svago offerto, al chiarore del giorno le tracce della presenza umana emanano sensazioni opposte. In questa chiave risulta esemplare l'arrivo a Rimini di Robby, in pieno giorno e nella confusione di una stazione ferroviaria:

Faceva caldo, probabilmente attorno ai trentacinque-trentasette all'ombra. E questo caldo appiccicoso e denso, un caldo sporco, praticamente nient'altro che la traspirazione evaporata nell'atmosfera di quelle decine e decine di migliaia di bagnanti che in quello stesso momento prendevano il sole sulla striscia di sabbia della riviera, ecco, un caldo umano, non un caldo puro, e per questo già istintivamente insopportabile – benché tutto ciò costituisse una sensazione grave e a suo modo importante, non era minimamente paragonabile a quell'altra immagine-sensazione che gli aveva folgorato il cervello pochi istanti prima, mentre scendeva dalla carrozza del convoglio: «Ma questo è già un set».

C'era dunque qualcosa di intimamente *artificiale* in ciò che aveva intorno, *totalmente* predisposto quasi come quel caldo opprimente e animalesco che fiutava nell'aria immobile della stazione. Era tutto non naturale. Tutto troppo dannatamente perfetto.<sup>170</sup>

Rispetto alle impressioni maturate da Bauer, in Robby non c'è alcuno stimolo che provochi fascino, curiosità o meraviglia: associare il contesto al set di un film è appunto una folgorazione, presto cancellata dal caldo e dalla calca opprimente che circonda il personaggio. In questo caso alle percezioni visive si sostituiscono quelle olfattive, meno predisposte all'illusione. Questi due esempi di arrivo in una meta turistica servono a tratteggiare, con predisposizioni differenti, l'impatto di un luogo nell'atteggiamento di un individuo, in bilico tra lo stupore e la disillusione, l'incanto e il disinganno; tra il cronista Bauer e lo sceneggiatore Robby cambia la ricezione, ma non la sensazione di contraffazione della realtà applicata di un luogo alla costante ricerca di persone da attirare.

Il paragone da parte di Robby della stazione ferroviaria riminese ad un set cinematografico non è casuale, dato che il romanzo – per stessa ammissione di Tondelli – «è legato al cinema» e maturò nei pensieri dell'autore già nel 1981 come potenziale sceneggiatura<sup>171</sup>. Nonostante il rapporto tra lo scrittore emiliano e il cinema non approdò a risultati concreti, questa forma artistica rappresentò una fonte di ispirazione per Tondelli, alla perenne ricerca di forme espressive nuove con cui confrontarsi. L'unione di due passioni come la letteratura

---

<sup>169</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 418.

<sup>170</sup> Ivi, p. 467.

<sup>171</sup> *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, contenuta in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 952-953.

statunitense e il cinema, specie nei rapporti tra scrittori affermati e le maggiori casi cinematografiche di Hollywood, avrà modo di realizzarsi concretamente in Tondelli nella sezione *America* di *Un weekend postmoderno*, dov'è presente un articolo a tema: *Norman Mailer & co.*, pubblicato originariamente sulla rivista «Rockstar» nel settembre 1986 con il titolo di *Love hangover*. In questo articolo, a partire dal romanzo *Il parco dei cervi* di Norman Mailer, Tondelli traccia un breve profilo del frustrante rapporto tra scrittori, pure celebri, e produttori senza alcuna sensibilità artistica, ma capaci di esportare un modello culturale in ogni angolo del pianeta:

D'altra parte, Hollywood è stata l'unica fabbrica di mitologia che la contemporaneità abbia prodotto. Niente e nessuno ha tanto gonfiato l'immaginario contemporaneo come quei pazzi deliranti che in California diedero vita a un Olimpo posticcio, in cui da un giorno all'altro le carriere e le vite si distruggevano o venivano innalzate a livelli divini, facendo sognare il mondo intero<sup>172</sup>.

Come Hollywood seppe produrre un mito capace di calamitare l'attenzione di milioni di persone, artificiale nella sua apparenza ma in grado di nutrire le illusioni di intere generazioni, nel suo piccolo Rimini e i centri limitrofi della costa emiliana compiono la stessa operazione in Italia celebrandosi, nei loro riti e servizi offerti ai turisti ogni estate, come “capitale del divertimento” decantata dai mass media alle soglie della stagione estiva. L'interesse sviluppato da Tondelli verte quindi attorno allo *status-symbol* assolto dai due centri: come verrà dimostrato a breve, le persone non vanno solo a Hollywood e a Rimini per trascorrere delle tranquille vacanze, bensì per provare ad emergere, prendendosi licenze comportamentali e morali altrimenti difficili da ottenere nella quotidianità. In ogni caso per i personaggi il successo, se arriverà, non sarà autentico, costruito sulle fragili e artificiali strutture che articolano la logica consumistica delle fabbriche dello svago.

Essendoci diversi punti in comune, come la descrizione dell'ambiente in cui si svolge la vicenda, la costruzione di alcuni passaggi narrativi e la critica alla falsità del mito dell'apparenza nella contemporaneità, il primo romanzo comparato questa opera tondelliana è *Il giorno della locusta*, libro pubblicato nel 1939 da Nathanael West. Nato a New York nel 1903, negli anni Trenta West raggiunse Hollywood dove lavorò come sceneggiatore e qui vi pubblicò quattro romanzi: *La vita in sogno di Baso Snell* (1931), *Miss Cuorisolitari* (1933), *Un milione tondo tondo* (1934) e il già citato *Il giorno della locusta*. West perde la vita in un incidente stradale nel 1940. Ignorato dalla critica mentre era in vita, a partire dagli anni Cinquanta inizia un processo di rivalutazione delle sue opere, del messaggio di denuncia verso il consumismo e i falsi miti espressi nell'ultimo libro; nello stesso periodo il pubblico

---

<sup>172</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 552.



italiano conobbe questo scrittore statunitense tramite *Il giorno della locusta*, introdotto da Elio Vittorini e tradotto da Carlo Fruttero per Einaudi nel 1952. Protagonista del romanzo è Tod Hackett, giovane disegnatore giunto a Hollywood per lavorare alla National Films come scenografo. Nell'albergo dove alloggia conosce prima Faye Greener, ragazza affascinante e desiderosa di entrare nel mondo del cinema, e poi suo padre Harry, attore di varietà gravemente malato e costretto a sbarcare il lunario come venditore di lucidatori a domicilio. Invaghitosi della ragazza, e respinto da lei, Tod farà la conoscenza delle cosiddette "locuste", individui che ruotano attorno al mondo cinematografico o vivono ai bordi di esso, tutti accomunati dal desiderio di conquista di Faye: il nano scommettitore Abe Kusich, il cowboy Earle Shoop e il contabile Homer Simpson, quest'ultimo giunto in California per completare il percorso di guarigione da una fastidiosa polmonite. Coinvolto in situazioni grottesche, Tod non può fare altro che riversare le sue angosce nella creazione di un quadro, *L'incendio di Los Angeles*, dove è ritratta una folla inferocita mentre cerca di distruggere la città. Questi quattro personaggi, uniti nel tentativo di ingraziarsi l'avvenente Faye, vivranno un processo di progressivo deterioramento morale, sino all'apocalittico finale dove a farne le spese è Tod che, dopo essere stato schiacciato dalla folla ad una parata di celebrità del cinema, si ritroverà immobilizzato in ambulanza e con la lucidità mentale pregiudicata.

In questo romanzo, spietato nel denunciare la falsità del mondo del cinema e le conseguenze funeste della frustrazione nella mente degli individui, West dalle prime pagine presenta ai lettori la città di Hollywood come un luogo costruito nel riflesso artificiale del mito cinematografico che esso stesso incarna: la prima immagine con cui si apre *Il giorno della locusta*, infatti, descrive «un'armata di fanti e cavalieri» composta da un centinaio di comparse, che «sembravano allontanarsi da una disfatta epocale»<sup>173</sup>, osservata da Tod in procinto di abbandonare il suo ufficio e raggiungere la propria residenza. Indicativo di come la città influenzi la natura del luogo è la descrizione del tragitto dagli *studios* all'appartamento:

Giunse al termine di Vine Street che faceva ormai notte e si decise a salire lungo Pinyon Canyon. Le foglie degli alberi si illuminavano di un indaco pallido e nel centro, progressivamente, quel rosso acceso diventava più scuro ogni secondo che passava. La stessa striscia violacea, che poteva ricordare una luce al neon, faceva sembrare quasi affascinante anche il profilo di quelle brutte colline irregolari. Ma per ravvivare le case, neanche l'opera delicata del tramonto sarebbe bastata. Solo la dinamite avrebbe potuto rivelarsi utile contro i ranch messicani, le capanne polinesiane, le ville mediterranee, i templi egizi e giapponesi, gli chalet svizzeri, i cottage scozzesi e tutte le possibili combinazioni eterogenee di quegli stili che si accavallavano alle pendici del canyon. Considerando che erano fatte di stucco, cartone e graticcio, Tod in un eccesso di indulgenza diede la colpa della loro forma alla scarsa qualità dei materiali utilizzati. Mattoni, pietre, acciaio abbattono parzialmente l'entusiasmo dell'architetto e lo obbligano a distribuire pesi e misure, a mantenere gli angoli a piombo. Ma non conoscono leggi il gesso e il cartone, e neppure rispettano la forza di gravità.

---

<sup>173</sup> Nathanael West, *Il giorno della locusta*, a cura di Marco Bonfiglio e tradotto da Eugenio Ponzilli, Nobel, Roma, 2011, p. 7.

All'angolo con La Huerta Road si trovava un castello del Reno, riprodotto in miniatura, con le torrette realizzate in cartone catramato e dotato perfino di merli per gli arcieri. Accanto si poteva ammirare un piccolo baracchino, arricchito audacemente di cupole e minareti da mille e una notte. Tod, anche in quel caso, si dimostrò indulgente.

Nonostante apparissero comiche, egli non rise davanti a quelle due case. La loro ambizione era di far colpo in maniera così spudorata, troppo schietta. L'aspirazione al bello e al romantico, per quanto i risultati di tale esercizio possano risultare di cattivo gusto o addirittura cacofonici alla vista, non può mai suscitare risata. Sospirare è più naturale, giacché poche cose sono più penose di quelle veramente mostruose.<sup>174</sup>

In mezzo a una natura estranea, tinta di colori surrealisti, si dispiega un panorama che rappresenta un crogiolo di culture, una fusione di stili e gusti provenienti da tutti i continenti, realizzati in modo da stupire chi li guarda a discapito dell'armonia. Non dissimile dall'operazione attuata al parco di divertimenti l'«Italia in Miniatura» in *Rimini*, dove «percorrendo i vialetti del parco si potevano vedere, tutte insieme, la cupola di S. Pietro e la Torre di Pisa, il Cervino, il lago di Garda e la Mole Antonelliana, il ponte di Rialto e il Vesuvio»<sup>175</sup>. Davanti a esse l'indulgenza di Tod si trasforma presto in disgusto, verso lo stile volgare con cui queste dimore vorrebbero imitare gli illustri modelli originali, mentre lo scrittore sottolinea la divaricazione tra apparenza e risultato scenico con sferzante ironia.

Nel protagonista del romanzo di West non appare alcun moto di entusiasmo, rispetto al fascino manifestato in *Rimini* da Bauer o lo stupore di Robby, nei confronti di cosa vede, bensì tutto ciò che si materializza diventa espressione di frustrazione dissimulata, fagocitata dalle milioni di persone che giungono a Hollywood e ritratti da Tod nel quadro *L'incendio di Los Angeles*. Oltre all'analogia con il paesaggio artificiale del luogo dove è ambientata la vicenda, anche nel romanzo di Tondelli il protagonista affida le proprie riflessioni su ciò che sta vivendo in un'immagine: se Tod però è l'artefice del quadro dove riflette la propria angoscia, Bauer sino all'ultimo giorno di permanenza sulla riviera adriatica rivolgerà i suoi pensieri alla riproduzione ingrandita della foto del parco interattivo «Italia in miniatura». Nel quadro, a cui il protagonista del *Giorno della locusta* lavora a varie riprese durante lo svolgimento della trama, viene rappresentata una Los Angeles catastrofica, in preda alla rabbia degli individui giunti in California:

Si doveva vedere la città bruciare in pieno pomeriggio, così che le fiamme dovessero confrontarsi col sole torrido del deserto e sarebbero apparse meno spaventose, più simili a bandiere messe a garrire al vento da tetti e finestre che a una terribile calamità. Tod voleva che la città avesse un aspetto elegante mentre bruciava, che apparisse quasi allegra. E la gente che la metteva a fuoco doveva essere una folla da giorno di festa.

[...] Si stava solo domandando se non avesse caricato di troppa importanza la gente che viene in California a morire. Forse non erano poi così disperati da mettere a fuoco una città intera, per non dire l'intero paese. Forse erano soltanto la brodaglia degli americani sbandati, niente affatto degni di

---

<sup>174</sup> West, *Il giorno della locusta*, pp. 10-12.

<sup>175</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 446.

rappresentare il resto della nazione.

Ma la cosa, considerò, non aveva nessuna importanza: era un artista, non un profeta. Il suo lavoro non sarebbe stato giudicato in base all'esattezza con cui predicava un evento futuro, ma in base ai suoi valori artistici. Ma non per questo voleva rinunciare alla sua parte di Geremia, perciò modificò "brodaglia degli americani sbandati" in "crema" ed ebbe la quasi totale certezza che il latte da cui era stata ricavata conteneva altrettanto potenziale di violenza. Gli abitanti di Los Angeles sarebbero stati i primi, ma dopo sarebbero venuti tutti gli altri, da una costa all'altra del paese. Ci sarebbe stata la guerra civile.<sup>176</sup>

Lo scarto tra rappresentazione e dramma, apparenza e realtà, aspettative e risposte, la frustrazione per il mancato conseguimento dei traguardi prefissati e la vanità di tutto ciò che sostiene il mito americano incarnato dall'industria cinematografica hollywoodiana creano il sostrato con cui le persone possono appellarsi alla violenza, in nome dell'insensatezza esistenziale. La differenza tra i due autori però sta in un particolare: in Tondelli il protagonista del romanzo comprende, solo a eventi compiuti, il significato dell'immagine da lui osservata così a lungo e apparentemente accomodante, mentre Tod capisce il pericolo a cui è sottoposto solo quando si ritrova in mezzo agli individui da lui raffigurati. Poco prima dell'epilogo narrativo, West spiega chi sono le "locuste" e perché vengono in California;

Tod notò che ben pochi là in mezzo erano dei duri, non si vedeva nemmeno un operaio. La folla era formata da piccoli borghesi, e ogni due persone c'era uno degli incendiari di Tod [...].

Nuovi gruppi, famiglie intere, continuavano ad arrivare. Tod li vedeva mutare espressione repentinamente nel momento in cui entravano a far parte della folla. Finché ne erano ai margini apparivano diffidenti, quasi furtivi, ma nel momento stesso in cui ne diventavano parte si facevano arroganti e riottosi. Era un errore crederli semplicemente degli innocui curiosi. Erano selvaggi e crudeli, specialmente i non più giovani e i vecchi: noia e delusione li avevano corrosi.

Per tutta la vita si erano consumati in lavori duri e squallidi, dietro scrivanie e tavolini, nei campi o attorno a ogni genere di macchina noiosa, risparmiando centesimo per centesimo e sognando comodità che avrebbero raggiunto una volta guadagnato abbastanza. E infine quel giorno veniva, forti di una rendita di dieci o quindici dollari la settimana. Dove andare se non in California, la terra del sole e delle arance?

Una volta arrivati, scoprono che il sole non basta. Si stancano delle arance, si stancano perfino delle pere avocado e dei frutti tropicali. Non succede nulla. Non sanno come passare il tempo. Mancano delle capacità mentali necessarie per godere dell'ozio, così come sono privi del denaro e della prestanza fisica necessaria al piacere. Si sono spaccati la schiena per decenni soltanto per partecipare a un occasionale pic-nic? Che altro c'è, laggiù, il mare? Stanno a guardare le onde che si frangono a Venice Beach. Molti di loro vengono da luoghi dove non c'era nemmeno un laghetto, altro che l'oceano, ma vista un'onda viste tutte. Lo stesso si può dire degli aeroplani a Glendale. Se soltanto un apparecchio precipitasse una volta ogni tanto e loro potessero vedere i passeggeri consumarsi in un "fiammeggiante olocausto", come riportano i giornali. Ma gli aerei non precipitano mai.

La loro noia diventa sempre più terribile. Si rendono conto di essere stati raggirati e si fanno incenerire dal rancore. Ogni giorno, per tutta la vita, leggevano i giornali e andavano al cinema. Così si alimentavano di linciaggi, omicidi, delitti sessuali, esplosioni, naufragi, case chiuse, incendi, miracoli, rivoluzioni, guerre. Questo regime quotidiano li rendeva incontentabili. Il sole è una truffa. Le arance non possono più appagare i loro palati anestetizzati. Nulla può essere abbastanza violento per eccitare le loro menti e i loro corpi fiacchi. Sono stati ingannati e traditi. Hanno faticato e risparmiato per niente.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> West, *Il giorno della locusta*, pp. 115-116.

<sup>177</sup> West, *Il giorno della locusta*, pp. 222-224.

Emblema di questa parabola, nel *Giorno della locusta*, è la vicenda di Homer Simpson, contabile dalla personalità mite giunto a Hollywood per curare i postumi di una polmonite con il clima e il sole californiani: occupato uno squallido appartamento, passa le giornate chiuso in camera o a fissare le lucertole e le mosche in giardino. Conosciuta casualmente Faye, prova a conquistarla e pare esserci riuscito dal momento che la ragazza va a vivere da lui; abbandonato dall'aspirante attrice, Homer capisce quali erano le sue intenzioni – basate sullo sfruttamento delle risorse economiche dell'ex-contabile per poi fuggire con Earle – e impazzisce, arrivando a picchiare un bambino.

A differenza delle “locuste” descritte da Tod, o dalla vicenda personale di Homer, i personaggi giunti nel centro romagnolo hanno finalità concrete, sono tutti alla ricerca di qualcosa, e hanno poco tempo per pensare a sé stessi: nel vortice di incontri e svaghi, trovano delle possibilità per riscattarsi o quanto meno sfogare le loro frustrazioni. Tondelli si differenzia da West per l'ottimismo di fondo, che permette ad alcuni dei suoi personaggi di portare positivamente a compimento gli obiettivi prefissati. Quello che Tondelli fa solo trapelare in *Rimini*, del potenziale senso di falsità trasmessa dalla località turistica e dal conseguente scontro tra aspettative e realtà, viene sottolineato in tutta la sua evidenza da West, incapace di salvare uno solo dei personaggi dall'inesorabile processo di decadenza e abbruttimento nel corso del romanzo. Lo stesso Tod, nonostante sia l'unico che dia l'impressione di scorgere quanto di degradante vi sia nell'ipotetico “paradiso” di Hollywood, è travolto dalla massa che lo circonda, schiacciato dalla folla di persone giunte per solo accarezzare il sogno della ricchezza e del mito americano. Anche Bauer pagherà l'approccio sbagliato alla realtà emiliana giungendo a scontrarsi con essa, dove le dimissioni dalla direzione del giornale «equivalgono all'ammissione di una sconfitta, professionale, e dall'impossibilità (o non-disponibilità) a ripararla (sarebbe molto rischioso oppure inutile): quest'ultima, a sua volta, umana»<sup>178</sup>. In West la sconfitta di Tod non è solo esistenziale, ma pure culturale: il protagonista del *Giorno della locusta* non riesce a conquistare l'amata Faye e, non sottomettendosi al processo di omologazione sociale, soccombe di fronte alla calca di persone giunte a Hollywood solo per accarezzare per un attimo il sogno americano.

Se quella di West è una presa di posizione durissima nei confronti del mondo hollywoodiano, della sua struttura e della filosofia che guida le scelte ideologiche, c'è anche chi, nella metropoli di Los Angeles, arriva convinto di potere raggiungere il successo e la fama, nonostante si renda conto che il sistema di rapporti instaurato nella realtà californiana sia distorta dall'arrivismo e dalla superficialità. John Fante, scrittore italo-americano nato a

---

<sup>178</sup> Camero, *Lo spazio emozionale*, p. 55.

Denver nel 1909, giunge alla periferia di Los Angeles, precisamente nel quartiere industriale di Wilmington, nel 1930. Deciso a riscattare un'adolescenza caratterizzata dalla povertà e dalla mancanza di soldi, e di affermarsi come scrittore dopo che qualche racconto è stato pubblicato dalla rivista «American Mercury» diretta da H.L. Mencken, svolge una serie di piccoli lavori prima di entrare nel mondo del cinema come sceneggiatore. Proprio l'attività cinematografica impedì a Fante di dedicarsi con costanza alla letteratura, dove alternò periodi creativi a lunghi silenzi compositivi: scrive quattro libri sulla figura di Arturo Bandini, *La strada per Los Angeles* (scritto nel 1936, pubblicato solo nel 1985), *Aspetta primavera, Bandini* (1938), *Chiedi alla polvere* (1939) e *Sogni di Bunker Hill* (1982), la raccolta di racconti *Dago red* (1940) e i romanzi *Full of life* (1952) e *La confraternita dell'uva* (1977). Muore nel 1983 a Los Angeles, pochi mesi dopo aver finito di dettare alla moglie *Sogni di Bunker Hill*<sup>179</sup>.

Tondelli presumibilmente viene a conoscenza di Fante tramite uno scrittore statunitense a cui, all'esordio con *Altri libertini*, era stato paragonato: Charles Bukowski. Si deve a questi, come illustra Francesco Durante nella prefazione al volume della collana Meridiani di Mondadori dedicato a Fante<sup>180</sup>, la riscoperta della figura dello scrittore italo-americano, grazie ad un breve scambio di battute nel romanzo *Donne* tra l'*alter-ego* di Bukowski, Henry Chinaski, e un'insegnante ad un congresso:

Mi sedetti a un tavolo del bar e cominciai a bere. Una donna anziana, distinta, si avvicinò al mio tavolo e si presentò. Insegnava letteratura inglese e si era portata dietro una delle sue allieve, una palla di burro di nome Nancy Freeze. [...] Volevano sapere se ero disposto a rispondere a qualche domanda, per il loro corso.

«Sparate».

«Chi era il suo autore preferito?».

«Fante».

«Chi?».

«John F-a-n-t-e. *Ask the dust* [*Chiedi alla polvere*]. *Wait until spring, Bandini* [*Aspetta primavera, Bandini*]».

«Dove si trovano i suoi libri?»

«Io li ho trovati alla biblioteca comunale, in centro. Quinta e Olive, no?»

«Perché le piaceva?»

«Emozioni totali. Un uomo molto coraggioso.»<sup>181</sup>

Con l'interessamento di Bukowski e della casa editrice per cui scriveva, la Black Sparrow Express, le opere di Fante vennero ristampate ed ebbero molto successo in Europa, dove il creatore di Henry Chinaski godeva di discreta fama. Oltre all'utilizzo di un *alter ego* letterario

---

<sup>179</sup> Per una completa biografia: John Fante, *Romanzi e racconti*, Meridiani Mondadori, Milano, 2003, pp. XXXV-LXIII

<sup>180</sup> Francesco Durante, *Uno dei "big boys"*. Saggio contenuto nel volume: Fante, *Romanzi e racconti*, pp. XI-XXXI.

<sup>181</sup> Charles Bukowski, *Donne*, Tea – Tascabili degli Editori Associati, Milano, 2012, p. 208.

con cui mettere in pagina vicende di natura autobiografica, numerosi altri aspetti di Fante colpiscono Bukowski: il disprezzo per l'autorità, l'orgoglio e la determinazione nel perseguire l'obiettivo di diventare scrittore, la schiettezza, l'ironia e la consapevolezza che la letteratura è anche esperienza di vita, spesso maturata in strada.

Per l'edizione Mondadori del 1988 di *Sogni di Bunker Hill* Tondelli scrisse la prefazione al romanzo, poi inserita nella sezione *America* di *Un weekend postmoderno* con il titolo di *John Fante*. Nel lungo brano dedicato alla figura dell'autore italo-americano Tondelli si sofferma sulla condizione degli scrittori assoldati dalle case cinematografiche a Hollywood, riconoscendo però a Fante la peculiarità di non essere figlio di quello stesso mito ma immigrato alla ricerca di successo:

In Fante c'è, in ogni caso, una visione dell'America. America come terra non tanto promessa, come poteva apparire al padre abruzzese, ma da conquistare, come era nelle capacità di un individuo nato nel Nuovo Mondo, immigrato, insomma, di seconda generazione. Fante ha seguito questo percorso di sogno lasciando Denver, nel Colorado, per approdare alla mitica terra della California. Molti mestieri, tante occupazioni occasionali e la speranza di diventare uno scrittore di successo. Il caso ha voluto che su quella strada di sogno, Fante abbia incontrato Hollywood, tritacarne di ben altri sogni di glorie letterarie, da Nathanael West a Scott Fitzgerald.<sup>182</sup>

Una diversità che permette un approccio alternativo al mondo cinematografico hollywoodiano, al confronto di colleghi illustri come Fitzgerald, West e Chandler. Per quanto lo scrittore italo-americano si rendesse perfettamente conto della falsità nella logica del benessere propinata nelle pellicole, lui stesso però non poté fare altro che ammettere come quello stesso mondo gli donasse una ricchezza altrimenti impensabile: per non rivivere la povertà dell'infanzia, quindi, e per mantenere la famiglia, Fante dovette adeguarsi a Hollywood, assumendone certi aspetti nella propria personalità e abbandonando ogni velleità di gloria letteraria. Se l'*alter ego* di Fante, Arturo Bandini, in *Chiedi alla polvere*, invocava la città di offrirgli una parte della sua ricchezza – «Los Angeles, dammi qualcosa di te! Los Angeles, vieni incontro come ti vengo incontro io, i miei piedi sulle tue strade, tu, bella città che ho amato tanto, triste fiore nella sabbia»<sup>183</sup> –, il capoluogo californiano rispose donandogli una vita agiata, quella che non ebbe suo padre quando sbarcò negli Stati Uniti ma che egli riuscì a realizzare. Arturo, infatti, a differenza del genitore, è nato in America e tanto gli basta per sentirsi parte integrante nel processo sociale del paese: «ero americano e ne ero maledettamente orgoglioso»<sup>184</sup> affermerà quando dovrà respingere i pregiudizi di Camilla Lopez, cameriera messicana di cui si innamorerà il protagonista, arrivando a ringraziare Dio

---

<sup>182</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 555-556.

<sup>183</sup> John Fante, *Le storie di Arturo Bandini. Aspetta primavera, Bandini, La strada per Los Angeles, Chiedi alla polvere, Sogni di Bunker Hill*, a cura di Emanuele Trevi, Einaudi, Torino, 2011, p. 393.

<sup>184</sup> Ivi, p. 430.

per averlo fatto nascere negli Stati Uniti.

In *Chiedi alla polvere*, considerato dalla critica il capolavoro di Fante, la Los Angeles che appare agli occhi di Arturo Bandini è una città in grado di offrire ogni sorta di possibilità per emergere, nonostante le disuguaglianze sociali e le contraddizioni proprie della grande metropoli. Il contrasto si rivela, come West notava in *Il giorno della locusta*, a partire dalle strutture residenziali, come Arturo spiega riguardo all'albergo dove alloggia:

L'albergo si chiamava Alta Loma. Era costruito sulla cima di Bunker Hill, contro il pendio ma in senso inverso, cosicché il piano terra era a livello stradale e il decimo dieci piani sotto. Se si aveva la stanza 862, bisognava prendere l'ascensore e scendere otto piani, mentre se si voleva andare in magazzino, non si scendeva come al solito, ma si saliva nell'attico, che stava immediatamente sopra il piano terra.<sup>185</sup>

La descrizione oscilla tra il tono divertito e l'assurdo, sottolineando sia la poca cura con cui si è sviluppata l'urbanistica di Los Angeles, sia il ribaltamento della logica e delle apparenze proprie della città.

Assieme alle vicende amorose, con Camilla e Vera Rivken, e alla volontà di affermarsi come scrittore, altro tema del romanzo è la città di Los Angeles, le “locuste” che essa produce e che dà a loro nutrimento con falsi miti e prospettive irrealizzabili di gloria e successo. Come nel romanzo di West, uscito nello stesso anno di *Chiedi alla polvere*, pure qui è presente una lunga descrizione sulle persone che arrivano in California:

Mi diressi verso la mia stanza, su per le scale polverose di Bunker Hill, oltre i caseggiati ricoperti di fuliggine che fiancheggiavano la strada buia, dove sabbia, petrolio e grasso soffocavano i futili palmizi che, come prigionieri morenti, erano incatenati a una zolla di terra stretta nella morsa del marciapiede nero. Polvere, vecchie case e vecchia gente seduta alle finestre, vecchi che uscivano traballando alle porte, e che si trascinarono lungo le strade buie. [...] Erano sradicati, gente vuota e triste, gente vecchia e giovane, gente di casa mia, condannata a morire al sole. Eccoli i miei concittadini, i nuovi californiani.<sup>186</sup>

La descrizione di quelli che Fante definisce i “nuovi californiani”, paragonabili alle “locuste” di West, si protrae lungo tutto il sesto capitolo, dove vengono enunciati gli squallidi gusti e i tristi riti di chi ha deciso di trapiantarsi a Los Angeles nella vana speranza di vivere una pensione dorata. La maturità di Fante sta nel cinismo con cui affronta questa realtà, con la coscienza di chi sa che la situazione non cambierà in futuro: «A quelli che sono rimasti a casa potrete sempre mentire, tanto non amano la verità, non vogliono conoscerla»<sup>187</sup>. Su Arturo inoltre grava un'ulteriore colpa, quella di non essere uguale a loro, perché egli è «povero» e

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 395.

<sup>186</sup> Fante, *Le storie di Arturo Bandini*, p. 431.

<sup>187</sup> Ivi, p. 432.

possiede un nome che «termina con la vocale dolce»<sup>188</sup>; a questi individui il giovane Fante, nelle sembianze del protagonista, oppone la propria gioventù e la convinzione nei propri sogni: diventare scrittore e conquistare Camilla.

Più di quarant'anni dopo la pubblicazione di *Chiedi alla polvere*, e quasi in punto di morte, Fante dà alle stampe il quarto e ultimo libro del ciclo che ha per protagonista l'*alter ego* dell'autore Arturo Bandini: *Sogni di Bunker Hill*, pubblicato nel 1983, è il testo con cui lo scrittore italo-americano si congeda, mettendo in pagina la versione più adulta del personaggio e il suo ingresso nel mondo del cinema. La sostanza del romanzo non si discosta di molto dai precedenti episodi, in cui Arturo Bandini è alle prese con il desiderio di diventare scrittore, innamorarsi e mantenere uno stile di vita dignitoso, confrontandosi con il carattere focoso e l'atteggiamento sfrontato di sempre alle asperità della vita reale. È interessante notare come nel giovane Arturo confluisca lo sguardo maturo e retrospettivo di Fante, che con maggiore indulgenza nei confronti della sua creatura, ma non meno cinismo, osserva il mondo di Hollywood e le sue logiche.

Soprattutto, rispetto a *Chiedi alla polvere*, Arturo è sempre più inserito nella mentalità metropolitana, assumendo certi atteggiamenti da “nuovo californiano” immigrato dall'entroterra verso la costa californiana. Questo aspetto si nota in due punti: la fama raggiunta casualmente attraverso una foto pubblicata sul «Los Angeles Times», che lo ritrae da cameriere mentre serve una cliente nel locale dove lavora, e la consuetudine di giudicare le ragazze in base al loro sedere. Non cambia invece la natura di Los Angeles, città dalle allettanti prospettive ma anche fonte di tentazioni e distrazioni;

Andai alla finestra per dare un'occhiata alla grande città che si stendeva sotto di me. Era come vedere tutto il mondo. A sud ovest, in lontananza, il sole colpiva l'oceano con strisce di luce divina. Un messaggio di Dio. Un segno. Gesù Bambino nella mangiatoia, la luce della stella cometa. Caddi in ginocchio.<sup>189</sup>

La trasfigurazione mistica dell'Oceano Pacifico avviene agli occhi di Arturo subito dopo avere rifiutato le *avances* di una prostituta, che nell'egocentrismo del personaggio vuole essere la manifestazione divina per redimerlo dai peccati commessi, analogamente al terremoto scatenatosi in *Chiedi alla polvere* dopo il rapporto sessuale consumato con Vera Rivken. Al tempo stesso, però, questa descrizione di Los Angeles si rivela essere uno dei pochi passaggi dove la natura appare in tutta la sua bellezza, illuminando di luce uno dei punti nevralgici dello sviluppo della cultura contemporanea. Questa spontaneità tende a diminuire dal momento che Arturo inizia a fare i conti con il mondo delle celebrità, dapprima nel ruolo di

---

<sup>188</sup> Ivi, p. 433.

<sup>189</sup> Fante, *Le storie di Arturo Bandini*, p. 594.



correttore di bozze per una piccola casa editrice e poi come sceneggiatore a Hollywood. Un esempio del ricercato sfarzo, il cui rovescio è un senso generale di falsità, è dato dalla casa di Jennifer Lovelace, aspirante scrittrice conosciuta da Arturo;

Sembrava uscita dalle favole di Mamma Oca, una fantasia vittoriana bianca e gialla, con due torrette ai lati del secondo piano. Le torrette erano adornate da pannelli di legno intagliato in un intrico di riccioli e figure contorte. Era una torta nuziale, completa in ogni dettaglio, tranne che per la sposa e lo sposo. Stava lì, orgogliosamente, in un boschetto di enormi abeti, stranamente fuori posto, appartenendo in realtà alla terra di Oz.<sup>190</sup>

In *Sogni di Bunker Hill* la pratica cinematografica, rispetto alle altre opere, si riflette maggiormente nello stile di Fante, dopo decenni passati dietro a una scrivania a scrivere ed affinare copioni: frasi brevi, azione narrativa che procede a quadri scenici e interni, fulminei accenni descrittivi per i personaggi. *Sogni di Bunker Hill*, come fa notare Tondelli nel testo dedicato a Fante e presente su *Un weekend postmoderno*, rappresenta la summa di tutte le esperienze, e quindi di tutte le contraddizioni, presenti nello scrittore italo-americano: il rimpianto per non avere creduto fino in fondo alla propria aspirazione di diventare scrittore, ripiegando nel cinema; l'odio verso lo stesso mondo del cinema, come fabbrica di un immaginario falso, avvilente e di cui lui stesso risulta un prodotto, in quanto «figlio di quello stesso paese e di quello stesso mito»<sup>191</sup>; la fede cattolica, a cui ricorre nei momenti di pentimento delle numerose malefatte commesse. Per una serie di aspetti della personalità di Fante, è insita l'appartenenza in quell'ambiente: l'assenza di moralità, il cinismo e l'attaccamento al denaro sono tutti elementi imprescindibili per aderire alla logica che anima la città di Los Angeles, metropoli pronta a offrire una visuale del mondo e al tempo stesso prendersi l'anima delle persone lasciando solo squallore e vanità.

Queste incoerenze, la denuncia di quanto c'è di superficiale e l'adesione a questo immaginario consumistico, sono i tasselli che compongono l'impianto di *Rimini*, romanzo alimentato dai limiti dei propri personaggi e dalla distorsione ambientale. A prescindere da alcune lacune, il fraintendimento tra il giudizio della critica e l'opera di Tondelli giunge dall'errata valutazione del romanzo, che non vuole proclamarsi come celebrazione del mito delle vacanze estive, bensì descrizione di una serie di riti e di comportamenti tenuti in un contesto fuori dal normale quale può essere una località turistica. L'artificiosità esibita dalla città, quindi, e il suo richiamo di meta di villeggiatura, pongono con le debite proporzioni Rimini in concorrenza con Los Angeles. Come rileva Del Buono nel volume di Panta a proposito di *Rimini*, «il titolo, che è anche la scelta territoriale, parte da un'intuizione poetica, ovvero da

---

<sup>190</sup> Ivi, pp. 597-598.

<sup>191</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 565.

una omologazione del banale»<sup>192</sup>, che permette di mettere sullo stesso piano il litorale romagnolo con quello californiano.

Questa omologazione, destinata a riverberarsi non solo sui luoghi ma anche sui personaggi, i loro gusti e le loro azioni, è testimoniata in un altro romanzo, uscito negli Stati Uniti nel 1985. *Meno di zero* è l'opera con cui esordisce Bret Easton Ellis, scrittore nato a Los Angeles nel 1964. Protagonista è Clay, studente universitario di ritorno nel capoluogo californiano per le vacanze estive, che con il suo sguardo disincantato trasmette al lettore l'insensatezza della *routine* nella vita dei giovani benestanti, dovuta alla totale assenza di valori morali e riferimenti ideologici. Tra la famiglia divisa, con genitori troppo presi da sé stessi e sorelline cocainomani, la fidanzata Blair sinceramente innamorata ma superficiale nella sua consistenza e feste animate esclusivamente dall'alcol e sostanze stupefacenti, Clay prende coscienza del senso di vuoto di cui è fatta la sua vita, senza però essere in grado di apportare un cambiamento, o quantomeno allontanarsi da questo mondo. Ellis, con *Meno di zero*, denuncia il crollo dei valori della cultura americana, dove l'individualità si tramuta in nullità e il mito si traduce in una serie di apparenze, dipendenze e *status-symbol* che a poco servono per sopportare una realtà divenuta insostenibile. «Se si vuole una cosa, è giusto prendersela. Se si vuole fare una cosa, è giusto farla»<sup>193</sup>, è la giustificazione di Rip per spiegare a Clay perché il culmine di una festa è rappresentato dal vedere una ragazza stuprata e stesa a letto, apice di un libro che denuncia l'inesistenza dei valori per una generazione che «non ha nulla da perdere»<sup>194</sup>. Nello scrittore non vi è compassione o empatia nei confronti di Clay e dei suoi coetanei. In una narrazione dove spicca l'assenza di una morale, l'autore si assume solo la facoltà di testimoniare: il risultato è una sorta di cronaca di un processo di decadenza progressivo e inarrestabile, a cui il protagonista non può opporsi nulla. Nessun elemento apporta sollievo alle pene di Clay, in una Los Angeles inautentica nei suoi negozi impersonali, nelle vie trafficate e i locali uguali tra loro. All'artificiosità esistenziale e spaziale in cui si muove Clay si contrappone la rappresentazione dell'elemento naturale, in un'accezione spesso violenta e selvaggia:

La settimana prima di partire uno dei gatti di mia sorella scompare. E' un gattino scuro e mia sorella dice che la sera prima l'ha sentito miagolare e poi di colpo guaire. Accanto alla porta di servizio ci sono ciuffi di pelo arruffato e macchie di sangue. Molti dei nostri vicini tengono dentro i gatti di notte perché se li lasciano uscire finiscono in bocca ai coyote. Certe notti, quando la luna è piena e il cielo limpido, guardo fuori e vedo le sagome muoversi per le strade, nei canyon. Prima li prendevo per grossi cani un po' strani. Solo in seguito mi sono reso conto che erano coyote. Certe sere, tardi, mentre guidavo lungo Mulholland, ho dovuto sterzare e frenare bruscamente, e alla luce dei fari ho visto i

---

<sup>192</sup> Oreste Del Buono, *Luci al neon*. Contenuto in: Panta, *Pier Vittorio Tondelli*, p. 52.

<sup>193</sup> Bret Easton Ellis, *Meno di zero*, Einaudi, Torino, 1996, p. 169.

<sup>194</sup> Ivi, p. 170.

coyote sfilare senza fretta nella nebbia con uno straccio rosso in bocca, e solo dopo ho capito che quello straccio rosso era un gatto. E' una cosa con cui bisogna convivere, quassù in collina.<sup>195</sup>

La natura è paragonabile alla forma ostile del mondo adulto agli occhi di un adolescente, cosciente delle difficoltà con cui dovrà convivere anche quando abbandonerà la città di Los Angeles. Clay comprende come le amicizie, la relazione amorosa con Blair e il rapporto con gli adulti siano da rivedere, ma non riesce a trovare delle alternative a comportamenti ormai privi di senso. Si potrebbe pensare come, in questo periodo natalizio, il protagonista non abbia avuto un attimo di tregua tra visite di amici, parenti, compere, concerti, feste, serate con Blair; eppure a Clay non resta niente nella sua memoria, nessun residuo emozionale, come dimostra l'ultima sera passata a Los Angeles:

Quella sera andai in Topanga Canyon e parcheggiai vicino a un luna park deserto ma ancora in piedi, vuoto e silenzioso. Dal punto di vista in cui mi trovavo sentivo il vento soffiare nei canyon. La ruota gigante si mosse leggermente. Un coyote ululò. Le tende sbattevano nel vento caldo. Era ora di andare via. Mi ero fermato a L.A. troppo a lungo.<sup>196</sup>

Nel luna park, metafora della giovinezza, il protagonista si ritrova immerso nel silenzio, tra le rovine dei suoi ricordi e reduce da un'adolescenza sprecata in scelte sbagliate. A riportare Clay alla vita reale, distogliendolo dai suoi pensieri, è l'ululato di un coyote, premonizione forse di un futuro incerto e irto di difficoltà per il giovane.

Con Ellis, e il romanzo *Meno di zero*, si concretizzano i timori precedentemente espressi da West e Fante, riguardo l'evoluzione del mito americano in una metropoli portata all'esaltazione della superficialità e dell'apparenza come Los Angeles, causa l'influenza della vicina Hollywood. L'immagine trasmessa da Ellis è quella di una gioventù che ha unito il cinismo e il disincanto dello scrittore italo-americano alla follia collettiva pronosticata dall'autore del romanzo *Il giorno della locusta*, dovendo fare i conti quasi mezzo secolo dopo con l'assenza di aspettative per il futuro e la frantumazione dei sogni. Il mito americano, rappresentato dal *self made man* giunto in cerca di fortuna e capace di accumulare una discreta fortuna con pochi mezzi a disposizione, è riuscito a produrre solo una schiera di individui delusi, frustrati e violenti, incapaci di provare sentimenti e di godersi quanto vissuto, destinati a non sapere distinguere la moralità dall'ingiustizia, la naturalezza dall'artificio, la verità dall'irrealtà.

In *Rimini* Tondelli non giunge a questi estremi narrativi per due motivi: innanzitutto il romanzo dello scrittore emiliano non si pone come opera di denuncia sociale, bensì come testo di intrattenimento dove il fine è quello di rappresentare una serie di vicende possibili

---

<sup>195</sup> Ellis, *Meno di zero*, p. 172.

<sup>196</sup> Ivi, p. 185.

nella realtà estiva riminese; dopo di che il testo dell'autore di *Altri libertini* è incentrato sulla riuscita formale del prodotto letterario, teso alla precisa chiusura della trama polifonica, dove le descrizioni sono parte integrante della narrazione e non elemento indipendente rispetto all'azione dei personaggi. Nonostante tutto si possono cogliere in *Rimini*, specie nell'ultima sezione intitolata *Apocalisse, ora*, delle affinità con il romanzo di West: nella conclusione dell'opera di Tondelli "il professore" giunge nel centro litoraneo per ammonire la città dell'imminente compiersi di una terribile profezia contenuta in un antico manoscritto, quando la "terra e il sole sarebbero scomparsi e il mare non sarebbe stato più"<sup>197</sup>. Quello che voleva essere una messa in guardia si trasforma in breve tempo in psicosi, complici le distorsioni compiute da giornali, radio e televisione nel riportare la notizia e le teorie del professore. Il 14 luglio, giorno della profezia, si apre per Bauer con le sconvolgenti rivelazioni sull'omicidio del senatore Lughì e un tentativo di sequestro di un *pullman* di turisti britannici da parte di Renato Zarri; tutti elementi atti a caricare le aspettative:

Il giorno dopo tutti i giornali della costa avvisarono i propri lettori che era venuto il momento tanto atteso: quella stessa notte la verità sarebbe finalmente emersa. Che si trattasse della fine della riviera o invece della fine di un vecchio maniaco non aveva poi tanta rilevanza. L'importante era che, in un caso o nell'altro, la verità sarebbe emersa. L'incubo si sarebbe disciolto trascinando tutti o all'inferno o nel paradiso della vita-che-continua.<sup>198</sup>

Tondelli accompagna l'esito del romanzo attraverso l'eliminazione del dialogo, con Bauer e Susy a comunicare tra loro attraverso frasi secche dettate dalla concitazione. Attorno alla coppia lo scrittore sviluppa un ambiente pronto a calamitare su di sé il senso di fine imminente. Rimini si trasfigura nella rappresentazione della follia collettiva, rendendo elettrica l'atmosfera in città che si presenta agli occhi di Bauer con questo spettacolo:

Fummo costretti a camminare al centro della corsia perché da una parte e dall'altra il ciglio era occupato dalle macchine lasciate in sosta. La gente, dentro alle vetture, aveva espressioni neutre e assenti. Più di noia che di paura. Avrebbero senz'altro passato la notte in quel gigantesco ingorgo da cui non avanzavano né potevano indietreggiare. Cercavano scampo e avrebbero dovuto arrendersi all'immobilità. Proseguimmo verso il centro di Rimini. Ai lati della strada, verso i binari della ferrovia, un'auto bruciava schizzando scintille infuocate sull'asfalto. La gente tentava di tenersi distante. Una ragazza piangeva. C'era del sangue. I poliziotti tentavano di far circolare quelle poche auto che potevano, ma era tutto inutile. Quella notte poteva anche non succedere nulla: la terra non tremare, il mare non riversarsi sulla spiaggia, le fiamme non attaccare le case e le piante e ogni genere di costruzione. Tutto poteva restare tranquillo come in una qualsiasi sera d'agosto sulla costa. Il peggio sarebbe in ogni modo accaduto per conto suo. Stava già accadendo. L'uragano si agitava non sul lungomare, né sulla costa, ma dentro al cervello della gente.

Le strade che portavano a Rimini erano gremite di folla. Lasciata la provinciale ingorgata dalle auto, ora il centro appariva in preda ai pedoni. Migliaia, centinaia di migliaia di formiche che andavano avanti e indietro, vorticosamente, senza conoscere la propria direzione, né tantomeno la propria meta.

---

<sup>197</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 700.

<sup>198</sup> Ivi, p. 708.

[...] Lo spettacolo fu impressionante. La spiaggia, davanti a noi era illuminata a giorno da fotoelettriche e da grossi fari appesi ai normali pali della luce. La gente era seduta gomito a gomito con pacchi, tende, asciugamani, sporte, sacchetti di ogni colore e di ogni dimensione. Tutti guardavano in direzione del mare come se da un momento all'altro dovesse sgorgare: un'isola, un vulcano, una balena, un mostro. Ogni tanto, la sequenza della gente seduta era interrotta da gruppi che, attorno a un fuoco, saltavano e ballavano e suonavano passandosi fiaschi di vino. Riuscii a vedere i pattini che solitamente stavano all'asciutto, al largo. C'erano delle luci che provenivano dal buio del mare e un cartello che diceva: "La fine del mondo sul moscone. Cinquemilalire l'ora. Per tutta la notte".

[...] Ognuno era lasciato solo a se stesso. C'era gente che ballava, altra ancora che si stringeva e si baciava.<sup>199</sup>

Queste immagini anticipano il convulso finale, dove Bauer viene investito da un motorino e poi privato delle prove della soluzione del caso-Lughi da Susy, che elimina i documenti necessari a riaprire il caso gettandoli tra le fiamme. Così Tondelli decide di sciogliere la trama del giallo a sfondo politico, che vede Bauer intento a risolvere l'omicidio del senatore prima di essere tradito dalla persona più vicina a lui: nel caos di una città ridotta alla paralisi da un falso allarme creato dai media, viene irrimediabilmente persa un'occasione per portare a galla la verità di un intricato caso di corruzione a livello locale. Forse questo elemento è troppo poco per considerare *Rimini* un romanzo di denuncia in una città dove, tra le file di ombrelloni e persone in vacanza, la realtà viene mistificata, le persone si trovano investite da passatempi effimeri e una folla di estranei crea un muro impenetrabile e potenzialmente distruttivo. Tondelli assimila così la lezione proveniente dagli anni Trenta di Fante e West, dove l'artificialità di un luogo può creare falsi miti e schiere di persone frustrate e violente, in un mondo dominato dall'apparenza e dall'assenza di autentici valori, come ebbe modo di notare nel 1985 dall'altra parte dell'oceano Atlantico Ellis. «Forse mi stavo finalmente liberando da me stesso e dal mio sogno»<sup>200</sup> afferma Bauer nell'ultima pagina del romanzo, a coronare il crollo della realizzazione individuale e sancendo come, in Tondelli, la soluzione alla crisi circostante sia fuggire dalla massa e rifugiarsi nelle esigenze private del singolo.

### **III.2.2. – Caratterizzazione dei personaggi: Marco Bauer, Susanna Borgosanti, Bruno May e i modelli americani.**

Durante la lavorazione a *Rimini*, assieme alla cura dell'impianto polifonico dato al romanzo con l'inserimento di molteplici filoni narrativi, Tondelli prestò grande attenzione nella resa dei personaggi, dei loro atteggiamenti e delle loro risposte nell'inserimento in un contesto particolare come può essere quello di una località balneare durante i mesi estivi. La volontà di

---

<sup>199</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 717-718.

<sup>200</sup> Ivi, p. 722.

cambiamento dell'autore emiliano nell'approccio al proprio lavoro di scrittura è evidente, testimoniato dagli schemi preparatori rinvenuti nel suo archivio personale dal curatore Fulvio Panzeri: in essi Tondelli delinea a sommi capi i personaggi e alcune situazioni che verranno sviluppate durante il romanzo, la cui lavorazione lo terrà impegnato per quasi due anni. Tra queste carte spicca, per valore documentario, la già menzionata “Nota per la quarta di copertina”, testo diretto alla casa editrice al fine di preparare la versione definitiva del romanzo:

*Rimini* è innanzitutto il tentativo di costruire un romanzo “polifonico” in cui la pluralità delle voci (i personaggi) si sviluppi in una pluralità di punti di vista (le trame) in modo tale per cui il senso globale del romanzo si costituisca esclusivamente in uno spazio esterno a quello testuale, cioè nello spazio di lettura.<sup>201</sup>

Proprio una delle difficoltà maggiori, per Tondelli, si rivelò lo sviluppo delle singole vicende e dei loro incroci durante la trama del romanzo, all'interno di una struttura articolata e al tempo stesso precisa nel suo compimento. Non mancano all'interno di *Rimini* incontri fortuiti tra gli stessi personaggi: Bauer carica nella propria auto Claudia, la sorella di Beatrix fuggita da Berlino; sempre Bauer consuma un aperitivo con Bruno May, prima ancora che questi venga presentato da Susy; la figura di Beatrix viene notata all'arrivo in aeroporto da Bauer; Robby risiede all'interno della Pensione Kelly, dove lavora Renato Zarri; Bauer e Susy assistono alla presentazione del film di Robby e Tony nella sale cinematografiche; Renato Zarri, seguito a distanza nel suo tentativo di sequestro da Bauer. Tondelli così mette concretamente in pratica l'intento di creare un andamento polifonico nella trama di *Rimini*, inserendo diversi episodi dove i personaggi interagiscono tra loro.

Questo aspetto, è da notare, non è una novità all'interno della produzione narrativa di Tondelli, in quanto anche in *Altri libertini* diversi elementi creavano dei rimandi tra i singoli racconti. A differenza della prima opera però, come sostiene buona parte della critica, il risultato ottenuto non risulta convincente, tra incongruenze temporali e inesattezze narrative. Uno dei casi più eclatanti è segnalato da Oreste Del Buono, in chiusura del suo intervento sulla rivista «Panta», e riguarda la foto della coppia di turisti ripresi davanti al parco di divertimenti “Italia in Miniatura”: «La borsa era della donna come è scritto nel finale o dell'uomo come è scritto all'inizio?»<sup>202</sup>. L'analisi di Del Buono, all'interno del volume «Panta», sviluppa una tesi, che motiva l'insuccesso critico di *Rimini*, in base ad un aspetto inedito: perché oltre alla fretta da parte dell'autore nella fase conclusiva della composizione del romanzo, che ha determinato un insieme di storie «eterogenee, riluttanti a saldarsi

---

<sup>201</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1173.

<sup>202</sup> Oreste Del Buono, *Luci al neon. Panta, Pier Vittorio Tondelli*, p. 56.

nell'unità di tempo e di luogo, e che, proprio per questo contrasto nella confluenza, proprio per questo attrito, per questa dissonanza, per questo stridore animano un singolare, intollerante microcosmo»<sup>203</sup>, si dovrebbe comprendere come e perché Tondelli ha creato un personaggio come Marco Bauer, facendone il protagonista principale del libro.

A partire dalla pubblicazione di *Rimini*, in una nota scritta dallo stesso scrittore, Tondelli allontana ogni elemento di appartenenza autobiografica:

Nella primavera del 1981, il direttore di un quotidiano alla cui terza pagina collaboravo da poco più di un anno, mi propose di trascorrere due mesi sulla riviera adriatica per lavorare a un inserto speciale. Non partii mai. E' per questa semplice ragione che fatti, avvenimenti, personaggi di questo romanzo – pur nel rispetto della realtà e delle fonti d'archivio – sono del tutto immaginari e frutto solamente di una fantasia imbrigliata nei canoni settecenteschi della “verisimiglianza”.<sup>204</sup>

Protagonista del romanzo è il giovane cronista Marco Bauer, che in prima persona racconta la sua esperienza a Rimini alla direzione dell'inserto «Pagina dell'Adriatico», ruolo assunto dopo aver abbandonato la fidanzata Katy e l'appartamento in cui era ospitato da lei. Nonostante le raccomandazioni dei suoi superiori, in particolare del vicedirettore Arnaldi – «Vacci piano, Bauer. Tu sei il responsabile e ti giochi la partita, ma stai attento. Ricordati: sono solo due ore che hai messo piede lì. Loro ci vivono lì da anni. Ricordalo. Hai bisogno di loro più di quanto non creda»<sup>205</sup> – appena arrivato nella nuova redazione il protagonista decide di stravolgere le consuetudini dei collaboratori locali, pretendendo maggiore professionalità ed un approccio più aggressivo dai colleghi Romolo Zanetti, Susy, con cui intreccerà una relazione amorosa, Guglielmo e Johnny. Poco tempo dopo il suo insediamento, la *routine* lavorativa della redazione è sconvolta da un fatto di cronaca nera di notevole gravità: il ritrovamento in mare del corpo senza vita del politico locale Attilio Lughì. In seguito a qualche giorno di ricerche fatte in proprio, continuando ad avvalorare la versione del suicidio e ritrovando un bigliettino nell'auto del politico a confermare la tesi, Bauer giunge alla conclusione del caso, ottenendo il successo lavorativo tanto desiderato: «Mi ritenevo soddisfatto per quello che avevo combinato in riviera. La tiratura della Pagina dell'Adriatico era aumentata notevolmente trascinando con sé il giornale. Mi ero conquistato i galloni sul campo. Quando sarei tornato a Milano, inevitabilmente, la mia carriera avrebbe d'improvviso spiccato il volo»<sup>206</sup>. Nel frattempo conosce lo scrittore Bruno May, che si dichiara sinceramente innamorato di lui senza però essere contraccambiato dal giornalista. Il protagonista però continua a lavorare sul caso, ossessionato dall'onnipresenza di una ditta di costruzioni, la Silthea, nel centro cittadino e dal

---

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> Riportato nelle *Note ai testi* di Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1174.

<sup>205</sup> Ivi, p. 427.

<sup>206</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 676.

presentimento che non tutti gli elementi concordassero a fondare la tesi del suicidio. Bauer decide di riaprire il caso dal momento in cui scopre l'esistenza di una figlia del senatore, erede del suo patrimonio confinata in un monastero dell'entroterra, e un giro di appalti che coinvolge lo stesso politico, la ditta di costruzioni e il comune. Bauer realizza che quello che ha etichettato come suicidio, dando credito a tutta una serie di falsi indizi, è invece un omicidio a sfondo politico; ottenuta la documentazione necessaria dal monastero per provare l'esistenza di un'erede al senatore, Bauer espone le sue scoperte alla compagna Susy che lo tradirà eliminando tutte le tracce raccolte dal protagonista, nella notte della presunta apocalisse pronosticata dai mass media. Una volta rimessosi dall'ospedale, Bauer realizza attraverso la foto di "Italia in Miniatura" come tutta la sua esperienza a Rimini sia stata una presa in giro: usato dalla testata giornalistica per coprire un omicidio, mai preso sul serio dai colleghi e ingannato da Susy. Al protagonista non rimane che la consapevolezza della sconfitta umana e professionale, maturata allontanandosi in tutta fretta dalla città di Rimini. Ad un primo impatto si può ritenere il fallimento di Bauer come la logica conseguenza dell'antipatia del personaggio, eroe negativo caratterizzato dalla scarsa sensibilità, ignoranza e arroganza, tutto dedito ad celebrarsi per i successi amorosi e lavorativi. E' sicuro di sé e del suo metodo di lavoro, basato sul raggiungimento dell'obiettivo senza la minima cura del modo, come dimostrato da Tondelli in una serie di battute: «Vuoi scandali o semplicemente pettegolezzi?» – «Voglio semplicemente alzare la tiratura»<sup>207</sup>, «Tutto ci riguarda, ma solo il particolare ci interessa»<sup>208</sup>, «L'importante non è la verità, ma la notizia»<sup>209</sup>. La scelta di affidare la trama portante di *Rimini* ad un personaggio come questo potrebbe essere considerata come un ulteriore passo avanti da parte di Tondelli verso la maturità artistica, allontanandosi dalla vitalità e dalla simpatia delle figure dei primi due lavori narrativi al fine di delineare la fisionomia comportamentale di un elemento costruito a tavolino:

Marco si ama, ma non lo ama Tondelli, che lo ha fatto tanto assolutamente normale da renderlo dapprima odioso e poi, via via che la lunga estate calda procede, oggetto di una certa compassione, in fondo più sprezzante dello stesso odio deliberato. Come si comporta sul lavoro, senza un minimo di cultura e senza un minimo di comprensione, si comporta nella vita privata, e in particolar modo nell'amore. Fa l'amore come una macchina, nella presunzione che nessuna donna possa resistergli, e che ognuna sia portata a subirlo con il massimo dell'abbandono e della connivenza [...]. Malignamente Tondelli lascia Marco libero di pavoneggiarsi per i miseri successi professionali che è convinto di conquistare aumentando le vendite locali del quotidiano di qualche migliaio di copie e per qualche sbattimento di materassi. Non gli insinua mai un dubbio.<sup>210</sup>

Questa descrizione della figura di Marco Bauer viene fatta da Oreste Del Buono nel volume

---

<sup>207</sup> Ivi, p. 430.

<sup>208</sup> Ivi, p. 432.

<sup>209</sup> Ivi, p. 604.

<sup>210</sup> Oreste Del Buono, *Luci al neon*. Panta, Pier Vittorio Tondelli, pp. 53-54.



monografico di «Panta», soffermandosi nell'intervento in un'analisi dettagliata del protagonista di *Rimini* e degli altri personaggi presenti nel romanzo. Una scelta non casuale, visto l'elemento che accomuna Del Buono a Tondelli: il primo è colui che in Italia ha tradotto, introdotto e approfondito l'intera opera di Raymond Chandler, uno degli scrittori statunitensi preferiti del secondo. Proprio lo scrittore emiliano, in un'intervista rilasciata a Angelo Mainardi per la rivista «Mondo Operaio» pubblicata nel dicembre 1985, ritiene come «la figura del giornalista è la parte più chandleriana del libro»<sup>211</sup>.

Al nome di Chandler si lega, inevitabilmente, quella della figura dell'investigatore più famoso del mondo della letteratura, trasposto nelle sale cinematografiche dalla riduzione filmica delle opere dell'autore anglo-americano: Philip Marlowe, personaggio introdotto dal romanzo *Il grande sonno*, il libro di maggior successo dello scrittore statunitense. Raymond Chandler nasce nel 1898 a Chicago, ma all'età di sette anni segue la madre, separatasi dal marito, in Gran Bretagna. Ritorna negli Stati Uniti nel 1912, dopo di che si iscrive nell'esercito e, una volta terminata la Prima Guerra mondiale, lavora come dirigente nel ramo petrolifero e si sposa. Perso il lavoro di amministratore agli inizi degli anni Trenta a causa dell'alcolismo, dipendenza che accompagnerà Chandler per lunghi periodi della sua vita e si rifletterà sul personaggio di Marlowe, inizia a collaborare con la rivista «Black Mask»: già in gioventù Raymond aveva tentato la via della letteratura ma senza successo, ora ci riprova con il genere poliziesco, di forte impatto emotivo, con impianti scenici realisti e contraddistinte dalla prevalenza dell'azione sulla logica. Dopo qualche anno, utile per affinare la tecnica in questo particolare genere narrativo, nel 1939 debutta con *Il grande sonno* e ottiene un discreto successo. Protagonista del romanzo è la figura atipica del detective Philip Marlowe, unica nel panorama del poliziesco sia statunitense che britannico. Questo personaggio comparirà anche nei seguenti romanzi di Chandler: *Addio, mia amata* (1940), *Finestra sul vuoto* (1942), *La signora nel lago* (1943), *La sorellina* (1949), *Il lungo addio* (1953) e *Ancora una notte* (1958). Muore nel 1959<sup>212</sup>. Oltre alla produzione romanzesca, Chandler scrive racconti, sceneggiature cinematografiche per Hollywood, saggi e articoli, tra cui *Writers on Hollywood* (1945), citato da Tondelli nella sezione *America* di *Un weekend postmoderno*<sup>213</sup>.

Come testimoniato da *Un racconto sul vino*, Tondelli in giovane età dimostra di avere letto approfonditamente Chandler, complice la passione da parte dello scrittore emiliano per il genere poliziesco<sup>214</sup>. Durante la stesura di *Rimini* Tondelli riprende la lezione del giallista

---

<sup>211</sup> *Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi*, riportata in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 953.

<sup>212</sup> Per una completa biografia: Raymond Chandler, *Romanzi e racconti*, volume I, Meridiani Mondadori, Milano, 2005, pp. CXI-CLXXVIII.

<sup>213</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 562

<sup>214</sup> Come viene riportato nella *Cronologia* di: Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. XXXIV.

americano per comporre la vicenda investigativa di Bauer, alla ricerca di prove per stabilire le cause del decesso del senatore Lughì; all'interno di un libro volutamente polifonico – caratterizzato dall'intersecazione di più storie aventi per protagonisti numerosi personaggi e altrettanti stili letterari – il filone riconducibile al genere poliziesco rientra nell'intenzione sia di offrire un prodotto più appetibile ai lettori, sia di creare una storia al tempo stesso di finzione e verosimile da ambientare a *Rimini*.

La somiglianza tra la figura del giornalista Bauer e l'investigatore Marlowe si inserisce come celebrazione di uno tra gli autori preferiti di Tondelli, sorta di omaggio e citazione in chiave postmoderna di un'icona all'interno del genere poliziesco nel mondo della letteratura. Come viene annotato con precisione nelle *Note ai testi* del secondo volume monografico della collana Meridiani Mondadori alla figura di Chandler, diversi elementi presenti in *Rimini* rimandano all'opera statunitense *Il lungo addio*, sesta apparizione di Marlowe:

Molto più discreta e allo stesso tempo pervasiva è l'allusione a *Il lungo addio* presente in *Rimini* (1985) di Pier Vittorio Tondelli: il rapporto intenso tra il giornalista Marco Bauer e lo scrittore in crisi Bruno May è una consapevole citazione, in quanto Tondelli per costruire Bruno combina la figura dello scrittore alcolizzato Wade e quella dell'elusivo e ambiguo amico di Marlowe, Terry Lennox. Dopo il suicidio di Bruno, Marco berrà in suo onore un aperitivo che questi gli aveva fatto conoscere: si chiamava Il Lungo Addio. Non è il solo omaggio a Chandler: basti pensare all'atmosfera agrodolce e misteriosa che avvolge la città balneare, versione italianizzata della Los Angeles californiana.<sup>215</sup>

A questo si limita l'operazione di recupero dello scrittore emiliano, data la differenza di caratura e personalità tra i due soggetti: pare molto difficile, infatti, mettere sullo stesso livello i due personaggi, dotati di caratteristiche e modi di agire differenti, sia nello stile di comportamento che nell'approccio alle singole situazioni. La diversità tra Bauer e Marlowe, inoltre, è data dalla diversa natura narrativa, dato che l'investigatore si presenta al lettore con una personalità più approfondita – risultato finale dell'apprendistato di Chandler nello scrivere racconti per riviste, unita alla natura seriale del suo personaggio –, mentre il giornalista è frutto di una creazione estemporanea volta a raffigurare criticamente l'atteggiamento individualista e arrivista di un periodo storico. Se nella loro soggettività Bauer e Marlowe sono estremamente diversi, quasi agli antipodi, entrambi sono animati da un approccio diretto alle persone e situazioni, che li porta inevitabilmente allo scontro con il prossimo a causa del pragmatismo, cinismo e ironia con cui si pongono al mondo circostante, come si può notare dall'incipit di *Rimini*:

Verso mezzogiorno la segretaria di redazione telefonò in cronaca per dirmi che il direttore voleva parlarmi: «Venga tra quindici minuti» aggiunse.

---

<sup>215</sup> Raymond Chandler, *Romanzi e racconti*, volume II, Meridiani Mondadori, Milano, 2005, p. 1559.

«Perché non ora? Sono libero» dissi.

«Fra quindici minuti» fu la sua risposta. E riattaccò.

Mi restava dunque poco tempo per fare un bell'esame di coscienza, ripassarmi bene a memoria gli ultimi pezzi, ricordarmi i servizi, gli articoli e tutto quanto avevo scritto in quegli ultimi giorni. Mi sembrò evidente che da qualche parte avevo scazzato. Forse avevo riferito con qualche imprecisione una notizia o trascritto infedelmente un breve colloquio telefonico con un informatore della questura. Boh. Rinunciai dopo qualche minuto. Era tutta energia sprecata [...].

Imprecai fra i denti. Mi restavano ancora pochi minuti per togliere il culo da quella poltroncina di plastica che il caldo rendeva appiccaticcia come una seconda, ignobile pelle; pochi minuti prima di uscire dall'ufficio, percorrere il corridoio, salire due rampe di scale, imboccare un secondo corridoio e poi, finalmente, entrare nell'anticamera della direzione.<sup>216</sup>

E dall'esordio in *Il grande sonno*:

Erano pressapoco le undici del mattino, mezzo ottobre, sole velato, e una minaccia di pioggia torrenziale sospesa nella limpidezza eccessiva là sulle colline. Portavo un completo blu polvere, con camicia blu scuro, cravatta e fazzolettino assortiti, scarpe nere e calzini di lana neri con un disegno a orologini blu scuro. Ero corretto, lindo, ben sbarbato e sobrio, e me ne sbattevo che lo si vedesse. Dalla testa ai piedi ero il figurino del privato elegante. Avevo appuntamento con quattro milioni di dollari.<sup>217</sup>

Notevole è la differenza stilistica dei due incipit narrativi: Tondelli maggiormente si dedica alla descrizione minuziosa dell'ambiente, Chandler è invece più attento al ritmo dell'incedere sicuro reso dalla camminata di Marlowe. Molto simili però sono la certezza nei propri mezzi e idee, che in questi due inizi di romanzo si riflettono con l'imperturbabilità con cui i due si avvicinano ai superiori per svolgere compiti ben definiti: assumere la direzione di un inserto giornalistico l'uno, la soluzione di un caso per conto di una facoltosa famiglia di Los Angeles l'altro.

L'investigatore Philip Marlowe, nel romanzo *Il grande sonno*, viene assoldato dal Generale Sternwood, anziano paraplegico arricchitosi con i giacimenti petroliferi di sua proprietà, minacciato con un ricatto dal libraio Arthur Gwynn Geiger. Inoltre il detective viene a conoscenza della strana sparizione di Terence “Rusty” Regan, marito della figlia maggiore Vivian. Da subito si instaura un rapporto conflittuale tra Marlowe e le figlie del Generale, la burbera Vivian e l'infantile Carmen. A partire dalla libreria di Geiger l'investigatore scopre un mercato illecito di materiale pornografico, a cui partecipa inconsapevolmente Carmen: dall'omicidio del libraio si ricollegano una serie di uccisioni legate alla famiglia Sternwood, dall'autista del Generale all'ex amante della figlia minore, e alla sparizione di Regan. Marlowe riuscirà a risolvere il caso ma si dovrà trattenere dal riferire l'intera versione dei fatti al Generale, per non procurargli un dolore maggiore rispetto alla consapevolezza di essere stato abbandonato dall'amato genero.

---

<sup>216</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 405-406.

<sup>217</sup> Raymond Chandler, *Il grande sonno*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 7.

Come in *Rimini* anche in questo romanzo la città di Los Angeles assume un ruolo di primo piano nell'economia del racconto, come analizza Stefano Tani nel saggio di introduzione al Meridiano di Chandler:

All'interno della categoria trasversale ed eterna del romantico, Chandler costruisce il suo personaggio, apparentemente in conflitto con l'ambiente evoluto della California, fornendogli caratteristiche particolarmente utili a vivere senza disperare proprio in California: crea una mistica dell'uomo solo che, in una nazione sempre più abitata da "folle solitarie" di anonimi colletti bianchi, risulta un benefico strumento di autoinganno; per il lettore di Marlowe la solitudine da disgrazia sociale, da prova di alienazione e fallimento, tornerà a essere elettiva e fascinosa: un dimesso monolocale con un letto a muro e una scacchiera, una cucinetta dove farsi il caffè la mattina, un adeguato senso di sé e della propria stoica unicità, e il gioco è fatto.<sup>218</sup>

A differenza degli esempi precedentemente illustrati sul capoluogo californiano nei romanzi di Nathanael West, John Fante e Bret Easton Ellis, il protagonista di *Il grande sonno* si isola dalla compagnia degli altri individui, ricerca nelle proprie convinzioni la forza per proseguire le crociate personali nel tentativo di risolvere i casi richiesti in una città decadente. Simbolo della corruzione morale e istituzionale della città di Los Angeles è la famiglia Sternwood, in cui il Generale, fautore delle ricchezze di famiglia, consuma gli ultimi giorni di vita in una serra dove l'aria è «densa, umida di vapore, impregnata della dolcezza nauseabonda delle orchidee tropicali in fiore»<sup>219</sup>, mentre le figlie scialacquano il patrimonio in attività illecite. All'interno della serra il Generale si lega prima a "Rusty" e poi a Marlowe, uomini con principi di altri tempi fondati rispettivamente sulla conduzione di una vita avventurosa e sulla lealtà alle proprie idee: il giardino tropicale così si rivela un microcosmo rispetto alla vastità di Los Angeles, dove il calore naturale offerto dalle piante si oppone al clima opprimente di una città in cui l'umidità deriva dal binomio tra pioggia e asfalto. Non ne sono immuni da questo senso di pesantezza le terre dove sorgono i pozzi petroliferi della famiglia Sternwood:

Si trattava di una stretta e sporca striscia di terra, poco più di un viottolo, come una specie di ingresso di ranch sulle colline. Un grosso cancello a cinque sbarre era aperto, contro un grosso tronco d'albero e dava l'impressione di non essere più stato chiuso da anni. La strada era bordata da eucalipti e accidentata da profondi solchi di ruote. C'erano indubbiamente passati un mucchio di autocarri. Ora era vuota e battuta dal sole, ma non ancora polverosa. La pioggia era troppo recente ed era caduta con troppa violenza. Seguì quei solchi e il frastuono della circolazione della città diminuì stranamente e rapidamente come se non ci trovassimo più nella città, ma in un paese di sogno. Poi il braccio mobile, ma al momento immobile, di una massiccia torre da petrolio sbucò da dietro un ramo. Vidi il vecchio cavo d'acciaio arrugginito che collegava quel braccio mobile a una mezza dozzina d'altri bracci mobili, nessuno dei quali in movimento. Probabilmente non si muovevano da un anno. I pozzi non pompavano più. Vidi una catasta di tubi arrugginiti, una piattaforma di carico che era franata da un lato, una mezza dozzina di barili vuoti ammucchiati come capitava. L'acqua stagnante, piena di

---

<sup>218</sup> *Cavalieri senza Graal: Raymond Chandler e Philip Marlowe*, di Stefano Tani. Il saggio è contenuto in: Chandler, *Romanzi e racconti*, volume I, pp. XL-XLI.

<sup>219</sup> Chandler, *Il grande sonno*, p. 11.

petrolio, di un vecchio pozzo di lavaggio evaporava iridescenze nel sole.<sup>220</sup>

Marlowe viene trascinato nel «paese di sogno», pronto a trasformarsi in un incubo, da Carmen, dove precedentemente la figlia minore del Generale ha ucciso “Rusty” e ora il detective rischia la vita. In una cornice onirica l'investigatore attraversa quelle proprietà che hanno dato ricchezza alla famiglia Sternwood, terre ormai prosciugate delle loro preziose risorse e destinate ad essere riconquistate da una natura corrotta, dove l'acqua si mescola al petrolio. A questa rovina materiale in parallelo si compie il deperimento dei valori morali della famiglia Sternwood, dove il Generale si ritrova impotente di fronte ai misfatti compiuti dalle figlie. A questo processo di irreversibile decadenza Marlowe non riesce ad opporre un rimedio, riuscendo sì a risolvere il caso ma al tempo stesso dovendo evitare di riferire al Generale una realtà dei fatti troppo dolorosa per essere accettata. In questo modo il detective si preclude la possibilità di ottenere una discreta somma di soldi, nonché di tradire la volontà del Generale in punto di morte.

Per questa circostanza Bauer si avvicina alla figura di Marlowe, dal momento che riesce a individuare l'esatto svolgimento dei fatti sull'omicidio di Lughy ma si ritrova impossibilitato dal divulgare la verità; se però Marlowe si assume la responsabilità dell'occultamento per salvare Carmen Sternwood e per evitare un dolore immenso al Generale, in *Rimini* la veridicità degli eventi mai verrà a galla per il voltafaccia di Susy, decisa a distruggere le prove pur di fare carriera nel mondo del giornalismo. A entrambi non resta che la consapevolezza di un successo effimero, che non verrà riconosciuto, e un frettoloso congedo. Qui, in *Rimini*:

Quando mi svegliai, sentii di avere un po' di forze. Vidi le chiavi della Rover sul tavolino. Chiamai la portineria. Mi dissero che la mia auto era stata riportata in mattinata al residence. Mi vestii e feci le valigie.

Un paio d'ore dopo avevo già scritto la mia lettera di dimissioni dal giornale. Mi licenziai senza pensarci sopra due volte. [...] Sull'autostrada, correndo veloce verso Milano, mi sentii improvvisamente come liberato da un grosso peso. Forse mi stavo finalmente liberando da me stesso e dal mio sogno. Da qualche parte doveva pur attendermi una qualche tranquilla rivista mensile di sport, di giardinaggio o di arte.<sup>221</sup>

Allo stesso modo, nel romanzo *Il grande sonno*:

La lasciai bruscamente [Vivian Sternwood] e scesi lo scalone pavimentato a mattoni sino all'entrata principale. Non vidi nessuno, uscendo. Questa volta mi trovai il cappello da solo. Fuori, il grande parco appariva frequentato come se una moltitudine di piccoli selvaggi mi spiassero da dietro i cespugli, e la stessa luce del sole avesse qualcosa da nascondere. Salii in macchina, e scesi la collina. [...] Ridiscendo in città, mi fermai a un bar e mandai giù un paio di doppi whisky. Ma non servirono a

---

<sup>220</sup> Chandler, *Il grande sonno*, p. 194.

<sup>221</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 721-722.

un accidenti. Riuscirono solo a farmi ricordare Parrucca d'Argento. Davvero, non l'ho più rivista.<sup>222</sup>

Con questo finale avviene un processo comune nella sconfitta professionale dei due protagonisti: coinvolti in una serie di vicende sempre più complesse, nonostante le proprie convinzioni si ritrovano piegati da una realtà tanto intricata quanto inafferrabile. Specialmente Bauer riceve quella «compassione», da parte dell'autore, diventando «capro espiatorio di tante storie eterogenee»<sup>223</sup>. Prima di assumere questo ruolo, Bauer ha modo di esprimere il peggio di sé nei confronti con gli altri individui. La supponenza con cui egli guarda i colleghi o coloro che fanno attività che non gli interessano, la convinzione di essere infallibile nel lavoro o in amore, l'ignoranza e l'assenza di tatto lo rendono il «personaggio prescelto per rappresentare l'incapacità della normalità»<sup>224</sup>. Bauer è una persona normale più incline a sconfinare nella mediocrità, però nella sua vanagloria si pensa così eccezionale da cambiare nel giro di poche ore la *routine* lavorativa nella redazione riminese in cui era arrivato, o di riuscire a conquistare il cuore di ogni ragazza solo con la volontà di farlo.

Per questi aspetti, la convinzione nei propri mezzi e l'assenza di straordinarietà in quello che compie, il protagonista di *Rimini* assomiglia nell'atteggiamento ad un altro personaggio presente tra le letture di Tondelli: Arturo Bandini, l'*alter ego* dello scrittore di origini italiane Fante. Con la creazione di questo soggetto, lo scrittore italo-americano può inserire nel pensiero del personaggio idee scandalose e provocatorie, facendogli assumere «una prospettiva d'artista, non più da testimone, e per di più sdoppiata»<sup>225</sup>; dal punto di vista letterario questo *escamotage* di traduce in «una grande invenzione letteraria che consente a Fante di dirsi e negarsi nello stesso tempo, di compatirsi e di odiarsi, in una parola di rappresentare compiutamente il dilemma costitutivo della propria condizione di figlio d'immigrati, cioè essere l'America più vera e contemporaneamente il suo arcaico opposto europeo»<sup>226</sup>. A partire dal primo libro in cui compare la figura di Arturo, *La strada per Los Angeles* terminato nel 1935, il personaggio si presenta in tutte le sue particolari caratteristiche, concentrando su di sé le attenzioni dei lettori ma non venendo compreso dagli editori, facendo finire il libro nel dimenticatoio sino alla pubblicazione negli anni Ottanta:

In quel breve libro ancora acerbo ma di folgorante intensità c'è già tutto Fante: la sua comicità trafelata e plateale, l'inquietudine visionaria e ispirata che tornerà in *Chiedi alla polvere*, l'attenzione profonda, eppure mai compiaciuta, mai rivestita di condiscendenze “politiche”, al mondo degli ultimi – degli immigrati [...]. Come lo spiritato protagonista del romanzo dello scrittore norvegese [*Fame*, di Knut Hamsun] si aggira senza meta per le strade della mai nominata Cristiania, orgogliosamente

---

<sup>222</sup> Chandler, *Il grande sonno*, pp. 204-205.

<sup>223</sup> Del Buono, *Luci al neon*. Panta, *Pier Vittorio Tondelli*, p. 56.

<sup>224</sup> Ivi, p. 55.

<sup>225</sup> *Uno dei “Big Boys”*, di Francesco Durante. Il saggio è contenuto in: Fante, *Romanzi e racconti*, p. XII.

<sup>226</sup> *Ibidem*.

rivendicando la propria superiorità di scrittore incompreso e cercando l'amore nella forma di un'adolescenziale, irrisolta conflittualità con l'altro sesso; così l'Arturo Bandini di Fante percorre le strade della californiana Wilmington in cerca di qualcosa che ancora non sa, che è soltanto collocabile in un altrove mentale di ambizioni spropositate, e che fatalmente lo allontana dalla realtà.<sup>227</sup>

L'analisi di Durante nel saggio di introduzione al volume monografico pone l'attenzione sul contrasto tra la precisione con cui Arturo descrive eventi, luoghi e incontri reali al clima onirico della periferia industriale di Los Angeles. La divaricazione è aumentata da altri fattori, come l'inesperienza dello scrittore nel delineare la personalità del suo personaggio e la condizione dello stesso Arturo: il tipico senso di indefinitezza dell'adolescenza, unita ai ritmi lavorativi massacranti, ottendono la visione delle cose del protagonista, privandogli la lucidità e trasmettendo al lettore una realtà sfuggente e priva di chiarezza. Questo senso di indeterminatezza si rivela principalmente quando Arturo entra in contatto con individui dotati di autorità. Esempio è l'episodio in cui Arturo chiede al superiore Shorty Naylor un parere sulla *Weltanschauung* hitleriana, dove la sua negazione fa scattare il biasimo del giovane che si rivela però incapace di dare una risposta adeguata per esprimere la condanna all'ignoranza del capo: «Be', se non lo sai, be', vuol dire che non lo sai, e forse non ha senso cercare di discuterne, se non sai e, insomma be', sembra che non lo sai, dunque, be', buonasera, visto che non lo sai. Buonasera. Ci vediamo domattina»<sup>228</sup>.

L'atteggiamento contraddittorio di Arturo viene alimentato dal senso di colpa che, spesso, si insinua nei suoi pensieri una volta compreso di essere dalla parte del torto. Come spiega Tondelli nella presentazione di *Sogni di Bunker Hill*, «quello che è curioso – anche se spiegabilissimo – è che l'introspezione del complesso di colpa sfocia continuamente in una ricerca disperata di assoluzione e di perdono»<sup>229</sup>. Cosa che non avviene in *Rimini* con Bauer, incapace di intravedere i propri limiti e quindi mai propenso a ritornare sui propri passi una volta compiuto un gesto sbagliato. Solo quando scopre l'inganno ordito alle sue spalle, con la montatura del suicidio del senatore Lughì, il responsabile della «Pagina dell'Adriatico» realizza quanto è avvenuto:

Io, Marco Bauer, giovane arrivista, pollo di turno, caprone testardo che pur di arrivare a emergere non avrebbe guardato in faccia a nessuno, povero idiota inesperto dalla zucca di ariete pronta a sfondare le porte aperte o mura che altri già avevano sbrecciato senza che il poverello se ne accorgesse, io, Marco Bauer, avevo accettato il mio nuovo incarico lì sulla costa, pensando che il mondo sarebbe stato mio e le luci e le stelle e tutte quelle cazzate. Merda! [...] Ero stato un fesso! L'idiota di turno che avevano usato come e quando gli era parso. [...] Io, il grande cronista, avevo risolto il caso. Attilio Lughì: suicida.

Mi avevano servito lo scoop su un piatto d'argento servendosi di quel tonto di Fosco [l'autista del

---

<sup>227</sup> Fante, *Romanzi e racconti*, pp. XIII-XIV.

<sup>228</sup> Fante, *Le storie di Arturo Bandini*, p. 315.

<sup>229</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 559.

senatore]. E io, a mia volta, l'avevo servito al pubblico.»<sup>230</sup>

L'inganno da parte delle istituzioni si completa con il voltafaccia di Susy, pronta ad accorrere verso Bauer per sentire quanto ha scoperto, ascoltare la nuova versione dei fatti ed eliminare le prove non appena le si presenta l'occasione.

In *Rimini*, lavoro di Tondelli dove l'amore eterosessuale viene espresso con una sorta di "manierismo" tale da risolversi in una mera operazione letteraria piuttosto che in un sincero bisogno di espressione, sono le donne a mettere a nudo i limiti di Bauer: se Katy comprende in poche battute il goffo tentativo del giornalista di scaricarle, Susy lo utilizza come pedina per compiere un passo avanti nella sua carriera lavorativa. La figura di questa "principessa", come la definisce Bauer la prima volta che la vede, si impone nell'economia del racconto come la *femme fatale* di cui si invaghisce il protagonista del romanzo di Tondelli. Susanna "Susy" Borgosanti è una ragazza di ventitré anni ricca, viziata, infantile in certi atteggiamenti e opportunista, l'unica ad opporsi platealmente all'arroganza di Bauer e a entrare nella sua sfera intima, raggiungendolo quando è disperato per la morte dello scrittore Bruno May. Nelle sembianze di Susy si può riconoscere la figura di Faye Greener, la ragazza di cui si invaghisce Tod Hackett nel romanzo *Il giorno della locusta* di Nathanael West: decisa a sfondare nel mondo del cinema nonostante la pochezza del suo talento, non esita a sfruttare l'ingenuo Homer Simpson per appropriarsi di parte dei suoi soldi per abbandonarlo con un figurante nei film *western*. Lo scrittore, e Tod nei panni di testimone della vicenda, getta un'ombra fosca sulla sua figura a partire dalle prime apparizioni:

Appariva ubriaca, ma non di alcol.

Se ne stava sdraiata, con le gambe e le braccia spalancate, quasi stesse per accogliere un amante. Le labbra schiuse in un sorriso scostante e grave. Poteva apparire invitante, ma quello non era un invito al piacere.

[...] Non era proprio un invito al piacere. Invitava invece alla lotta, feroce e cattiva, più simile all'omicidio che all'amore. Calare su di lei sarebbe stato come precipitare dal tetto di un grattacielo. Solo gridando sarebbe stato possibile, con la consapevolezza di non potersi rialzare. I denti sarebbero schizzati indietro nel cranio come chiodi in una tavola, la schiena spezzata in due. Nemmeno il tempo di chiudere gli occhi. Nemmeno un momento per sudare.<sup>231</sup>

A differenza di Homer, Tod sa che egli non potrà offrire quello che la donna cerca: ovvero soldi e possibilità di far carriera. In una città come quella di Hollywood, connotata dall'assenza di autenticità e dall'importanza dell'apparenza, l'affetto non può essere considerato come un valore, escludendo di fatto una persona sensibile come Tod alla conquista di Faye. Una prospettiva che non sfiora neppure Bauer in *Rimini*, dato che il

---

<sup>230</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 712.

<sup>231</sup> West, *Il giorno della locusta*, pp. 23-24.



protagonista è totalmente coinvolto nella carriera lavorativa e concepisce l'amore nei termini di attrazione e sfogo. D'altra parte Susy non ha alcun interesse, al contrario della tenerezza di facciata, di legarsi sentimentalmente a Bauer, se non per ingraziarsi i suoi favori e scaricarlo appena può fare a meno di lui.

Se Marco Bauer e Susanna Borgosanti formano la coppia più appariscente di *Rimini*, in una relazione che si basa perlopiù su affinità fisiche e lavorative, i loro opposti sono formati dal suonatore di sax Alberto e Milvia, donna sposata e madre di due bambini che alloggia nella camera accanto alla sua. Al ruolo del musicista Tondelli dedica una funzione molto importante, spesso di protagonista nei finali di paragrafo del libro; data la natura “notturna” del suo lavoro presso la balera *Top in*, la coppia “clandestina” del romanzo trasmette in tutta la sua naturalezza l'atmosfera agrodolce che aleggia in *Rimini*. Nei punti del libro dove compaiono assieme Alberto e Milvia prevalgono le pause silenziose sui dialoghi, le sensazioni sulle espressioni, le ombre sulle luci, tanto che «la loro unione pareva effettivamente costruita della sostanza stessa dei sogni»<sup>232</sup>. L'esperienza amorosa permette ad Alberto di alimentare la sua vita lavorativa, analogamente a quanto scritto da Tondelli a riguardo di Arturo Bandini, dove la vena artistica nasce dalla vita vissuta per confluire in un'unione totalizzante<sup>233</sup>. Il raggiungimento di questo rapporto con Milvia avviene per il musicista attraverso un processo iniziatico di attesa, con la consapevolezza della propria solitudine vista come una condizione apparente e destinata a finire. In uno degli episodi più toccanti del romanzo, Alberto compone un assolo di sax in riva al mare e con esso raggiunge ogni singolo individuo ed elemento presente nel litorale:

Suonò con foga, passione, con rabbia, con amore e il suo canto rauco si aprì attorno a lui e dai suoi polmoni, dal suo cuore, dal suo vecchio sax si allargò alla spiaggia, superò la linea colorata delle cabine, si distese sul viale del lungomare, raggiunse il molo del porto dove le onde della burrasca si infrangevano con spumeggiante violenza; raggiunse i viali alberati, le insegne spente degli hotel, i parcheggi delle vetture, le cime dei pini frustate dal vento, le barche attraccate nei porti che mordevano gli ormeggi come cavalli selvaggi desiderosi di libertà; andò sull'insegna del *Top in*, su quella della sua pensione, sui viali della circonvallazione e finalmente si aprì fino ad abbracciare tutta la riviera. Andò sui volti tirati dei camerieri e delle ragazze di servizio che fra poco avrebbero dovuto alzarsi per raggiungere le cucine unte e bollenti e sature di vapori; andò sui posteggiatori di taxi che sonnecchiavano con il capo reclinato sui vetri dei finestrini, una rivista aperta in grembo; andò sulle cabine telefoniche, sui binari viscidati e luccicanti delle stazioni, sugli strass delle puttane e dei travestiti che raggiungevano le loro stamberghe di lusso, andò sui corpi molli degli amanti addormentati e finalmente placati dopo una notte d'amore, andò sui visi dei portieri di notte accucciati nelle loro sdraie pieghevoli, andò nelle camerate delle colonie per bambini, in quelle per vecchi, raggiunse finalmente quella porta, di fronte alla sua stanza, in cui – ormai lo sapeva – stava sognando una donna, una donna che ancora non aveva osato mostrarsi durante quei ritorni all'alba ma che ogni notte lo attendeva. E il suono del suo sax, la sua musica, fu come il rauco grido di dolore delle cose e degli

---

<sup>232</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 577.

<sup>233</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 566-567.

uomini colti in quel momento bagnato, all'alba, dopo il diluvio.<sup>234</sup>

In questo passaggio Tondelli riesce ad esprimere il senso di un'opera dove la collettività di personaggi e gli elementi del luogo si fondano tra loro, dando vita a un libro capace, come il suono del sax prodotto da Alberto, di raggiungere tutti i lettori e offrire uno spaccato delle sensazioni provate dallo scrittore in quel momento. Il musicista sa che la melodia da lui prodotta raggiungerà quella donna senza nome che lo aspetta ogni notte, abbracciando intanto la vasta gamma di persone presenti in quel momento a Rimini: l'assolo, unito agli odori e alle atmosfere della spiaggia sferzata da un temporale, si pone come un inno atto a rappresentare la vitalità del litorale, alla ricerca di emozioni autentiche e spontanee. Una possibile similitudine, all'interno della narrativa statunitense, è ravvisabile col capolavoro di Jack Kerouac, *Sulla strada*, dove al celebre episodio del concerto ad Harlem contenuto in III,4 sembra rifarsi l'assolo di Alberto:

Saltammo fuori nella notte calda, selvaggia, sentendo un indiato sax-tenore che faceva ululare il suo strumento dall'altra parte della strada, in questo modo: «Ii-iah! Ii-iah! Ii-iah!» [...] Il sax-tenore col cappello stava suonando sull'onda di un meraviglioso soddisfacente motivo improvvisato, una frase ripetuta che si alzava e ricadeva e andava da «Iiiah!» fino a un più indiato «Ii-di-Ii-iah!» e imperversava al suono della cascata scrosciante della batteria incrinata [...]. Scrosciar di musica col sax-tenore ch'era in istato di grazia e tutti lo sapevano. [...] Stavano tutti a incitare il sassofonista, con urla e stralunar d'occhi, perché tenesse duro e continuasse, e lui si sollevava sulle ginocchia e si abbassava di nuovo col suo strumento, lanciandolo alto in un chiaro grido sopra il furore [...]. [...] Il sax-tenore saltò giù dal palco e stette in piedi tra la folla, suonando in tutte le direzioni; aveva il cappello sugli occhi: qualcuno glielo spinse all'indietro. Lui indietreggiò e batté un piede e soffiò una nota rauca ululante, e tirò il fiato, e alzò lo strumento e lanciò una nota alta, larga e stridula nell'aria.<sup>235</sup>

Se nel romanzo di Tondelli l'assolo di Alberto è alla ricerca di un'interlocutrice precisa, in Kerouac il musicista trova in Dean Moriarty la persona con cui duettare nello stato di trance derivato dal coinvolgimento tra chi esegue un brano e chi lo ascolta: «là c'era un pazzo che non solo capiva ma s'interessava e voleva capire di più e molto di più di quanto non ci fosse, ed essi cominciarono a duellare per questo»<sup>236</sup>. Il pubblico, assente nella performance di *Rimini* e rappresentato dalla natura circostante, è testimone in *Sulla strada* di un evento:

La bocca gli tremò, ci guardò, Dean e me, con un'espressione che pareva dire: «Ehi, dite, cos'è che stiamo facendo tutti in questo triste buio mondo?» [...] Perché qui adesso avevamo a che fare con l'abisso e l'aspro succo della povera e miserabile vita stessa nelle strade dell'uomo invise a Dio [...].<sup>237</sup>

Se la musica in *Altri libertini* aveva il compito di esprimere i gusti e gli stati d'animo di una

---

<sup>234</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 524.

<sup>235</sup> Kerouac, *Sulla strada*, III,4, pp. 226-227.

<sup>236</sup> Ivi, p. 228.

<sup>237</sup> Ivi, pp. 228-229.

generazione, in *Rimini* Tondelli decide di inserire all'ultima pagina una colonna sonora ideale ai lettori per meglio rendere l'atmosfera del romanzo. In un'intervista del dicembre 1985, pubblicata sulla rivista «Mondo Operaio», lo scrittore emiliano ebbe modo di sostenere come «scrivere sia il mio modo di cantare, che vuol dire poi dare spazio alle mie emozioni più intime»<sup>238</sup>; alla luce di questa osservazione, quindi, si potrebbe sostenere che Alberto veicoli il messaggio narrativo dell'autore, nel tentativo di trasmettere con *Rimini* una sorta di sinfonia stagionale di una località balneare. La relazione tra Kerouac e Tondelli si mantiene sulla volontà di esprimere pure attraverso la musica i riti e le sensazioni più profonde dello scrittore, con l'obiettivo di creare “un abisso” sensoriale in cui far immergere il lettore.

All'interno del romanzo, più del personaggio di Alberto, la critica ha rinvenuto nella figura di Bruno May l'*alter ego* dello scrittore Pier Vittorio Tondelli. L'autore emiliano nella “Nota per la quarta di copertina” introduce la vicenda di Bruno come «la parabola terminale di uno scrittore arrivato a Rimini per partecipare all'assegnazione di un premio letterario»<sup>239</sup>, dove proprio alla presentazione del concorso Internazionale Riviera Bauer lo conosce casualmente al bar:

Il tipo era sui trenta. Aveva un paio di jeans, scarpe di tela, una giacca a quadrettoni blu e verdi, una camicia dal colore azzurro stinto. Aveva i capelli di un castano chiarissimo con riflessi biondi che evocavano un buon taglio eseguito almeno due mesi prima. Un ciuffo gli scendeva sull'occhio destro.<sup>240</sup>

Il cronista, intento a raccogliere delle prove per la soluzione del caso Lughì, lo rivede poco tempo dopo presso un monastero a Badia Tedalda, ospite di Padre Michele, ma non riconosce la sua figura in quella dello scrittore. Accompagnato Bruno a Rimini, la sera stessa Bauer viene invitato da questi a Cervia; durante una camminata sul lungomare egli dichiara il proprio amore al cronista, che lo respinge. Un terzo incontro tra Bauer e lo scrittore avviene a una festa data presso la comunità dove vive, la Colonia di Vermilyea, e in questa occasione Bruno dà in escandescenze prendendosi con Susy. In seguito ad un incontro inaspettato con Aelred, Tondelli, in un lungo *flashback*, spiega le vicissitudini di questo personaggio: innamoratosi a Londra dell'artista Aelred, che lo abbandonerà in seguito per una ragazza, Bruno vive un lungo periodo di depressione sfogando il proprio dolore con il consumo smisurato di alcol. Deciso a ritornare in Italia, si ferma a Firenze e qui viene salvato dalla sua guida spirituale, Padre Anselme, e dal curatore della Colonia di Vermilyea, Oliviero Welebansky, che lo farà entrare nelle grazie della mecenate Velma. Incontrato ancora una

---

<sup>238</sup> *Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi*. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 946.

<sup>239</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1173.

<sup>240</sup> *Ivi*, pp. 503-504.

volta Aelred, decide definitivamente di scrivere un libro sull'esperienza amorosa vissuta a Londra. Al termine di questa lunga rievocazione, lo scrittore viene picchiato a morte dall'ex amato, riuscendo a rientrare in casa prima di spirare.

Le difficoltà che trova Bruno nello scrivere il nuovo romanzo rimandano alle tribolazioni di Didi nel dramma teatrale *Dinner Party*, nonché alle vicissitudini editoriali di Tondelli antecedenti alla stesura di *Rimini*. Questo elemento e diversi altri, come rileva Roberto Carnero, permettono di trovare forti somiglianze tra Bruno May e lo scrittore emiliano: l'età, la partecipazione ad un premio letterario, le difficoltà compositive e il soggiorno fiorentino permettono allo studioso di sostenere questa tesi, pure con l'avvertenza di non far derivare ogni dato letterario attraverso l'esperienza autobiografica<sup>241</sup>. Altra similitudine tra questo romanzo e il dramma teatrale, dal punto di vista stilistico, è la resa di un particolare ambiente attraverso un sottofondo, composto da quel “chiacchiericcio” già utilizzato in *Dinner Party* e riconoscibile all'orecchio di Bauer durante la festa data da Bruno:

Nel soggiorno il party era al suo apice: musica, chiacchiere, alcune persone che ballavano, altri che si spostavano da un divano all'altro. Era una fauna internazionale sulla mezza età, a eccezione di alcune cariatidi imbronciate che bevevano dai calici con uno sforzo estremo dei muscoli facciali stirati da decine di lifting. Parlavano italiano, ma nessuno lo parlava in modo vivo. Sentivo le inflessioni straniere accavallarsi l'una sull'altra dando vita a una lingua asettica, da laboratorio. Mi sembrò di trovarmi in un aeroporto e loro tanti fantasmi senza storia.<sup>242</sup>

Pretesto della serata, nella quale il cronista della «Pagina dell'Adriatico» ha l'occasione per conoscere Oliviero Welebansky, è presentare allo stesso Bauer la comunità nella quale vive Bruno, la colonia Vermilyea retta dalla mecenate Velma che «collezionava opere di artisti contemporanei, finanziava giovani talenti ospitandoli nelle sue case e passando loro, alle volte, un piccolo vitalizio»<sup>243</sup>. Nella sua magione si danno feste ed esibizione artistiche, animate dalla personalità della reggitrice della colonia in «uno strano miscuglio di buono e di cattivo, di artisti di valore e di pessimi uomini, di epicurei professionisti e di gente approdati da lei sospinta dai misteriosi flussi dell'esistenza»<sup>244</sup>.

Questa particolare atmosfera di appartenenza e repulsione, inserimento e straniamento, fa da sfondo al terzo romanzo dell'autore statunitense Norman Mailer, *Il parco dei cervi*, citato da Tondelli nell'articolo *Love Hangover* della rivista «Rockstar» del settembre 1986 e inserito nella sezione *America* di *Un weekend postmoderno* con il titolo di *Norman Mailer & Co. «Il*

---

<sup>241</sup> Carnero, *Lo spazio emozionale*, pp. 58-60.

<sup>242</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 609.

<sup>243</sup> Ivi, p. 640.

<sup>244</sup> Ivi, p. 641.

*parco dei cervi* fu uno dei primi romanzi che lessi su Hollywood e in cui Hollywood veniva descritta come una Sodoma e Gomorra in cui il sogno si nutriva del vizio e della corruzione» scrive Tondelli, dopo aver delineato brevemente la trama del libro e il ruolo del protagonista Sergius O'Shaugnessy, «testimone incongruo» in prima persona che racconta un «giro estraneo al proprio mondo»<sup>245</sup>.

Scrittore, saggista e giornalista, Norman Mailer nasce nel New Jersey nel 1923. Dopo aver partecipato alla Seconda Guerra mondiale nell'aviazione, rielabora l'esperienza bellica trasformandola nel romanzo d'esordio *Il nudo e il morto*. Le opere successive, tra cui *Il parco dei cervi* pubblicato nel 1955, non ebbero molto successo presso la critica. Come giornalista fondò la rivista «Village Voice» e con essa approfondì numerosi aspetti della controcultura newyorchese, tra cui il fenomeno Beat; con il saggio *Il negro bianco*, pubblicato su «Dissident», Mailer descrive i mutamenti sociologici in atto negli Stati Uniti, rappresentati dalla comparsa della figura dell'*hipster*, l'evoluzione del linguaggio nella cultura *underground* e la reazione giovanile al clima repressivo della Guerra Fredda<sup>246</sup>. Muore a New York nel 2007.

Protagonista di *Il nudo e il morto*, opera ambientata durante il maccartismo, è Sergius O'Shaugnessy, aviatore che, dopo aver vinto una discreta somma di denaro giocando a poker, decide di trascorrere un periodo a Desert d'Or, località frequentata dai divi di Hollywood per riprendersi dalle fatiche dell'attività cinematografica. Qui Sergius conosce il regista Charles Francis Eithel, caduto in disgrazia per aver manifestato simpatie comuniste. L'ex aviatore stringerà amicizia con Charlie e sarà testimone della sua tormentata storia d'amore con l'affascinante Elena, mentre lo stesso Sergius vivrà una breve relazione con la diva Lulu Meyers. Fulcro degli incontri a Desert d'Or sono lo Yatch Club, i bar e l'*Hangover*<sup>247</sup>, la villa di Dorothea O'Faye, ex attrice e cantante di una certa fama:

Nella stagione morta, qualsiasi celebrità che risiedesse a Desert d'Or era circondata da una piccola corte. Il luogo in cui ti recavi non aveva importanza; inevitabilmente, c'era sempre la stessa gente che riempiva il bicchiere del padrone di casa, rideva delle sue battute di spirito e si dava da fare, presumo, per rendergli la vita piacevole, badando che si facessero i giochi di società da lui preferiti, che si raccontassero le barzellette favorite, e i cortigiani si dividevano in cricche che manovravano per ottenere favori.<sup>248</sup>

Come Velma in *Rimini* anche Dorothea in *Il parco dei cervi* è ricca e si circonda di individui

---

<sup>245</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 552.

<sup>246</sup> Per un'analisi approfondita del rapporto tra il saggio *Il negro bianco* di Mailer e la corrente Beat: Corona, *Jack Kerouac, o della contraddizione*, pp. XXIII-XXVII.

<sup>247</sup> Tradotto da Bruno Oddera in "Emicrania", dato che *Hangover* indica i "postumi di una sbronza". Norman Mailer, *Il parco dei cervi*, Garzanti, Milano, 1970, I,2, p. 11.

<sup>248</sup> Ibidem.

di ogni tipo. Se nel romanzo di Tondelli però la comunità viene vista dal di fuori per presentare la vicenda di un personaggio, Sergius al contrario è osservatore delle dinamiche che si compiono all'interno del club: nelle feste date l'ex aviatore avrà la possibilità di entrare in contatto con i vertici delle case cinematografiche hollywoodiane e conoscere gli attori più in voga del momento, sentendosi però sempre e comunque un corpo estraneo.

In ogni caso, come riportato in precedenza, nelle intenzioni di Tondelli c'era la volontà di omaggiare con il personaggio di Bruno May un lavoro di uno tra gli scrittori prediletti dal nostro, ovvero *Il lungo addio* di Raymond Chandler. Il primo tra gli omaggi resi da Tondelli risiede nella bevanda ideata da Bruno e illustrata a Bauer:

«Se vuole glielo insegno. Ho notato che assisteva alla preparazione» fece lui. Non attese nemmeno la mia risposta. «Allora: 3/4 di birra rossa, 1/4 di gin, una fetta di limone. Si ricordi: solo *pale ale* inglesi e rosse tedesche. Buone anche quelle di grano. Niente francesi. Criticabili quelle olandesi. Ho provato anche con la birra giapponese. Non è male, sa?»

«Come si chiama?»

«Il Lungo Addio...»<sup>249</sup>

Il nome del cocktail si rifà, evidentemente, al romanzo di Chandler, dove il *detective* fa amicizia con l'alcolizzato e compito Terry Lennox e si trova a risolvere un caso che ha tra gli indiziati lo scrittore Roger Wade. In uno dei primi incontri tra l'investigatore e Terry, quest'ultimo spiega al nuovo amico come si prepara una bevanda chiamata “succhiello”:

Sedemmo in un angolo del bar Victor e sorbimmo un cocktail che chiamavano “succhiello”. «Qui non sanno prepararli», disse Terry. «Quello che chiamano 'succhiello' non è altro che un po' di succo di cedro o di limone con gin, un cucchiaino di zucchero e uno schizzo di amaro. Un vero 'succhiello' è per metà gin e per metà succo di cedro di marca 'Rose' e nient'altro. Batte in pieno il Martini.»<sup>250</sup>

Il secondo omaggio al celebre giallista, da parte di Tondelli, avviene poco dopo l'omicidio di Bruno May, quando Bauer ricorda l'amico scrittore preparandosi un *Long Good-bye*<sup>251</sup>. Scena ripresa da *Il lungo addio*, nella quale Marlowe il detective si prepara e beve un “succhiello” come ordinato dall'amico nella lettera in cui gli annuncia l'intenzione di suicidarsi<sup>252</sup>; solo in un secondo tempo il detective apprenderà come Terry lo abbia ingannato, essendosi rifugiato in Messico per sfuggire ai creditori.

Stefano Tani, nelle pagine di *Il lungo addio*, nota un importante aspetto psicologico di Chandler trasposto nel testo: in esso sono presenti ben tre aspetti della personalità dell'autore rappresentati in altrettanti personaggi, ovvero il garbato Terry con educazione nelle scuole

---

<sup>249</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 504.

<sup>250</sup> Chandler, *Il lungo addio*, p. 20.

<sup>251</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 667.

<sup>252</sup> Chandler, *Il lungo addio*, p. 74.

britanniche, l'ambizioso e mediocre scrittore Wade e il solito Marlowe, tutti accomunati dal vizio dell'alcol. Il senso di questo disagio personale di Chandler con sé stesso, riversato nella creazione di Marlowe, è spiegato da Tani in questi termini:

Marlowe si dimostra quel cavaliere seducente e soccorrevole che Chandler tanto vorrebbe essere, e anche quando la sua vittoria sa di sconfitta (cosa che accade quasi sempre) – perché il caso da risolvere ormai non è più una partita a scacchi con un singolo nemico, bensì la lotta contro la corruzione pervasiva e vischiosa che infetta una città intera, se non tutta una nazione –, anche allora perde con tale fascinoso e compiaciuto stoicismo che è come se vincessesse. [...] Marlowe è povero, ma a differenza del suo creatore non sembra aver grande necessità di soldi; nel suo mondo essenziale fatto di ufficio polveroso e appartamento spartanamente arredato bastano pochi oggetti parte dei semplici riti del quotidiano; per vivere ha bisogno solo di un mistero su cui lavorare per cifre ridicolmente modeste o addirittura gratis per il piacere funzionale dell'investigazione o semmai per quello, narcisistico e moralistico, di raddrizzare un torto.<sup>253</sup>

Lungi dal ritenere eccessivo un paragone sulla personalità con Chandler, è probabile che nel periodo iniziale della composizione di *Rimini* Tondelli vivesse con un disagio la propria condizione di scrittore, dopo anni di scarsi guadagni dalle collaborazioni giornalistiche e la crisi d'ispirazione del biennio 1983-1984. In un periodo in cui l'obiettivo primario dell'autore emiliano era presumibilmente il tornaconto finanziario, la progettazione del romanzo comportava una predilezione per il funzionamento della struttura narrativa a scapito dell'approfondimento psicologico dei personaggi, del ritmo e della sperimentazione linguistica. Non è da trascurare, inoltre, l'influenza che alcuni espedienti mediati dal cinema ebbero in *Rimini*, come la composizione degli episodi a quadri d'insieme o i dialoghi a botta e risposta. Questi elementi, confluiti nel terzo lavoro editoriale di Tondelli, connotano l'opera, dove la forma prende il sopravvento sullo stile e i personaggi sono sottomessi alla logica dello sviluppo narrativo.

Indipendentemente da quanto sostenuto dalla critica, *Rimini* rappresenta un tentativo compiuto dall'autore per variare il codice espressivo rispetto alla produzione precedente, come ebbe modo di spiegare lo stesso Tondelli nelle interviste successive:

*Altri libertini* in fondo non è altro che un libro di giovani. Dei ragazzi di vent'anni scoprono che il mondo in un certo senso si scaglia contro di loro e cercano percorsi individuali per opporsi a questo. Percorsi che possono andare verso l'abbruttimento, il masochismo, la tossicomania, per esempio, ma anche verso una vena molto poetica d'assunzione di un immaginario collettivo giovanile che è molto vitale.

Il secondo libro, *Pao Pao*, è la storia di giovani durante il servizio militare. Questi giovani sono raccolti in una comunità che non ha alcun rapporto con la società, con le istituzioni, in questo caso con la caserma, se non di tipo esclusivamente biologico. [...] Però hanno propri riti e vogliono vivere questi riti [...].

*Rimini*, invece, per alcuni protagonisti, è una sfrenata corsa al successo, all'assoluto. Una corsa che fallisce sia per il giornalista Bauer sia per lo scrittore May, due persone che allo stesso modo cercano

---

<sup>253</sup> Chandler, *Romanzi e racconti*, volume I, pp. XVII-XVIII.

un assoluto, uno nella carriera, l'altro nell'arte o in Dio. Invece una ricerca che viene premiata è quella della tedesca Beatrix: assolutamente abbandonata da tutti, Beatrix ritrova attraverso una lunga ricerca di se stessa un modo di riannodarsi alla realtà.<sup>254</sup>

Con la pubblicazione di *Rimini* Tondelli varca la soglia dei trentanni, ergendosi nel ruolo di scrittore di punta dei giovani esordienti sulla scena narrativa degli anni Ottanta e guadagnando la ribalta nazionale grazie al successo di vendite di *Rimini*, un *best-seller* non apprezzato dalla critica a causa della patina superficiale del libro e la facilità con la quale l'autore si è offerto alle leggi del mercato.

Nonostante ciò Tondelli è consapevole di come, in luce a quanto scritto sino a quel momento, *Rimini* rappresenti la conclusione di un processo artistico che lo ha portato a confrontarsi con parte della letteratura popolare. In seguito all'utilizzo di una lingua parlata e l'attenzione nei confronti del ritmo in pagina, l'autore romagnolo ritiene chiusa l'esperienza nella letteratura di consumo, arricchita nel suo apporto stilistico, con le contaminazioni di espressioni artistiche e generi letterari stranieri. I due anni necessari alla pubblicazione di *Rimini* riassumono tutta una serie di vicissitudini e stimoli artistici che sono confluiti in un'opera ambiziosa nelle intenzioni dell'autore. Questa serie di considerazioni sono espresse da Tondelli all'amico e critico francese François Wahl, in una lettera spedita il 4 dicembre 1985:

Ogni libro è stato per me, finora, una grossa avventura esistenziale, ogni libro ha chiuso e rilanciato un grande periodo della mia vita. *Rimini* – in particolare – mi ha salvato, almeno fino a questo punto della mia vita. Per questo il prossimo romanzo dovrà necessariamente riflettere un nuovo scatto della mia esperienza. [...] Molto spesso non ho scelto io i libri da scrivere, in un qualche modo sono stato “scritto” da loro e dalle circostanze.

[...] Credo di sapere quanto *Rimini* sua stata una grande scommessa con me stesso. Avevo bisogno di misurarmi con un romanzo, magari anche di impostazione tradizionale. Avevo bisogno di scrivere di personaggi che non riflettessero direttamente la mia esperienza, ma fossero più vecchi, fossero personaggi femminili, fossero personaggi politici. Avevo bisogno, estremamente bisogno, di denaro. Avevo bisogno di lasciare il ghetto dei “giovani scrittori” dimostrandomi adulto. Avevo bisogno di attraversare l'Abbandono, di bruciare un dolore fortissimo, un Assoluto, e ricrescere come persona nuova, più vitale, meno autodistruttiva, più positiva. Più Zen. *Rimini* è stata la risposta a questa marea di problemi e credo di avercela fatta con dignità e anche con pagine, a mio giudizio, molto buone.<sup>255</sup>

Il terzo lavoro editoriale è il risultato finale, per ammissione di Tondelli, di alcune esigenze espressive dello scrittore emiliano, dedito alla ricerca di nuove forme stilistiche e di spunti narrativi. Nel proseguimento della lettera l'autore di *Rimini* attribuisce buona parte del cambiamento al passaggio dalla casa editrice Feltrinelli alla Bompiani e l'allontanamento con il “mentore” Aldo Tagliaferri.

Tondelli si assume la responsabilità del cambiamento in atto della propria personalità e delle

---

<sup>254</sup> Una scena per l'età del rock. Contenuto in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 949-950.

<sup>255</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1208-1209.



influenze che questo mutamento ha nella sua scrittura. Nel 1985 inoltre si completa l'evoluzione da scrittore emergente ad autore affermato, in grado di dispensare consigli preziosi ai giovani. In un periodo di feconda attività artistica, assieme alla casa editrice anconetana Il Lavoro Editoriale, Tondelli darà vita al progetto Under25, sorta di tentativo che unisce alla concreta possibilità di offrire ai ragazzi la possibilità di produrre un racconto e la ricerca sociologica all'interno del mondo adolescenziale. A questa responsabilità si sommeranno numerose attività parallele, che permetteranno allo scrittore emiliano di assumere i panni di "guida" all'interno del panorama narrativo italiano: la collaborazione con «L'Espresso», «Corriere della Sera» e soprattutto «Rockstar», trasmettendo con quest'ultimo il proprio bagaglio culturale ai ragazzi con un mezzo inedito dal punto di vista letterario quale può essere una rivista musicale; la partecipazione a convegni e la pubblicazione di alcuni racconti su riviste; gli esperimenti editoriali, come il libro *Biglietti agli amici* e la collana «Mouse to Mouse» per Mondadori. Queste attività, che terranno impegnato Tondelli per tutto il biennio 1986-1987, saranno fondamentali per l'elaborazione di *Camere separate*.

#### IV. – Il ruolo della scrittura e i nuovi autori statunitensi nella maturazione artistica di Tondelli in *Camere separate* e *Un weekend postmoderno*.

Con la pubblicazione del romanzo *Rimini*, Pier Vittorio Tondelli ottiene il successo economico e di pubblico tanto desiderato dopo anni di ristrettezze finanziarie e progetti letterari abortiti. Una volta smessi i panni di *enfant terrible* indossati all'esordio con *Altri libertini*, lo scrittore emiliano si trova alle soglie dei trent'anni con una serie di idee volte a incoraggiare una produzione narrativa giovanile e, allo stesso tempo, a diffondere una visione alternativa della materia letteraria: in questo senso si spiegano iniziative come la partecipazione con una rubrica al mensile «Rockstar» e la creazione del progetto Under25 del 1986, per passare ad un secondo tempo a tentativi editoriali arditi come la collana «Mouse to Mouse» e la rivista letteraria «Panta». Tutta questa serie di progetti permette a Tondelli di porsi a capo della schiera di giovani scrittori esordienti negli anni Ottanta, spiccando per le doti organizzative e la mobilità intellettuale con la quale si inserisce in ambiti disparati che spaziavano dalla moda alla musica, dalla letteratura al teatro passando per l'analisi dei mutamenti sociali in atto.

In seguito all'uscita di *Rimini*, alla luce della produzione letteraria successiva di Tondelli, l'autore nativo di Correggio attua una nuova svolta all'interno della personale ricerca espressiva. Lo stesso Tondelli, in una lettera del marzo 1987 indirizzata a François Wahl, ammetterà come, dopo un'opera polifonica come quella pubblicata due anni addietro, la prossima «non potrà non essere che un *romanzo di crisi*. Dopo tutto quel narrare di *Rimini* è fondamentale per me riflettere, pensare, criticare, studiare questo mio lavoro»<sup>256</sup>. Dopo *Rimini*, insomma, segue una fase introspettiva, volta ad analizzare l'essenza della propria funzione di scrittore rispetto ad un'osservazione esterna del mondo. Se *Altri libertini* rappresenta il desiderio di esprimere una condizione di disagio e i sogni di adolescente, e *Rimini* traccia una possibilità romanzesca in un contesto definito con la descrizione di una trama a più voci, il prossimo lavoro sarà improntato su una visione introspettiva della propria figura di scrittore. *Camere separate* sarà pubblicato nell'aprile del 1989, anticipato da una serie di elementi che, disseminati in una serie di pubblicazioni a cavallo tra il 1986 e l'uscita del libro, indicheranno l'inizio di una nuova stagione espressiva di Tondelli. Inevitabilmente questo cambiamento di orizzonti all'interno degli interessi, e della sensibilità artistica, coincide con l'applicazione di un nuovo criterio da parte dello scrittore alla materia narrativa statunitense: questa non verrà a mancare all'interno di *Camere separate*, nonostante i riferimenti diretti si facciano più attenuati. L'influenza della letteratura americana in questa

---

<sup>256</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1210.

opera, quindi, diventa materia di approfondimento che favorisce un processo di crescita intellettuale, piuttosto che fonte di ispirazione diretta per la creazione dell'opera. All'interno di questo mutamento di prospettiva nei confronti della narrativa d'oltreoceano, di conseguenza, rientra una sorta di rinnegamento di certe forme utilizzate per le prove precedenti.

#### **IV.1. – *Pier a gennaio e Biglietti agli amici* come preludio a una svolta artistica.**

All'indomani dell'uscita nelle librerie del romanzo *Rimini*, in Tondelli vi è un ripensamento stilistico e formale dell'intera produzione narrativa precedente. Lontano dal clamore mediatico descritto nel precedente capitolo con cui aveva pubblicizzato la sua opera attraverso riviste, servizi fotografici e *happening*, lo scrittore emiliano affronta un periodo di osservazione introspettiva della propria figura che lo porta a privilegiare l'intimità rispetto all'osservazione circostante, il frammento rispetto alla trama lunga.

Il primo indizio di questo processo artistico in atto nella coscienza intellettuale di Tondelli è rintracciabile nel racconto *Pier a Gennaio*, pubblicato sulla rivista «Nuovi Argomenti» diretta da Enzo Siciliano nel giugno 1986. Tema del testo è il viaggio, analizzato sotto due aspetti dallo scrittore: una concezione interiore di esso nel tentativo di ricercare di una nuova parte di sé attraverso il recupero della memoria, ed una esteriore riferito alla programmazione di itinerari futuri da compiere con il nuovo compagno Marco. A partire dalle prime righe, dove Pier ripercorre mentalmente tre precedenti capodanni trascorsi a Firenze, Tondelli indica ai lettori un nuovo percorso intrapreso da lui stesso: «Non sa ancora quali fatiche dovrà affrontare, quali abissi di vuoto e di insensatezza si spalancheranno nella sua persona»<sup>257</sup>. E' un'allusione non troppo velata della materia narrativa che farà da sfondo a *Camere separate*, dove il protagonista dovrà fare i conti con una rivalutazione di quanto vissuto, e di sé stesso, per archiviare una relazione conclusasi traumaticamente e cominciare a guardare con fiducia alla vita. Addirittura, poco dopo, l'espressione è apertamente citata per descrivere la relazione tra Pier e Marco:

Marco lo accompagna. E' il loro primo capodanno insieme. Si sono conosciuti a settembre, sono diventati amici. Marco vive in Olanda, dove traffica in un centro italiano di cultura. Pier ha voluto questa distanza, anche geografica, con l'amico. Dopo la burrasca emotiva costituita dalla storia con Alberto – una ferita che brucia ancora –, Pier sta cercando di imparare che l'altro è un “totalmente altro”, anche se questa mia espressione, ai suoi occhi, potrebbe mostrare la corda, confondendo ancora una volta il suo bisogno di assoluto. Non so quale fosse allora l'espressione linguistica che Pier avesse

---

<sup>257</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 748.

trovato per rimettere sui binari giusti la propria vita. Ricordo però un'immagine, e questa immagine è racchiusa in due parole: "Camere separate". Pier vuole una separazione in contiguità, e per farlo, non ha trovato altro di meglio che piazzare tra i due letti millecinquecento chilometri di distanza. Ma, con Marco, sta funzionando. Paradossalmente, in quel capodanno, sta funzionando.<sup>258</sup>

Sostituendo i nomi di Pier e Marco con quelli di Leo e Thomas, e uniformando la particolare condizione di legame a distanza data dalle "camere separate" a tutto il romanzo, si può avere un'anticipazione del tema portante della prossima opera di Tondelli, volta in buona parte a definire la condizione di solitudine apparente del protagonista. All'interno del romanzo il concetto verrà ribadito in questi termini: «sapeva, fin dall'inizio, che mai lui avrebbe potuto essere "tutto". Per questo chiamava il loro amore "camere separate". Lui viveva il contatto con Thomas come sapendo, intimamente, che prima o poi si sarebbero lasciati».<sup>259</sup>

Al di là dell'anteprima tematica annunciata a partire dalle prime righe del testo, *Pier a gennaio* spicca pure per l'omaggio alla figura di Christopher Isherwood, deceduto proprio nel gennaio 1986:

Pier non sapeva che Isherwood fosse malato di cancro. Sapeva solamente che, data l'età, sarebbe scomparso presto. Per questa ragione, aveva più volte chiesto all'editore italiano che deteneva i diritti di *Christopher And His Kind* di approntarne la traduzione. Gli sembrava una corsa contro il tempo. Aveva come la certezza che, se fosse uscito quel libro, Christopher sarebbe sopravvissuto. Tutto questo, naturalmente, non ha senso. La ritengo ugualmente l'unica giustificazione alle pressioni insistenti di Pier ogni volta che incontrava l'editore. Come se un libro allontanasse la morte.<sup>260</sup>

L'omaggio avviene ricordando il finale del romanzo *Un uomo solo*, rielaborato alla base del decesso dello scrittore angloamericano. Nato in Gran Bretagna nel 1904, Isherwood si trasferì nel 1931 a Berlino e, dopo un breve soggiorno in Portogallo testimoniato da *Il diario di Sintra* scritto con Wystan Hugh Auden e Stephen Spender, nel 1939 negli Stati Uniti, dove ottenne la cittadinanza nel 1946, lavorò alle sceneggiature cinematografiche hollywoodiane. In California visse con il compagno Don Bachardy, sino alla morte. Tra le sue opere, Tondelli in *Un weekend postmoderno* cita *Addio a Berlino* (1939), *La violetta del Prater* (1946), *Incontro al fiume* (1967), *My guru and his disciple* e *Ottobre* (entrambi del 1980). Il romanzo *Un uomo solo*, edito nel 1964, racconta la tipica giornata del docente accademico George, dal suo risveglio al momento di andare a dormire: la vicenda spazia, attraverso numerosi *flashback*, nel ricordo del compagno Jim, deceduto in un incidente stradale, la lezione di letteratura all'università, la cena con l'amica Charlotte e la tarda serata trascorsa con lo studente Kenny Potter.

Isherwood ha il merito di offrire sia allo scrittore Tondelli, che al personaggio Pier,

---

<sup>258</sup> Ivi, p. 749.

<sup>259</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 999.

<sup>260</sup> Ivi, p. 750.

suggerimenti su questioni letterarie e amorose: trattare le proprie vicende autobiografiche come materia letteraria al primo, delineare la possibilità di una convivenza con il proprio compagno al secondo. Su questo scrittore Tondelli si soffermerà a lungo, studiandolo approfonditamente in modo da assimilare la cifra stilistica e rielaborarla per i propri lavori narrativi. E' del gennaio 1989 l'articolo *Romanzo per clarinetto e orchestra*, pubblicato sulla rivista «Rockstar», nel quale l'autore si sofferma a illustrare le peculiarità stilistiche di Isherwood nel romanzo breve *La violetta del Prater*: in esso si spiega come lo scrittore angloamericano è stato colui che «più ha tentato di rintracciare nell'autobiografia il motivo predominante della propria ispirazione al punto che le descrizioni dei personaggi e delle città, degli amici e dei luoghi in cui visse, vengono continuamente confusi e mescolati come se i dati dell'esperienza fossero già scrittura o come se, viceversa, la scrittura fosse così fedele da trattenere in sé, ancora, la vita»<sup>261</sup>. La capacità di mescolare con equilibrio vicissitudini personali e materia romanzesca, saggiata precedentemente con *Altri libertini* e *Pao Pao* e poi accantonata in *Rimini*, viene ripresa ora da Tondelli, nel tentativo di fare chiarezza in sé stesso e per i prossimi itinerari intellettuali da percorrere. La lezione di Isherwood, autore estremamente apprezzato dallo scrittore emiliano e già menzionato nella *pièce* teatrale *Dinner Party*, si rileverà estremamente utile per sviluppare l'aspetto stilistico del prossimo lavoro narrativo, *Camere separare*. Per quel che concerne il racconto *Pier a gennaio* di sicuro valore autobiografico è l'ambientazione fiorentina, già trattata in *Rimini*: in questo caso però Pier, a differenza di Bruno May, intravede dal capoluogo toscano l'occasione per attuare un cambiamento, innanzitutto a partire dall'atteggiamento con cui affrontare l'esistenza.

Il racconto, diviso in date – 1° GENNAIO, 6 GENNAIO, 18 GENNAIO, eccetera –, mostra la progressiva consapevolezza e accettazione da parte di Pier del periodo positivo che sta vivendo: l'amore per Marco, la possibilità di mantenere il legame a distanza e il successo lavorativo rigenerano la fiducia del personaggio in sé stesso, che così guarda al futuro con più fiducia. Un momento di sorprendente rottura avviene in Pier alla prima del suo spettacolo teatrale, quando cerca prima di far recapitare un messaggio ad un conoscente di un suo ex e poi, una volta perso di vista nella calca il tramite, decide di andare proprio alla residenza dell'ex per lasciare il messaggio tra le imposte della finestra:

«Voi direte: “Perché tante complicazioni?”. E io potrei rispondere: “Forse che un duello può risolversi così di brutto? Non ha forse stile, complicazioni tecniche, regole ferree? Non bisogna impararne l'arte? Esercitarsi, fare allenamento?”»<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 906.

<sup>262</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 754.

Tondelli si rivolge direttamente al lettore, astraendosi dalla personificazione in Pier e rompendo il patto esistente tra scrittore e personaggio, per far comprendere meglio l'incertezza che anima la propria esistenza; questa soluzione pare riprendere quella forma di "diario pubblico" che l'autore stava sperimentando con la rubrica *Culture Club* sulla rivista «Rockstar», nella quale l'intimità tra curatore e lettori era resa con improvvisi intermezzi sanciti da un "voi" plurale e confidenziale, come avviene in questo caso.

Nonostante abbia trent'anni, Pier sa cosa lascia per non sapere cosa lo aspetta al varco, regredendo talvolta in comportamenti più appropriati ad un adolescente. Il gesto del biglietto diviene così un "miracolo" agli occhi dello stesso protagonista, a rappresentare un momento di rottura rispetto «all'angoscia del crescere e dello stare al mondo»<sup>263</sup>. Il giorno dopo, nel suo ufficio, Pier ripensa ad un passo tratto dal romanzo *Un altro mondo*, citato nel racconto con il titolo originario *Another country*, per spiegare quanto successo la sera prima al teatro:

«Continuavo a pensare», disse Cass, «che crescere significa soltanto conoscere sempre meglio l'angoscia. [...] Cominci a capire anche tu, l'innocente, il retto, hai contribuito e contribuisci all'infelicità del mondo. La quale non avrà mai fine perché noi siamo quelli che siamo.»<sup>264</sup>

Per evitare di entrare in contatto con l'«infelicità del mondo», Pier con questa piccola follia dimentica per un attimo di essere nel pieno della maturità, un individuo calato nella società e nella quale questa pretenda da lui il mantenimento di un ruolo. Il protagonista si analizza in una luce nuova perché capace di ritornare giovane, di compiere gesti di cui non era consapevole alla soglia dei trent'anni e con la possibilità di «ritrovare il centro, momenti come sempre misteriosi e magici perché proprio perché imprevedibili»<sup>265</sup>.

Il mese di gennaio si conclude per Pier con l'organizzazione di una serie di viaggi tra Parigi, Olanda e Germania, nel tentativo di incontrare Marco in un ambiente neutro, che sia abbastanza lontano dalla Milano dove abita il protagonista e la capitale dei Paesi Bassi dimora del fidanzato. Pier è teso in quanto sa che Marco convive con una ragazza, terzo elemento che rischia di far saltare la strategia delle "camere separate": l'unica soluzione è lasciarsi alle spalle il timore, nella cognizione che la loro relazione è speciale in quanto «si appartengono, ma non si possiedono»<sup>266</sup>, nell'impossibilità di dare vita ad una convivenza equilibrata e di sapere che loro, in un certo senso, si sono già lasciati. In questo periodo di stasi a Pier non resta che mettersi in viaggio, sia dal punto di vista letterale che metaforico:

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 755.

<sup>264</sup> James Baldwin, *Un altro mondo* [*Another country*, 1962], trad. di Attilio Veraldi, Le Lettere, Firenze, 2004, p. 395. Riportato in: Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 755.

<sup>265</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 755.

<sup>266</sup> Ivi, p. 757.

Fra pochi giorni Pier lascerà la sua casa per trasferirsi in un'altra città. Lascerà questa stanza e i ritmi che gli ha imposto una convivenza tra amici. [...] Esattamente quattro anni fa, Pier entrò in questa casa pieno di voglia di esserci, di combattere e costruirsi la propria vita. Non aveva molto alle spalle e, a quel poco che aveva, diede completamente fondo nei due anni successivi. Si doveva inventare un mestiere, una professione, dei rapporti. Pier considera oggi finita questa esperienza. Per questo, benché non abbia nessuna necessità immediata, preferisce spostarsi in un'altra città. Non vuole cambiare, vuole semplicemente staccare e, in questo modo, definire meglio, ai suoi stessi occhi, un proprio momento. Come sempre, quando un ciclo si chiude, tutto si riannoda. Quando è maturo il tempo, gli accordi e le armonie si rivelano talmente struggenti da metterti in ginocchio. Pier non ha allora altra strada che la “contemplazione”.<sup>267</sup>

In questo passaggio, dove il dato biografico – il trasferimento di Tondelli da Bologna a Milano – è elevato a materia narrativa, l'autore esprime nel racconto una nuova fase della propria esistenza, ammettendo come sino a quel momento egli abbia dato fondo a tutte le possibilità emotive nella propria narrativa. Ora, dopo essere stato il portavoce del disagio giovanile in *Altri libertini*, approfondito particolari condizioni generazionali in *Pao Pao e Dinner Party*, e sperimentato la *fiction* con il romanzo *Rimini*, Tondelli volge lo sguardo alla propria interiorità e analizza la parte più intima di sé.

Il racconto *Pier a gennaio* assume una notevole rilevanza in quanto, oltre a registrare fedelmente il processo di cambiamento tematico in Tondelli, è il testo che permette allo scrittore romagnolo di farsi conoscere all'interno del mercato statunitense. Tradotto da Patricia Costa a due anni dalla sua uscita, *Pier's January* è contenuto all'interno del volume «Nuovi Argomenti, First English Issue», pubblicata nel 1988 dalla Columbia University. Tondelli, accompagnato da Alain Elkann, Enzo Siciliano e Manfredi Piccolomini, compì nella primavera dello stesso anno un viaggio a New York per presentare al pubblico statunitense la nuova uscita della rivista, in una serie di conferenze tenute nella prestigiosa accademia; questa sortita rappresenta il secondo viaggio compiuto dal nostro nel continente nordamericano, avendo partecipato nell'ottobre del 1987 ad un convegno internazionale di studi su Jack Kerouac, svoltosi in Québec. L'iniziativa culturale per la rivista «Nuovi Argomenti» si rese possibile attraverso un periodo favorevole di scambio in campo letterario tra i due paesi, come spiega Piccolomini nel suo contributo su «Panta»:

Le relazioni letterarie, se così si possono chiamare, tra l'Italia e gli Stati Uniti godevano allora di un periodo particolarmente felice. I minimalisti americani avevano letteralmente conquistato i giovani italiani e il successo americano di Italo Calvino e di Umberto Eco apriva le porte alla letteratura di altri scrittori fino a quel giorno meno conosciuti.<sup>268</sup>

Questa testimonianza permette di comprendere il valore di questo scambio, al quale Tondelli

---

<sup>267</sup> Ivi, p. 758.

<sup>268</sup> Manfredi Piccolomini, *Un ricordo americano*. Presente in: “Panta”, *Pier Vittorio Tondelli*, [prima edizione: 1992], I Nuovi Narratori, quadrimestrale n. 9, Milano, 2011, p. 293.

dette il suo prezioso contributo grazie alla personale rielaborazione che compì della letteratura americana con l'opera d'esordio *Altri libertini*. La testimonianza di Piccolomini è preziosa sia per confermare la scarsa padronanza della lingua inglese dello scrittore emiliano, sia per attestare come in questo periodo per Tondelli «la solitudine era diventata non solo un'idea letteraria ma una vocazione personale da perseguire da lì in avanti sempre con maggiore determinazione»<sup>269</sup>. Che l'autore di *Rimini* sia deciso a lasciarsi alle spalle un certo tipo di produzione narrativa è rappresentato da un singolare episodio, raccontato da Piccolomini:

Durante quel suo primo viaggio a New York lo invitai [Pier Vittorio Tondelli] anche a tenere una lezione alla Columbia University nel mio corso sulla letteratura italiana contemporanea. Pier accettò subito e decise di parlare di *Rimini*. Iniziò la lezione disegnano alla lavagna un complicatissimo schema della struttura narrativa e della trama del romanzo. A un certo punto, però, si bloccò senza riuscire più andare avanti e confessò di essersi completamente dimenticato del romanzo, che aveva scritto solo poco prima. L'episodio, inizialmente bizzarro, dette il via a un'interessante discussione sul processo di rimozione che avviene tra autore e opera non appena l'opera è completata ed acquista una vita propria, indipendente da quella del suo creatore. Pier poi recuperò la memoria e continuò la sua lezione che si concluse con un vivace dialogo tra alcuni studenti particolarmente preparati e Pier su scrittori americani anche abbastanza oscuri e poco noti. Mi resi conto di quanto profonda fosse la sua conoscenza della letteratura americana e di quanto il “mito americano” fosse ancora vivo negli scrittori italiani della nuova generazione. In questo senso c'è una diretta continuità con gli scrittori del dopoguerra come Vittorini e Pavese.<sup>270</sup>

L'aneddoto riportato da Piccolomini, lungi dall'essere considerato come una prova fondamentale per comprovare il processo di rinnovamento intellettuale in atto, rileva due aspetti di Tondelli: la volontà inconscia da parte dell'autore di rimuovere *Rimini*, probabilmente perché svuotato dall'esperienza del romanzo di consumo e dalla pubblicità conseguente all'opera, e la responsabilità di rivestire un ruolo comunque importante nell'importazione di parte della narrativa americana in Italia. In Tondelli non verrà meno l'attenzione verso le novità editoriali, come dimostrano le puntuali recensioni sulla rivista «Rockstar», anche se per i lavori futuri l'influenza della letteratura d'oltreoceano si limiterà a qualche aspetto mediato dalla figura di un nuovo modello, quello rappresentato da Christopher Isherwood.

Il 1986, anno interlocutorio e di ripensamenti fotografati dal racconto *Pier a gennaio*, si conclude con la pubblicazione per la neonata casa editrice Baskerville di *Biglietti agli amici*. Tondelli concepisce questa prova letteraria come un libro destinato a pochi amici e nel quale vengono condivisi, attraverso brevi prose, citazioni di canzoni, annotazioni giovanili e poesie, stati d'animo e sensazioni a persone che con lo scrittore mantengono un rapporto di intimità. Ad aumentare il senso di riservatezza insito nel libro è la particolare progettazione della prima

---

<sup>269</sup> Ivi, p. 294.

<sup>270</sup> Ivi, p. 295.



edizione del libro, come descritto nella cronologia del volume monografico di Bompiani:

Inizialmente avrebbe dovuto essere un 'livre d'art' [...]. Nell'edizione che va in stampa il libro ha invece una struttura particolare legata alle ore del giorno scandite dalle tavole angeliche e astrologiche ricavate da Barrett. Del libro sono stampati pochi esemplari, solo un centinaio di copie. Una versione, quella destinata alle persone cui i "biglietti" sono dedicati, riporta il nome per esteso, quasi una personalizzazione del libro. Questa tiratura ha carattere privato e non viene messa in vendita. L'edizione che arriva in libreria, con tutte le copie autografate dall'autore, invece, pur se identica a quella a carattere privato, sostituisce, nelle dediche, ai nomi per esteso, le iniziali dei nomi degli amici.<sup>271</sup>

*Biglietti agli amici* è un libro che conferma il periodo di transizione vissuto da Tondelli, in cui vengono espressi alcuni dei temi che successivamente verranno sviluppati in *Camere separate* come la dimensione interiore dell'individuo, l'aver trent'anni, la poetica del frammento e la condizione del viaggiatore solitario. Tra i ventiquattro biglietti, uno per ogni ora del giorno e ciascuno dedicato ad un amico, si intravede l'embrione di certe situazioni riprese in seguito nel romanzo: la scena iniziale dove il protagonista si specchia su un vetro; la particolare complicità che si crea tra Leo e Thomas quando consultano le cartine per decidere l'itinerario di un viaggio; i versi della canzone di Joe Jackson, *We can't live together*, che Leo spedisce in musicassetta all'amato per fargli comprendere l'impossibilità di una convivenza; la battuta con cui il protagonista esprime il valore fondante di questo legame al compagno;

In quel dicembre a Berlino, nella tua casa di Köpenickerstrasse io volevo tutto. Ma era tutto, o solo qualcosa, o forse niente?  
Io volevo tutto e mi sono sempre dovuto accontentare di qualcosa.<sup>272</sup>

In *Camere separate* diverrà:

Un giorno, in treno, in uno scompartimento affollato Leo gli aveva detto, malinconico: «Io ho sempre voluto tutto Thomas. E mi sono sempre dovuto accontentare di qualcosa».<sup>273</sup>

Questo particolare volume, un caso unico nella produzione tondelliana dato che la prematura scomparsa dello scrittore ha impedito allo stesso di completare il progetto analogo *Sante messe*, non si pone come anteprima di un romanzo di prossima pubblicazione, bensì è da valutare come «il diario letterario di un dolente viaggio alla scoperta del mondo e dunque di se stesso»<sup>274</sup>. Il passo intermedio tra la produzione giovanile e la maturità artistica rappresentato da *Biglietti agli amici* presenta la condizione di uno scrittore pronto ad

<sup>271</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. XLVII.

<sup>272</sup> *Seconda ora del giorno. Biglietto numero 14*. Destinatario è M M.. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 867.

<sup>273</sup> Ivi, p. 1081.

<sup>274</sup> Generoso Picone, *Stazioni di sosta. Panta, Pier Vittorio Tondelli*, p. 85.

affrontare un sofferto itinerario di svelamento della propria natura, alla ricerca di un posto da occupare nel mondo attraverso il percorso accidentato dell'analisi della propria figura. Questa indagine non ha un carattere psicologico, dato che si realizza nei termini di un viaggio interiore nel tentativo di far affiorare gli aspetti più reconditi; perciò l'autore utilizza uno stile scarno e asciutto, dove la ricchezza della propria interiorità si esprime nei termini dell'essenzialità dei concetti. Da questi presupposti si compie l'allontanamento di Tondelli da certi lavori compiuti nel passato, come dimostra l'inserimento di questo appunto scritto in gioventù:

«Conseguenza di uno shock-Baldwin vivissimo: 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, più la storia e lo stile sono emotivi meglio è. 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 osservazioni su una pagina del Diario. Ha impiegato sei anni per disfarsi di queste ossessioni. Oggi, tutto ciò non lo interessa più. Quello che invece vorrebbe scrivere è un distillato di “posizioni sentimentali”: tre personaggi che si amano senza possedersi, che si appartengono e si “riguardano” vicendevolmente senza appropriarsi l'uno degli altri. E sullo sfondo tre grandi città europee...<sup>275</sup>

Non è un'annotazione inedita, in quanto lo stesso testo è rintracciabile nella “Scheda di presentazione di RIMINI”<sup>276</sup>. Nel “biglietto” è chiaramente percepibile il senso di fastidio di Tondelli nei confronti del sé stesso giovane, che è riuscito a realizzare il romanzo desiderato senza però essere mai convinto pienamente del risultato, uscendone anzi prosciugato dalla sua lavorazione. Tale è l'irritazione da parte dell'autore che, nel “biglietto”, fa riferimento a sé stesso usando il pronome in terza persona. Il rinnegamento di Baldwin, uno degli autori prediletti in adolescenza di Tondelli e sul quale aveva basato parte della poetica definita nell'articolo *Colpo d'oppio*, coincide con un totale cambio di orientamento da parte dell'autore, il quale lascerà da parte gli esperimenti sul linguaggio e i congegni narrativi di sviluppo della trama per fare spazio alle “posizioni sentimentali”, alle esigenze espressive di uno scrittore trentenne. Il risultato di questi ripensamenti stilistici e prese di coscienza sulla propria condizione sarà *Camere separate*, l'opera della maturità di Tondelli.

#### **IV.2. – Trama e struttura di *Camere separate*.**

Come accadde per *Rimini*, sebbene con modalità del tutto differenti, Tondelli lavorò sul

---

<sup>275</sup> *Quinta ora della notte. Biglietto numero 5*. Destinatario è L. M.. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 829.

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 1167.

romanzo *Camere separate* per quasi due anni, a partire dai primi appunti nella primavera del 1987 fino alla pubblicazione dell'aprile 1989. Numerose sono le cause che contribuiscono alla lenta elaborazione del romanzo, principalmente riconducibili a due motivi: la ricerca di un nuovo percorso stilistico, già introdotto da lavori come il racconto *Pier a Gennaio* e il libello *Biglietti agli amici*, e la serie di progetti seguiti in prima persona dallo scrittore romagnolo.

A differenza del biennio 1983-1984, caratterizzato da una serie di iniziative non andate a buon fine e da un senso di incertezza sulla propria carriera nel campo letterario, ora Tondelli è una figura nota nel panorama narrativo italiano e può quindi partecipare a una serie di iniziative in prima persona. Il 1986 è un anno interlocutorio per l'autore di *Rimini*, nonostante vi sia l'importante pubblicazione del primo volume del progetto *Under25 Giovani Blues*, bissato un anno più tardi con la seconda uscita *Belli & perversi*. Il 1987 è l'anno della collaborazione tra Tondelli e la casa editrice Mondadori, per creare una serie editoriale chiamata «Mouse to mouse»: in essa lo scrittore cura l'uscita di opere scritte da esordienti, libri dove la materia narrativa viene contaminata da elementi provenienti da altre discipline artistiche come la musica, il teatro e la moda. A causa delle vicissitudini nel cambio di proprietà ai vertici della Mondadori, la collana naufraga poco meno di un anno dall'ideazione dopo due pubblicazioni, *Fotomodella* di Elisabetta Valentini e *Hotel Oasis* di Gianni De Martino. Tra la fine del 1987 e l'inizio del 1988, Tondelli compie due viaggi nel continente nordamericano: il primo ha come fine partecipare ad un convegno sulla figura di Jack Kerouac, dove lo scrittore italiano presenta la relazione *Influenze di Kerouac sulla letteratura italiana degli anni ottanta* – ripreso in *Un weekend postmoderno* con il titolo *Nei sotterranei della provincia*; il secondo permette a Tondelli di presentare al pubblico americano il racconto *Pier's january*, per l'uscita statunitense della rivista «Nuovi Argomenti», con una conferenza alla Columbia University. La seconda parte del 1988 è dedicata alla stesura di *Camere separate*, che uscirà nell'aprile dell'anno successivo edito dalla Bompiani.

Il romanzo si divide in tre capitoli, definiti “movimenti”: *Verso il silenzio*, *Il mondo di Leo* e *Camere separate*. Protagonista dell'opera è Leo, scrittore trentaduenne che dalle prime righe riflette sul suo invecchiamento e sulle conseguenze che ha avuto in lui la morte del compagno Thomas. In questo modo, tra *flashback* e riferimenti alla condizione presente del protagonista, il lettore viene informato dello sviluppo della relazione passata tra i due, in un andamento irregolare dal punto di vista della temporalità, della mobilità dei personaggi e dell'uso narrativo da parte dell'autore di prima e di terza persona. Leo conosce Thomas, artista tedesco ventenne, ad una festa a Parigi, invaghendosene e riuscendo a strappare il primo bacio ad un fortunoso incontro a un concerto. La rievocazione della figura dell'amato avviene tramite il ricordo dei numerosi viaggi compiuti dai due, indice di una relazione intensa anche se

squilibrata nell'apporto affettivo al legame amoroso, con Thomas troppo spesso dipendente e irrisolto rispetto al più maturo Leo. Dal canto suo Leo è geloso della propria libertà e, dopo numerose schermaglie, la rottura avviene quando il protagonista rifiuta la proposta di convivenza del compagno; in tutta risposta Thomas decide di tornare in Germania e iniziare una relazione amorosa con una ragazza, Susann. Poco tempo dopo, successivo ad un tentativo di riconciliazione da parte di Leo, Thomas muore in ospedale.

Proprio nella struttura ospedaliera Leo avrà modo di vedere per l'ultima volta l'amato, dando inizio a una nuova fase della narrazione in cui la trama è concentrata sul chiarimento dei nodi esistenziali da parte del protagonista. Leo decide che per risolvere il dolore della perdita di Thomas deve necessariamente mettersi in viaggio, negli itinerari che lo videro in compagnia dell'amato scomparso nel tentativo di abituarsi alla solitudine e alla contemplazione: in questo modo si leggono i soggiorni in Germania e a Londra, il ritorno a casa, l'incontro con il proprio ex Hermann, il ritrovamento temporaneo del piacere fisico con un rapporto sessuale in uno *strip-club* a New York e la conoscenza del giovane Eugenio in un soggiorno a Firenze dall'amico Rodolfo. Nel finale di libro, durante un viaggio in Canada per partecipare ad un congresso su Kerouac, Leo realizza come la sua vita si debba compiere in conformità al suo mestiere di scrittore: ciò non permetterà al protagonista di condurre una vita con valori più stabili come molti suoi coetanei, però avrà il privilegio di trasmettere attraverso le sue pagine il suo vissuto e quello di molti giovani ancora desiderosi di rapportarsi con il mondo dei libri. La propria solitudine sarà nutrita quindi dall'attività letteraria, con il dono di osservare la realtà e trasmetterla al prossimo.

Per la presentazione del romanzo alla casa editrice Bompiani, Tondelli illustra temi e motivi di *Camere separate* attraverso le “Note per la quarta di copertina”:

I tre “movimenti” che compongono il romanzo funzionano – a grandi linee – come una partitura musicale sul tema generale (la perdita dell'ideale – la perdita dell'amore) si accostano attraverso la digressione, la memoria, il flash back, la giustapposizione di alcuni motivi che vengono continuamente ripresi, pur con ritmi di narrazione differenti (ora più lenti, ora più vibranti, ora più commossi). E questi “motivi” che costituiscono la grana del romanzo sono poi l'infanzia, la religione, la madre, la guerra, l'eros, la colpa, il viaggiare, lo scrivere.

Il tema principale della “conquista della solitudine” attiva così un percorso narrativo non lineare, ma sinuoso, continuamente interrotto alla superficie ma indissolubilmente coerente in profondità. L'evoluzione del protagonista ha a che fare con il passato e attraverso la *memoria* egli lo rivive e lo riscrive.<sup>277</sup>

L'opera rappresenta la somma di tutte le esperienze precedenti di Tondelli, filtrate dalla memoria e ridiscusse nella necessità di ragionare sul proprio ruolo di scrittore e dal rapporto che esso intrattiene con il testo. Il risultato è un libro dai toni lirici e intimistici, ben lontano

---

<sup>277</sup> Riportato nelle *Note ai testi* di: Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1218.

dall'esuberanza stilistica e tematica della produzione precedente, in cui il fulcro della narrazione si sposta dal mondo esterno alla messa in discussione di tutti i valori che hanno supportato Leo, *alter ego* di Pier Vittorio Tondelli, sino a quel momento. In questo modo l'autobiografia si fonde con la *fiction* romanzesca, l'interiorità si fonde con l'esteriorità per permettere al soggetto di rielaborare il lutto della perdita dell'amato e assimilare l'abbandono. La critica, come in buona parte delle produzioni precedenti di Tondelli, si divide tra l'accettazione dell'opera come passo verso la maturità, o il rimprovero riguardo la scelta stilistica del libro. I favorevoli ritrovano in *Camere separate* un effettivo perfezionamento della resa in pagina dei toni, in bilico tra la rievocazione lirica e l'introspezione psicologica, e dell'espressione di temi non convenzionali nella narrativa italiana come il rapporto tra l'individuo e la religione, l'accettazione dell'omosessualità e della morte di una persona cara. Costoro, inoltre, sottolineano il coraggio con cui lo scrittore si sia esposto all'interno del romanzo, mettendo in luce ai lettori dubbi personali e difficoltà che hanno afflitto Tondelli nell'ultimo periodo della sua vita. Nello schieramento avverso al libro, invece, si rimprovera a Tondelli il ricorso in numerose parti dell'opera di un eccessivo sentimentalismo, tendente talvolta al patetismo.

Come accennato in precedenza, l'influenza della narrativa americana giunge in fievoli accenni all'interno di *Camere separate*. Rispetto alle influenze Beat e di una letteratura dai toni forti come quelle di Burroughs e Baldwin in *Altri libertini*, o le letture di tendenza e i temi legati al mito hollywoodiano presente in *Rimini*, in questo romanzo il percorso intrapreso da Tondelli è a tal punto personale che non si possono rintracciare chiari debiti nei confronti della narrativa d'oltreoceano. Se nel racconto *Pier a gennaio* si riscontra un omaggio alla figura di Isherwood, in *Camere separate* gli accenni riguardanti gli scrittori statunitensi sono inseriti nell'economia della trama piuttosto che ad un loro uso critico o formale nel testo: ad esempio, nel finale, la conferenza in Canada su Kerouac alla quale partecipa Leo ha l'importanza di far capire al protagonista l'importanza dell'ispirazione letteraria che lo ha sempre animato, assieme alla possibilità di incontrare persone interessanti, ma al tempo stesso non indica al lettore una possibile chiave di interpretazione del testo. Partendo da questo presupposto le letture statunitensi compiute da Tondelli si dovranno rintracciare nella parallela attività di collaboratore della rivista «Rockstar», dove ai giovani lettori lo scrittore indica possibili mappe tematiche ricollegabili alla sua attività letteraria. Di conseguenza, saranno approfonditi tre punti di contatto presenti tra *Camere separate* e la letteratura statunitense: le similitudini e le differenze tra il romanzo scritto da Tondelli e *Un uomo solo* di Christopher Isherwood; la memoria di Leo che torna all'adolescenza, tra ricordi e il tentativo di offrirsi a uno sconosciuto in un locale newyorchese, comparata alle prove letterarie di David Leavitt e Jay McInerney; la

consapevolezza di essere uno scrittore, mediata dalle riflessioni dell'*alter ego* di John Fante, Arturo Bandini, e agli insegnamenti di Kerouac.

#### IV.2.1. – Similitudini e differenze tra i romanzi *Camere separate* e *Un uomo solo*.

Lo scrittore anglo-americano Christopher Isherwood ebbe grande importanza, sia dal punto di vista stilistico che tematico, nello sviluppo della poetica di Tondelli, specie nella seconda parte della carriera letteraria di quest'ultimo. Dall'apparizione nella *pièce* teatrale *Dinner Party* – dove la citazione dell'autore di origini britanniche stava a indicare un'indicazione di gusto della generazione dei primi anni Ottanta italiani – al romanzo *Camere separate*, Isherwood compare silenziosamente tra le righe delle opere tondelliane, divenendo un punto di riferimento nell'insieme di scrittori letti e analizzati durante la sua parabola narrativa. Numerosi sono gli elementi dell'autore britannico filtrati da Tondelli: il tentativo di rendere lo scenario cosmopolita di alcune metropoli europee, l'atmosfera intima e complice instaurata con il lettore, l'amalgama creato tra vicende autobiografiche e intreccio narrativo. Addirittura, in *Camere separate*, lo scrittore appare come modello per etichettare un determinato tipo di omosessuale:

Di certo Thomas non è un Chez Maxim's. Non è il tipo che ognuno crederebbe il proprio ideale così a prima vista, il tipo che si accoglie a braccia aperte senza guardare, esaminare, assaggiare. Si va da Chez Maxim's, direbbe Christopher Isherwood, già bendisposti. E' Chez Maxim's: dunque è ottimo.<sup>278</sup>

Il curatore dell'intera bibliografia tondelliana Fulvio Panzeri, nel saggio introduttivo *Pianura progressiva* al volume monografico edito da Bompiani, sostiene come nelle opere dell'autore romagnolo «anche gli scrittori citati diventano personaggi e scrittura»<sup>279</sup>: in questo modo menzionare Isherwood presuppone, da parte del lettore, una conoscenza pregressa, mentre permette a chi scrive – a differenza dell'aneddoto in *Pao Pao*, dove l'incontro tra il protagonista e Burroughs e Ginsberg ha solo finalità narrative – di creare un terreno comune, un codice condiviso, con chi si relazionerà al libro.

Tra i libri scritti da Isherwood, *Un uomo solo* è, oltre che uno dei più rappresentativi del suo stile, un romanzo che offre diversi spunti comparativi se confrontato a *Camere separate*, sia per le somiglianze con la trama sia per lo sviluppo di certi temi all'interno del testo. Ad una prima lettura del romanzo statunitense risaltano numerose similitudini con l'opera di Tondelli:

---

<sup>278</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 921.

<sup>279</sup> Fulvio Panzeri, *Pianura progressiva*. Ivi, p. XXII.

la sofferenza di un individuo di fronte alla morte dell'amato e gli episodi quotidiani in cui il compagno viene rievocato; la condizione di disagio per la quale una persona di orientamento omosessuale non riesce a manifestare in pubblico il proprio amore, tanto che ad entrambi i protagonisti dei due libri sarà preclusa la possibilità di partecipare al funerale del fidanzato; il lavoro a stretto contatto con il mondo culturale dei due protagonisti, uno docente universitario e l'altro scrittore; la volontà di trasgredire le convenzioni, di lasciarsi andare; la fine prematura per entrambi i personaggi. Addirittura nella costruzione delle singole scene vi sono delle possibili somiglianze, come nei due incipit dei romanzi. Questo è l'esordio di *Camere separate*:

Un giorno, non molto distante nel tempo, lui si è trovato improvvisamente a specchiare il suo viso contro l'oblò di un piccolo aereo in volo fra Parigi e Monaco di Baviera [...]. La sua faccia, quella che gli altri riconoscevano da anni come "lui" – e che a lui invece appariva ogni giorno più strana, poiché l'immagine che conserva del proprio volto era sempre e immortalmemente quella del sé giovane e del sé ragazzo – una volta di più gli parve strana. Continuava a pensarsi e a vedersi come l'innocente, come colui che è incapace di fare del male e di sbagliare, ma l'immagine che vedeva contro quello sfondo acceso era semplicemente il viso di una persona non più tanto giovane, con pochi capelli fini in testa, gli occhi gonfi, le labbra turgide e un po' cascanti, la pelle degli zigomi screziata di capillari come le guance cupree di suo padre. In sostanza un viso che subiva, come quello di ogni altro, la corruzione e i segni del tempo.<sup>280</sup>

Questo passo, invece, è tratto dalle pagine iniziali di *Un uomo solo*:

Lo specchio, più che un volto, riflette l'espressione di una difficoltà. Ecco cosa mi sono fatto, ecco il pasticcio che dio sa come ho combinato negli ultimi cinquantotto anni; espresso da uno sguardo opaco e tormentato, da un naso ispessito, da una bocca piegata in una smorfia come per l'acidità delle sue stesse tossine, da guance che cascano dai sostegni muscolari, da una gola che pende floscia in piccole pieghe rugose [...]. Intanto si è vestito: è diventato *lui*. George, più o meno, anche se non ancora il George che gli altri pretendono e sono disposti a riconoscere.<sup>281</sup>

Entrambe le descrizioni dei protagonisti si soffermano sull'immagine che giunge di loro stessi dal riflesso specchiata, alle prese con i segni dell'età e le conseguenze tangibili di un lutto grave quale può essere quello di avere perso per sempre la persona amata. Da questi due estratti i due personaggi ritrovano nei segni dell'invecchiamento il passaggio ad una nuova fase di vita, fatta di assestamenti e ricerca di nuovi valori. La prima impressione però, per George e Leo, non sarà positiva: se il primo ammette che andare avanti è un dovere «perché non sa immaginarsi un'alternativa»<sup>282</sup>, il secondo deve prendere atto di come ormai sia finita la sua giovinezza. L'età divide i personaggi, dato che il professore ha cinquantotto anni e lo

---

<sup>280</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 913-914.

<sup>281</sup> Christopher Isherwood, *Un uomo solo [A single man, 1964]*, trad. di Dario Villa, Adelphi, Milano, 2009, p. 10.

<sup>282</sup> Ivi, pp. 10-11.

scrittore trentadue, eppure entrambi sono accomunati dalla necessità urgente di ridefinirsi. La presa di coscienza di sé stesso si compie velocemente in George, in virtù del pragmatismo con cui, descrivendo minuziosamente le attività del corpo umano che gli permettono di affrontare la giornata, affronta impegni programmati e non. Grazie al particolare timbro narrativo di Isherwood, in grado di coniugare esperienze biografiche alla capacità di osservazione dei minimi gesti quotidiani – quest'ultima affinata dalla pratica di scrittura di sceneggiature cinematografiche a Hollywood, la trama di *Un uomo solo* procede come un copione, tra episodi scanditi a scenari narrativi definiti nell'unità di spazio e tempo e cambi di tono, in cui George passa da momenti di profondo sconforto a divertite digressioni sull'assurdità della moderna società consumistica, per giungere a picchi di puro sarcasmo e cinismo. Isherwood riesce a trarre significati e insegnamenti anche dagli oggetti, come in questa descrizione del tragitto del protagonista per andare all'università:

Le autostrade suscitano in George un certo patriottismo. E' orgoglioso che siano tanto veloci, che la gente ci si perda e che qualche volta, presa dal panico, raggiunga lo svincolo più vicino. A George piacciono perché ci si può ancora destreggiare; perché saperlisi destreggiare fa di lui un membro attivo della società. Può ancora *farcela*.<sup>283</sup>

Uno degli aspetti che permettono a George di considerarsi un sopravvissuto, alla stregua di un baluardo portatore di antichi e autentici valori morali da difendere dall'alienazione e dalla superficialità contemporanea, è il rapporto tutto personale che egli intrattiene con l'ambiente; valorizzato dalla memoria fotografica del protagonista, davanti ai suoi occhi il docente constata il processo di distruzione causato dall'abuso edilizio. L'osservazione delle valli dall'autostrada, la camminata nel canyon alla periferia della città, la frequentazione del bar in cui ha conosciuto Jim e la sortita in spiaggia con Kenneth rimandano alla memoria di tempi felici, ai quali George guarda con affetto ma non cede al rimpianto in quanto tenta, con la sua vitalità, di non lasciarsi trascinare nel gorgo della depressione e della solitudine.

Ogni occasione regala al protagonista la possibilità di ricevere un dono che lo arricchisce, dove incontri e sensazioni prepareranno l'insegnante ad un ultimo incontro con il piacere. La serata trascorsa con lo studente Kenneth si rivela per George una circostanza per trarre un riassunto della propria esistenza, trascorsa in equilibrio tra l'attività intellettuale da docente e una vita sentimentale intensa. Il culmine del dialogo tra George e Kenneth avviene quando il docente afferma come la vita vissuta sia più importante nella formazione dell'individuo, piuttosto che trascorrere l'esistenza sui libri. In queste due circostanze il lettore avverte una maggiore vicinanza tra il professore e lo studente:

---

<sup>283</sup> Isherwood, *Un uomo solo*, p. 26.



«Lascia che ti dica una cosa, Kenny. Non posso parlare per gli altri, ma per quel che mi riguarda nulla mi ha fatto diventare saggio. Certo, siccome alcune cose mi sono già capitate, quando si ripresentano mi dico: ci risiamo. Ma non mi pare di nessun aiuto. Secondo me, io semmai sono diventato più stupido, anzi divento sempre più stupido: è un fatto.»<sup>284</sup>

«Uno deve decidere come stare al mondo, e perché. A me personalmente non va di riconoscere gli altri sui cataloghi, come un turista al museo. Finché posso preferisco scambiarmi un segnale, o riceverne uno, che magari non è quello vero.»<sup>285</sup>

In Leo questo processo di rielaborazione del lutto si compie diversamente e con molta più sofferenza. Innanzitutto, a dividere le coppie dei due romanzi sono la modalità e la durata della relazione: se in George e Jim la relazione era consolidata da anni di convivenza nella stessa dimora, Leo e Thomas hanno impostato la loro relazione sul fragile equilibrio della teoria delle “camere separate”, già introdotta da Tondelli nel racconto *Pier a gennaio*. Un legame compiuto e vivo proprio perché basato sulla distanza dei due individui, capaci di amarsi nel territorio neutro di una breve visita o in un viaggio in qualche città europea, ma non in grado di garantire un'unione stabile e fissa nei binari di una normale *routine* affettiva che contraddistingue innumerevoli coppie: «la separazione era una forza costitutiva della loro relazione e ne faceva parte analogamente all'idea di attrazione, di crescita, di desiderio sessuale».<sup>286</sup> Tempo dopo la morte del compagno, Leo sente il bisogno di ripercorrere gli stessi itinerari già perlustrati con Thomas:

Agli amici che gli chiedono perché stia partendo lui dà una risposta vaga, sforzandosi di renderla credibile. Dice che parte per lavoro, che andrà a Londra per scrivere alcune corrispondenze, che tornerà entro pochi mesi. Deve mentire per circoscrivere le attenzioni un po' ansiose di chi gli vuole bene. Si sente prigioniero del buonsenso dei suoi amici che mai si metterebbero in viaggio senza programmare né prenotare.

[...] In realtà mente perché avverte in sé tutta l'esilità delle proprie motivazioni. Sa solamente che deve mettersi in viaggio. Non sa più cosa fare di sé stesso [...].

Non ha fissato una meta precisa. Ha intenzione di fare un viaggio lento, in treno, attraverso l'Europa. [...] In questo modo si sente meglio attrezzato per la sua spedizione oltre i confini del corpo di Thomas.<sup>287</sup>

Il superamento del lutto di Thomas da parte del protagonista avviene tramite un viaggio che, piuttosto che esteriore, si risolve quasi interamente nell'interiorità di Leo. Attraverso il soggiorno londinese, dove agli occhi di Leo affiorano immagini di sofferenza materiale con la vista di numerosi immigrati e il disagio della condizione di solitudine, al trentenne si presentano i presupposti per attuare un radicale cambiamento dei propri orizzonti, al fine di

---

<sup>284</sup> Ivi, p. 128.

<sup>285</sup> Ivi, p. 139.

<sup>286</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 999.

<sup>287</sup> Ivi, pp. 959-960.

«concentrarsi su di sé per imparare ad amare quella persona che porta il suo stesso nome, che gli altri riconoscono come Leo e che lui sta finalmente riportando a casa»<sup>288</sup>. Quello intrapreso dallo scrittore è un itinerario svolto tra i meandri della memoria, alla ricerca di quegli episodi che hanno determinato la diversità della sua esistenza rispetto a quella dei coetanei.

Con questa ottica il protagonista di *Camere separate* ritorna nel paese natale per trascorrere un periodo con i propri genitori, per ritrovare la parte più giovane e autentica di sé stesso. Il risultato è un coagulo di piacere e angoscia, in equilibrio tra tenerezza e dramma: il tempio votivo riporta alla mente di Leo i tragitti con la nonna, ma ora è lasciato nell'incuria; la camera da letto non è sostanzialmente mutata, anche se agli oggetti di Leo sono mescolati quelli della madre; l'avvicinamento alla religione ricorda l'estasi della preghiera, ma pure l'umiliazione di una processione portata a termine solo per orgoglio di non soccombere ai coetanei; la stima nell'umile condotta di vita dei genitori, con i quali però il protagonista non potrà condividere valori e riferimenti data la differenza di modello esistenziale tra loro. Confermato il senso di diversità che anima il rapporto tra Leo e la propria comunità locale, lo scrittore non può fare altro che lasciare il borgo e andarsene, dovendo ricercare in altri contesti il significato della sua esistenza.

Nonostante la diversità di significato del recupero della memoria in Leo e George, sia in *Camere separate* che in *Un uomo solo* l'uso del *flashback* è stato utilizzato a fondo dagli scrittori per inframezzare la narrazione, rompendo lo schema lineare della vicenda. Con questa oscillazione tra presente e passato Tondelli e Isherwood hanno la possibilità di inserire nel racconto la parte più intima dei personaggi, spesso legata a quella degli stessi autori, e al tempo stesso permettono ai lettori di comprendere quanto vissuto in passato dai protagonisti dei due romanzi. L'espedito risulta così un arricchimento, oltre al valore anedddotico a cui esso è legato, sia per l'approfondimento psicologico di Leo e George, sia per meglio analizzare le tematiche trattate all'interno del romanzo.

Il ricordo dei tempi passati con l'amato, e l'incapacità di adeguarsi al mondo reale, sembrano predisporre i due personaggi all'abbandono della vita, a oltrepassare la dimensione terrena per consegnarsi al fine ultimo dell'esistenza di ogni individuo, ovvero morire. In entrambi i casi il decesso giunge con il superamento della morte dell'amato, dopo un'evoluzione accorsa ai protagonisti del libro per poter superare la perdita affettiva e trovare un senso alla propria esistenza, un ruolo col quale farsi riconoscere nella società e con cui ritrovarsi di fronte alla propria solitudine. Questa è la conclusione in *Camere separate*:

---

<sup>288</sup> Ivi, p. 989.

In un qualche modo è felice. Fra qualche ora si imbarcherà sul jumbo, leggerà qualche pagina, ascolterà della musica e si addormenterà per svegliarsi, pochi istanti dopo, nella luce accecante del nuovo giorno. Ma fra qualche ora, fra un giorno, forse fra tre o cinque o vent'anni, lui si sentirà una fitta diversa prendergli il petto o il respiro o l'addome. Nonostante siano trascorsi tanti anni, o solo un'ora, ricorderà il suo amore e rivedrà gli occhi di Thomas come li ha visti quell'ultima volta. Allora saprà, con una determinazione anche commossa e disperata, che non c'è più niente da fare. Si avvierà alle sue cure, cambierà letti negli ospedali, ma saprà sempre, in qualsiasi ora, che tutto sarà inutile, che per lui, finalmente una buona volta, per grazia di Dio onnipotente, anche per lui e la sua metaphysical bug, la sua scrittura e i suoi Vondel o Madison, anche per tutti loro è giunto il momento di dirsi addio.<sup>289</sup>

Questo invece è il compimento di *Un uomo solo*:

Prendiamo l'istante in cui, anni fa, George entrò allo Stoarboard Side e posò per la prima volta lo sguardo su Jim, non ancora smobilitato, e bello oltre ogni dire nella divisa della Marina. Supponiamo poi che, in quello stesso istante, giù nel ramo principale dell'arteria coronaria di George, sia cominciato un processo inimmaginabilmente graduale [...].

Molto bene... supponiamo che questa sia la notte, l'ora, il minuto stabilito.

*Ora...*

Forse il corpo sul letto si stira leggermente; ma non grida, non si sveglia. Non mostra alcun segno esteriore dello shock istantaneo e annichilente [...].

Per qualche minuto, forse, la vita si attarda nei tessuti di certe regioni periferiche. Poi, una a una, le luci si spengono e il buio è totale. E se qualche parte della non-entità che chiamavamo George era davvero assente al momento del colpo finale, se era là nelle acque profonde, in alto mare, quando tornerà si ritroverà senza casa. Perché non potrà più associarsi a ciò che qui giace, senza più russare, nel letto. A ciò che è ora parente della spazzatura nel secchio, in cortile. Entrambi andranno rimossi, a entrambi bisognerà provvedere.<sup>290</sup>

L'estasi data dalla ritrovata felicità, raggiunta in Leo con la comprensione del proprio ruolo di scrittore e in George con la riscoperta del piacere amoroso, viene seguita con la sensazione di fine ultima nei protagonisti dei due romanzi. La morte è anticipata dal momento estremo di godimento in vita: quella del ricordo del loro amore perduto, sia esso in fin di vita come celebrato dallo scrittore o memore del momento del primo incontro come per il professore. L'ultimo saluto al mondo si compie attraverso il riflesso dello sguardo della persona amata, come il primo passo all'interno del romanzo era avvenuto in entrambi i casi con un'altra immagine riflessa, quella di sé stessi per opera di un oblò e di uno specchio.

In *Camere separate* e in *Un uomo solo*, concludendo, la solitudine di partenza dei due protagonisti, in forme differenti, viene superata per concludersi nel ricordo del grande amore della loro vita: Leo ha ritrovato il significato della sua esistenza tramite il viaggio, che gli ha permesso di riscoprire la propria vocazione di scrittore; George dal canto suo, in una giornata apparentemente uguale a tante altre, è riuscito a riprovare quel senso di piacere attraverso una serie di incontri, che si sono rivelati altrettante occasioni per superare limiti dettati dalla diffidenza e dal conformismo.

---

<sup>289</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1105-1106.

<sup>290</sup> Isherwood, *Un uomo solo*, pp. 147-148.

Attraverso vie diverse, Tondelli e Isherwood hanno descritto dei percorsi per affrontare il lutto e altri temi molto delicati, come il rapporto tra l'individuo e la società, la religione e la solitudine umana. E' ipotizzabile come lo scrittore romagnolo, nel periodo di preparazione nella stesura di quello che sarebbe stato il suo ultimo romanzo, abbia letto l'opera narrativa americana e, osservati alcuni temi in comune, abbia continuato il processo di composizione del libro. Con il racconto *Pier a gennaio*, assieme ad alcuni contributi giornalistici, Tondelli ebbe modo di manifestare l'apprezzamento per l'autore anglo-americano, il cui debito stilistico e tematico appare evidente in *Camere separate*.

#### **IV.2.2. – Ritornare adolescenti, attraverso gli esempi di David Leavitt e Jay McInerney.**

Il superamento della condizione da parte di Leo, come accennato, avviene attraverso un viaggio sia spaziale che temporale, ripercorrendo le città europee già visitate in precedenza con Thomas e andando a ritroso con la memoria nel tentativo di fissare nella sua mente il ricordo della persona amata. Il ritorno nella città d'origine, tra le rassicuranti braccia della famiglia, è il passo successivo in cui confluiscono i due elementi sopracitati: dopo aver esplorato la miseria umana e la tristezza più profonda con il soggiorno londinese, «non può più andare (in una nuova città, per esempio, dove potrebbe incontrare nuovi amici), può solo tornare dove è già stato»<sup>291</sup>.

A Leo, scrittore ritrovatosi in completa solitudine a trentadue anni, una volta giunto nel paese natale non resta altro che riflettere sul proprio senso di diversità, che lo ha portato a fare scelte diametralmente opposte rispetto ai coetanei con cui è cresciuto. Un primo punto di distanza tra egli e gli abitanti del luogo, si pone al suo arrivo in paese e riguarda il senso di “conservazione”:

Lui è nato qui in una vecchia grande casa che ancora si affaccia che ancora si affaccia sulla piazza principale. Ancora per poco. E' stata già sgomberata. Gli inquilini se ne sono andati, i negozianti hanno lasciato le botteghe, il barbiere è l'unico rimasto. Fra poco inizierà la demolizione per dotare il paese di un altro edificio senza storia e senza stile, ripieno di mono-bilocali, di soffitti bassi, di finestre anonime, dall'intonacatura postmodern color rosa salmone o verde acqua. Ma lui non si scandalizza. I suoi genitori la penserebbero allo stesso modo. Solo i prigionieri hanno bisogno di spazio. E lui, che vive nelle città, conserverebbe tutto con una devozione sacra per il passato. Si stupisce, ad esempio, di come un piccolo tempio devozionale [...] sia lasciato nel più assoluto abbandono. [...] Allora capisce che il suo senso di conservazione della realtà, o di quella che ha conosciuto, o di quello che ha amato, è molto diverso dalla sensibilità degli altri. [...] Capisce che il modo in cui lui è in grado di guardare il paese in cui è nato è profondamente diverso da quello degli altri. Il suo è uno

---

<sup>291</sup> Claudio Piersanti, *Nel mondo di un altro*. Panta, Pier Vittorio Tondelli, p. 97.

sguardo affettivo dotato di memoria, temprato dalla lontananza e dalla separazione.<sup>292</sup>

La memoria di Leo, unita alla sua sensibilità artistica – a sua volta acuita dal particolare periodo esistenziale che sta vivendo –, permette di dare un significato simbolico e connotativo ad ogni episodio evocato, in modo da rintracciare in luoghi e ricordi quegli elementi in grado di spiegarli la sua differenza. In ogni caso già la lontananza traccia un solco profondo tra lui e i concittadini del borgo, aumentando la diversità tra il ragazzo di provincia che è riuscito a emanciparsi dal luogo di provenienza e chi non ha lasciato il paese natale, mantenendo usanze e tradizioni tramandate da generazioni.

Il parallelo posto da Leo tra il sé trentenne e la propria giovinezza, dopo il primo approccio al borgo d'origine, passa attraverso l'analisi del suo rapporto intessuto nella giovinezza con i propri parenti. Nonostante le tematiche giovanili di cui sono permeate le opere di Tondelli, la questione del rapporto genitori-figli e la differenza generazionale viene affrontata apertamente solo in *Camere separate*: evidentemente questo aspetto, nella prosa schietta dello scrittore di Correggio, rappresenta una forma di dolore, un lato di sé non ancora interamente superato. Il toccante incontro con sua madre e suo padre, in una delle pagine autobiografiche tra le più sofferte del romanzo, ribadisce lo stravolgimento di forze nella vita di Leo; la consapevolezza di essere parte di una società in cui la forza e la trasmissione della vitalità avviene tramite le donne, mentre gli uomini rappresentano una parte silenziosa, quasi un'entità di contorno, alla realtà circostante. Il paragone tra i due sessi si pone in tutta la sua evidenza davanti allo sguardo di Leo, subito dopo il suo ingresso in casa, al cospetto di sua madre e di tre zie:

E quando lui le vede uscire, una in fila all'altra, e ognuna chiude e richiude le porte dell'appartamento, in tutto uno sbattere di usci e finestre e verande poiché ognuna è come se non si fidasse di quello che ha fatto l'altra, e quindi riapre e richiude con un bel ghigno di soddisfazione e ripicca, lui, incolonnandosi alla fine, un po' curvo e silenzioso, ha come la prova che la forza della gente della sua terra non è quella dei maschi ma quella delle donne. Vede queste signore ultrasessantenni con la vitalità di ragazzine. Le ha viste seppellire i mariti e resistere al tempo, mai e poi mai ammalate in un ospedale, sempre pronte invece a assistere i loro maschi ricoverati a causa delle meschinità dei loro corpi malandati.<sup>293</sup>

Tutt'altro tono, e atmosfera, suggerisce l'incontro con il padre:

Suo padre è allungato in poltrona e manovra il telecomando alla ricerca continua di polizieschi e telefilm. Si salutano impacciati, con quell'estraneità che produce la comune consapevolezza delle loro vite differenti. [...] Entrambi si scrutano senza parlare, mentre risuonano gli spari e lo stridore delle auto della polizia, nel telefilm.

[...] Suo padre non è un uomo che ha avuto successo nella vita. Non si è arricchito. Non si è sciupato più di tanto. E' un taciturno che continua ad alzarsi all'alba per andare a caccia sui monti

---

<sup>292</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1005-1006.

<sup>293</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1008-1009.

dell'Appennino.

[...] Gli ricorda la sua solitudine. In questo lato del carattere, scontroso e solitario, Leo lo apprezza. Si sente uguale. Sono due uomini che non si parlano e, soprattutto, non si toccano da almeno vent'anni. Che si evitano, che non si cercano e non si chiedono nulla. Sono uno lo specchio dell'altro e Leo questo lo sa. Si chiede se anche suo padre ne sia consapevole.<sup>294</sup>

Sentitosi inferiore alla vitalità di sua madre, e accomunato dalla solitudine con suo padre, Leo rintraccia un ulteriore elemento doloroso che lo differenzia dalla comunità di provenienza: l'impossibilità – a differenza di quanto mostrato da sua madre, elencando le vicissitudini delle famiglie del borgo – di condividere il proprio dramma della morte di Thomas, di esibire il proprio stato d'animo, di rendere partecipi parenti e amici del lutto che lo ha colpito. Distante dagli avvenimenti del paese, Leo si accorge anche della lontananza incolmabile tra i sentimenti che esso prova e le persone a lui più vicine, dell'inconciliabilità tra due mondi legati dal vincolo familiare e dal contesto d'origine. Nello scrittore, però, non vi è alcuna motivazione ad avvicinare il suo sistema; il ritorno a casa, per Leo, è necessario solo per la comprensione di sé stesso, per una volontà di spingersi verso l'adolescenza e di capire chi è egli veramente e come è giunto sino a quel punto.

Il Venerdì Santo Leo, riconoscendo il luogo da dove parte la processione, ha l'illuminazione che cercava: il ricordo doloroso di un'umiliazione pubblica durante la giovinezza, volta a capire da dove ebbe inizio la sua diversità e la sua sensibilità alla sofferenza. Questo avvenne quando, durante la cerimonia pasquale, dovette portare da chierichetto una pesante statua con le sembianze della Madonna senza ricevere un cambio, visto il rifiuto da parte del compagno di concedere l'aiuto. Le conseguenze, dal punto di vista psicologico, furono importanti:

Gli venne da piangere e continuò ad avanzare, barcollando, e continuava a dirsi non ce la farò mai, non ce la farò mai, ma quello che lo terrorizzava non era tanto il dolore fisico, che era acutissimo, sfibrante – sentiva il legno della staffa penetrargli nella carne – ma era proprio la vergogna. Se avesse mollato, nessuno dei suoi compagni l'avrebbe più guardato, sarebbe stato ancora una volta il debole, il piagnone, l'emarginato. Non avrebbe avuto più amici. [...] Allora cercò di farsi forza perché non aveva molta altra scelta: non poteva abbandonare, e non poteva assolutamente continuare. 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 valore.<sup>295</sup>

Mentre Leo sta partecipando alla funzione religiosa, il ricordo si accompagna, in rapida successione, ad un altro evento della sua adolescenza, ovvero a quando si innamorò per la prima volta di una ragazza del paese. Il giovane, però, «non la desiderava, perché ancora non

---

<sup>294</sup> Ivi, pp. 1009-1011.

<sup>295</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1028-1029.

conosceva gli impulsi del corpo»<sup>296</sup>; attratto solo dal contatto mentre si tenevano per mano, e imbarazzato dall'invidia dei coetanei, presto Leo lascia la ragazza, che si fida con un amico del protagonista, potendo così continuare a nutrire il sentimento nei suoi confronti a distanza. Il risultato è la prima ispirazione per la sua futura carriera di scrittore, grazie alla posizione defilata assunta all'interno della coppia:

Poteva inserirsi in quel rapporto come confidente dell'uno e dell'altra, rendersi indispensabile. Sia l'amico, sia la sua ex, gli raccontavano di quello che succedeva e in questo suo trovarsi ora da una parte ora dall'altra, in questo suo condividere le ragioni di uno o dell'altra, lui si sentì forte, con un suo ruolo preciso. E crebbe così a ridosso di altri amori, di storie che non sarebbero mai state la "sua storia" ma che, in un certo senso, lui era in grado di elaborare per gli altri. E in questo suo sentirsi distante, immerso nei problemi, vivente con essi, ma sempre da una posizione allontanata, come un pulsante cuore separato, lui trovò l'osservazione e la scrittura e, forse, un motivo per crescere senza essere immediatamente macellato.<sup>297</sup>

La scrittura non avrà il potere di redimere Leo cancellandogli l'umiliazione di sentirsi "diverso" rispetto alla gente che lo circonda, ma gli permette di esprimere questo disagio attraverso le pagine di sua creazione in cui lui solo a sprazzi farà intravedere la propria persona, immergendo i toni e i motivi della propria diversità all'interno della finzione narrativa.

Nella particolare struttura compositiva su cui si fonda *Camere separate*, bisogna andare a ritroso per risalire ad un altro episodio della giovinezza, affiorato tra i ricordi di Leo, che assume una notevole importanza per capire il sofferto processo di comprensione della propria natura personale e del suo inserimento nel mondo adulto. L'episodio – evocato una volta tornato a Milano dalla Germania, dove il protagonista è andato a trovare Thomas sul letto di morte per un'ultima, straziante, visita – risale a una dozzina di anni prima rispetto al tempo della narrazione: Leo, incontrati due ragazzi in un bar, parte per un viaggio nelle campagne emiliane alla ricerca di una partita di droga da consumare in un casolare. Lo stimolo principale che anima il protagonista in questo itinerario, ulteriormente rischioso dato che non conosce i due individui che lo accompagnano, è quella che anima ogni giovane desideroso di diventare scrittore:

La sua immaginazione era stata eccitata e questa era una ragione sufficiente. Avrebbe voluto scriverne; andare, vedere e tornarsene poi indietro a raccontare. Era una ragione sufficiente. Aveva vent'anni e aveva bisogno di storie<sup>298</sup>.

Giunti all'edificio predisposto allo scambio di stupefacenti, Leo – dopo aver atteso per un'ora

---

<sup>296</sup> Ivi, p. 1031.

<sup>297</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 1031-1032.

<sup>298</sup> Ivi, p. 944.

in macchina i compagni, che gli avevano promesso di ritirare la droga per poi partire subito verso casa – entra nel casolare e inizia a fumare hascisc, ma ben presto è sopraffatto dall'agitazione. All'apice di un delirio provocato dalle sostanze stupefacenti, esce dal casolare e si lancia in una corsa a perdifiato in mezzo ai campi, giungendo presso il delta del fiume Po. Alla fuga dagli individui che lo avevano portato lontano da casa, Leo unisce una serie di riflessioni riguardo a sé stesso:

Lui non era di questo mondo, sentiva di non esserlo mai stato non aveva genitori, non aveva figli, non aveva nessuno che lo amasse, nessuno che lo trattenesse a terra, nessuno che fosse in viaggio con lui. Era solo, perduto a velocità interstellare, nel buio del firmamento, sparato sempre più lontano, sempre più distante. Per sempre.<sup>299</sup>

Leo riprende coscienza di sé stesso una volta entrato in acqua, pensando a sua madre e al senso di abbandono che lo accompagna, la consapevolezza di essere “nessuno” in mezzo a miliardi di individui in terra. Nel suo pensiero trascendente il protagonista viene rincuorato dal ricordo della maestra delle elementari che lo incoraggiava a scrivere e dalla mamma che lo accompagnava a scuola, determinando la sua predilezione per gli studi umanistici e spingendolo alla carriera di scrittore. Specialmente però, «quella volta, in riva al delta del Po, Leo seppe che la sua prima giovinezza era finita con la consapevolezza dolorosa di essere uno dei miliardi di esseri in gioco»<sup>300</sup>, di essere alle soglie del mondo adulto e pronto a mettersi in gioco per affrontare l'esistenza.

Se a vent'anni Leo realizza come egli sia in procinto di entrare nella maturità, sacrificando parte della propria innocenza e spontaneità per inserirsi nel flusso dei rapporti maturi, una dozzina di anni più tardi lo stesso scrittore ritiene come sia giunta l'ora di ritornare a provare il piacere sessuale, dopo la morte di Thomas. L'occasione giunge, dopo un fugace rapporto consumato in un appartamento in riva all'Adriatico con il suo ex Hermann, durante un soggiorno a Washington dall'amico Michael. Grazie a lui Leo scopre il *disco-pub* gay Blue Boy e ritrova quel senso di eccitazione e curiosità che pareva perduto, facendolo ritornare quel ragazzino che seguì due sconosciuti in un casolare sperduto nella campagna emiliana per avere qualcosa da raccontare. Dopo tre sere di frequentazione del locale in solitudine, Leo ha un rapporto sessuale con uno dei ballerini:

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

---

<sup>299</sup> Ivi, p. 949.

<sup>300</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 953.



braccio un fantoccio, lui si dice, fra la rassegnazione e l'eccitazione: «Bene Leo. Qui, ora, hai cominciato anche tu la carriera di onesto puttaniere».<sup>301</sup>

Con il passare dei minuti, nonostante la situazione crei qualche imbarazzo nel protagonista, Leo sente aumentare l'eccitazione, più legata alla trasgressione che sta per compiere piuttosto che al rapporto sessuale con il ballerino. La meticolosa operazione del *boy*, assieme alla posizione supina rivolta al soffitto, è paragonata da Leo ad una operazione chirurgica, tale da farlo cadere in uno stato di sdoppiamento, di presenza fisica e assenza mentale. In quel rapporto erotico Leo sente di provare tutto il dolore accumulato dalla morte di Thomas, tanto che una volta concluso l'atto sessuale il protagonista capisce di essere finalmente giunto a un nuovo punto della sua ricerca personale:

Scoppia a piangere, un misto di singulti, lacrime, colpi di tosse e quando risponde, con un filo di voce, al ragazzo dicendogli che va tutto bene lo fa balbettando, con una voce che non avrebbe mai pensato di avere: quella del bambino-Leo. Una voce stridula, acuta, femminile, un vagito sepolto nel profondo del suo dolore e che il dolore ha messo di nuovo al mondo.<sup>302</sup>

Il ritorno alla forma-bambino, unito alla negazione della possibilità di diventare genitore – più volte ribadita lungo il romanzo, però suggellata dal viaggio in aereo da New York in compagnia di un padre che sta riportando in Italia la salma del proprio figlio – permettono a Leo di comprendere come, nel locale gay, sia affiorata una «necessità di sadomasochismo»<sup>303</sup> insita nella sua persona e nel suo modo di vivere le relazioni amorose. Thomas, e a suo tempo Hermann, sono spariti dalla sua esistenza per non soccombere al bisogno di felicità di Leo, troppo dirompente rispetto ai limiti dei due ragazzi. L'«amante vedovo»<sup>304</sup>, definizione coniata per sé stesso dal protagonista, alla fine del soggiorno statunitense comprende come la propria strategia sentimentale sia destinata al fallimento, lasciandosi alle spalle una volta per tutte la sua giovinezza per affrontare in solitudine la soglia dei trent'anni.

Il lungo viaggio compiuto da Leo in *Camere separate*, attraverso paesi diversi e ricordi reconditi, serve a confermare la propria diversità rispetto al destino comune della maggior parte delle persone: la solitudine diventa compagna di vita di Leo, impegnato da questo momento in poi a rispettare la propria dignità di individuo isolato e a trasmettere ai giovani la propria visione della realtà nel ruolo di scrittore. Desideroso di diventare una sorta di guida nel processo di realizzazione della carriera di Thomas, deve constatare il proprio fallimento dal momento che – oltre alla morte del compagno – comprende come il proprio bisogno di

---

<sup>301</sup> Ivi, p. 1049.

<sup>302</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1054.

<sup>303</sup> Ivi, p. 1058.

<sup>304</sup> Ivi, p. 1059.

felicità sia troppo forte rispetto alle capacità del prossimo. Successiva a questa presa di coscienza è la totale dedizione di Leo alla scrittura, in grado di occupare interamente la sua esistenza e di lasciarlo soddisfatto al cospetto del mondo. Questo percorso, tutto svolto nella sfera intima di Leo e riconducibile alle vicende autobiografiche di Tondelli, è difficile da collocare all'interno delle letture di opere statunitensi da parte dello scrittore emiliano, sebbene questa attività rimanga ben presente dati i numerosi articoli scritti a riguardo durante la lavorazione di *Camere separate*. La ricerca espressiva dello scrittore di Correggio pare svilupparsi lungo due percorsi d'interesse legati alla narrativa americana: una riconducibile a certi toni propri della tendenza minimalista, diffusa in Italia grazie al successo di vendite di Carver, Leavitt e McInerney, e l'altra ad uno sviluppo della scrittura a partire dalle vicende personali, come già osservato per Isherwood e in parte per Kerouac.

Per quanto concerne il primo percorso, la lettura di scrittori minimalisti americani per Tondelli non si compie come un omaggio in ossequio al successo riscontrato da questi autori in Italia: se da una parte, infatti, questa corrente letteraria pare lasciarlo indifferente, tanto da ignorare nella sua produzione giornalistica l'elemento di spicco Carver, dall'altra la tendenza a limare la narrazione e rivolgere l'attenzione alla sfera intima dell'individuo lo interessano – specie durante la composizione di *Camere separate*. Nell'articolo *David Leavitt*, pubblicato nel 1986 sulla rivista «Rockstar» e successivamente inserito nella raccolta *Un weekend postmoderno*, Tondelli spiega come, nella raccolta di racconti *Ballo di famiglia* – libro d'esordio di Leavitt, autore nato nel 1961, pubblicato nel 1984 – la sua predilezione vada per gli episodi *Territorio*, *Contando i mesi* e *Devota*. Nel primo testo citato il protagonista Neil Campbell porta a casa il fidanzato Wayne e lo fa conoscere alla madre Barbara; l'ospite, facilitato dal carattere espansivo, ben presto si ambienta, mentre con il passare dei giorni aumenta la tensione e il disagio tra Neil e sua madre. Al giovane protagonista non resta che ripensare al cammino che lo ha portato a riconoscere la propria omosessualità, cercando di comprendere la reazione della madre a partire dal giorno in cui lo disse in casa:

«Sono omosessuale». Le parole parvero insufficienti, riduttive. Per anni, aveva creduto che la sua sessualità fosse scindibile dal nucleo essenziale del suo io, ma ora si rese conto che era una parte di lui. Ebbe l'improvvisa, disperata sensazione che sebbene le parole fossero state facili da dire, il fatto che fossero state pronunciate fosse un'incurabile condanna. Solo allora, per la prima volta, si decise ad ammettere che erano vere, e, scosso dai singhiozzi, pianse di dolore per quello che non avrebbe potuto essere per sua madre, per averla delusa. Suo padre si ritrasse silenzioso; in quel momento era assente come lo era stato sempre – una forte assenza. [...] Ora gli disse: «È O.K., Neil». Ma sua madre fu risoluta; il suo labbro inferiore non tremò. Aveva delle riserve di forza enormi alle quali faceva ricorso soltanto in momenti come questo. Lo abbracciò da dietro, lo avvolse negli odori infantili di profumo e torte, e sussurrò: «È O.K., tesoro». Per una volta, le parole di lei suonarono altrettanto inadeguate alle sue. Neil si sentì ridotto alle proporzioni di un'adolescente imbarazzato, che odiava la sua comprensione, e non voleva che lei lo toccasse. E da allora, avrebbe provato questa sensazione ogni volta che si trovava in sua presenza – persino adesso, a ventitré anni, mentre stava per presentarle il

suo amante.<sup>305</sup>

Come in *Camere separate*, anche in questo caso la forza del nucleo familiare si basa sulla figura femminile della madre, donna trascurata dal marito per lavoro e dal figlio, lontano per motivi di studio. Barbara accetta la condizione del figlio, partecipa a dibattiti sul tema dell'omosessualità e accoglie premurosamente Wayne, però talvolta il suo appoggio vacilla, rimarcando la distanza che la separa da Neil. Durante una manifestazione a San Francisco, di quattro anni precedente alla narrazione, allo sconcerto di Neil nel vedere la madre sfilare si oppone il sentimento contrastato di Barbara: «vide il dolore sul suo viso, e poi, per un attimo, il rimpianto. Quel giorno, sentì che lo avrebbe scambiato con qualsiasi altro figlio»<sup>306</sup>. La situazione precipita la sera del secondo giorno di permanenza di Wayne a Los Angeles, quando al cinema Neil pone la propria mano sulla spalla di sua madre; alla sensazione di aver oltrepassato il limite, il protagonista sente di avere ferito sua madre. Una volta giunti a casa madre e figlio hanno un chiarimento, così il giorno dopo Neil può tornare a New York in compagnia del fidanzato con la consapevolezza di avere avuto sua madre sempre accanto, nei momenti più importanti.

Protagonista di *Devota* – secondo racconto preferito da Tondelli della raccolta di Leavitt – è Celia, amica di una coppia di omosessuali composta dal tollerante Andrew e dal rigido Nathan. Attraverso la ricostruzione della relazione tra i due ragazzi, contraddistinta dai litigi dovuti dalle differenze caratteriali e dalle gelosie per ottenere le attenzioni di Celia, la protagonista riesce ad elaborare una strategia di sopravvivenza alle tensioni di questo rapporto – a ogni riappacificazione Andrew e Nathan isolano la ragazza – assumendo il ruolo di osservatrice esterna, divenendo una sorta di fautrice della felicità di due persone. Se l'interesse di Tondelli per il racconto *Territorio* è rivolto alla costruzione del legame tra madre e figlio omosessuale, in *Devota* lo colpisce la maturità espressiva di Leavitt nel delineare la psicologia di Nathan e Andrew. Nei due estratti, si può osservare il punto di vista di Andrew nei confronti del fidanzato:

«Per anni ho avuto un'idea chiara di chi era lui e di chi ero io. Sapevo che io avevo più coscienza politica e un atteggiamento più sano verso il sesso e il fatto di essere gay. E sapevo che lui era politicamente arretrato e che era chiuso, conservatore e lacerato perché il fatto che gli piaceva andare a letto con gli uomini contraddiceva tutto ciò che l'educazione gli aveva insegnato a essere. Ma nonostante questo, ha continuato a avere potere su di me perché è stata la prima persona con cui io sia andato a letto. Non smetterà mai di rinfacciarmi il fatto che io ero un ragazzetto spaventato mentre lui sapeva esattamente cosa stava facendo.»<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> David Leavitt, *Ballo di famiglia* [*Family Dancing*, 1984], trad. di Delfina Vezzoli, Mondadori, Milano, 2009, p. 9.

<sup>306</sup> Ivi, p. 18.

<sup>307</sup> Leavitt, *Ballo di famiglia*, p. 184.

«Crescere da froci è una cosa strana. Non impari mai niente dei corpi dei ragazzi perché hai paura di quello che non proverai. E così, la prima volta che vai a letto con qualcuno, è come se ti accorgessi per la prima volta di un corpo. Io osservai ogni cosa. Ricordo che rimasi sconcertato nel vedere come si alzava e si abbassava il suo diaframma mentre dormiva perché non avevo mai guardato nessuno dormire prima. E per avermi fatto vedere questo, a causa di questo, lo amerò sempre, anche se si comporta come fa. Non dimenticherò mai com'era, mentre dormiva.»<sup>308</sup>

Le affermazioni di Andrew, verosimilmente, devono avere colto l'attenzione di Tondelli, impegnato in *Camere separate*, nel cogliere le sfumature psicologiche per meglio descrivere un rapporto omosessuale. L'effetto che giunge al lettore dal libro di Tondelli e da *Ballo di famiglia* è differente: per Leo l'amore è rivissuto esclusivamente nel ricordo di Thomas e filtrato dal dolore per la perdita del compagno, come anticipato nelle prime pagine del romanzo, in Leavitt invece le storie e i personaggi «sono circoscritti, l'impiego del tempo presente li rende quasi estemporanei, brani di vita afferrati, catturati»<sup>309</sup>. In questa prospettiva temporale – dove lo scrittore emiliano elabora il tema riferendosi al passato, mentre lo statunitense è concentrato sul presente – si deve analizzare la differenza tra i due lavori narrativi, in cui uno rappresenta l'esordio nel mondo letterario e l'altro risulta come la conclusione di un sofferto cammino esistenziale.

*Le mille luci di New York*, esordio letterario di Jay McInerney, differisce dall'opera prima di Leavitt per stile e toni, nonostante ciò spesso sono situati in parallelo a causa della pressoché contemporanea uscita nel mercato nel 1984. Sia McInerney che Leavitt subiscono l'influenza del Minimalismo narrativo attuato da Raymond Carver, sebbene in forme diverse: il primo assimila gli insegnamenti del maestro, data la frequentazione ai suoi corsi di scrittura creativa all'università di Syracuse, specialmente per la resa dell'immediatezza del dialogo e la creazione di un ritmo veloce; il secondo, invece, ne rispecchia la vena più malinconica e sviluppa le riflessioni riguardanti il rapporto tra l'individuo, l'ambiente circostante e la propria intimità. Importato in Italia dalla casa editrice Bompiani, a McInerney – nato nel 1955, come Tondelli – l'autore emiliano dedica a *Le mille luci di New York* una recensione per «L'Espresso» nel 1986, *Polvere è la notte*. In questo articolo, l'autore di *Camere separate* decreta il successo del libro, il cui destino è diventare «il *must* di tutta quella fauna milanese attorno ai trent'anni che di giorno traffica negli studi fotografici, nelle redazioni dei giornali di moda, nelle agenzie pubblicitarie, nei capannoni dei *film makers* e di notte bazzica locali e ristoranti» con l'obiettivo di bere «forte, tirando su polvere, sognando New York e sperando di adescare, durante il forsennato “night-clubbing”, qualche fotomodella americana, così,

---

<sup>308</sup> Ivi, p. 186.

<sup>309</sup> Romano Giacchetti, *Lo scrittore americano. Da Hemingway ai “giovani leoni di oggi. Incontri e scontri con una letteratura partita dall'eroismo e approdata al computer*, Garzanti, Milano, 1987, p. 238.

tanto per gradire»<sup>310</sup>. Per Tondelli, insomma, *Le mille luci di New York* è un libro di tendenza, come al suo tempo lo fu il romanzo *Rimini*: pure quest'ultimo fu confezionato per un determinato tipo di pubblico con il fine di ottenere successo commerciale a scapito di un maggiore cura letteraria. A differenziare il libro da altre uscite editoriali del periodo, come *Meno di zero* di Ellis e *Ballo di famiglia* di Leavitt, è l'uso del pronome personale tu «perché doveva essere un ripensamento di cose vissute»<sup>311</sup>. Quest'opera può essere paragonata a *Rimini* data la costruzione narrativa a inquadrature di tipo cinematografico, «perché il film fa parte del nostro modo di essere e sentire, come il rock'n'roll»<sup>312</sup>, al tempo stesso si collega a *Camere separate*, sia per la somiglianza nella descrizione dei locali newyorchesi, sia per la profondità con cui il protagonista cerca, attraverso i ricordi, di stabilire un nesso tra avvenimenti passati e i problemi che lo affliggono.

Protagonista di *Le mille luci di New York* è un “tu” generico con cui l'io narrante, di cui non viene mai citato il nome, si rivolge a sé stesso: egli lavora presso un'importante rivista mensile della metropoli, nonostante coltivi il sogno di diventare scrittore e sia un assiduo lettore del rotocalco «Post», del quale lo ossessiona un articolo in cui i dottori tentano di far partorire una donna in coma. Assieme alle frustrazioni lavorative, che culmineranno nel licenziamento, il protagonista deve affrontare altri problemi come la dipendenza dalla cocaina, una vita notturna inconciliabile con i ritmi lavorativi della rivista, il divorzio dalla modella Amanda e la morte della madre. Le trasgressioni dell'io narrante, come in *Camere separate*, sono finalizzate ad affrontare un lutto, che il protagonista ha cercato di superare attraverso un matrimonio frettoloso, per cercare di apparire realizzato davanti agli occhi della madre, e il consumo di droga per ottenere uno stato euforico, in modo da combattere la sfiducia in sé stesso. Al tema degli stupefacenti è legato uno degli ultimi ricordi di sua madre:

Eri contento di stare con lei. Anche se in quelle ultime ore avevi capito di non averla mai conosciuta davvero. Durante quelle ultime notti, non riusciva mai a dormire, e così parlavate.

«Hai mai provato la cocaina?» ti aveva chiesto quell'ultima notte.

Tu non avevi saputo cosa rispondere. Una domanda strana, per una madre. Ma stava morendo. Le avevi detto che sì, l'avevi provata.

«Non è male» aveva detto lei. «Quando riuscivo ancora a inghiottire mi davano della cocaina assieme alla morfina. Per alleviare lo stato depressivo. Mi piaceva molto.»

Tua madre, che non aveva mai fumato una sigaretta in vita sua, che si sbronzava con un paio di bicchieri.

Aveva detto che la morfina era ottima per i dolori ma che le dava troppa sonnolenza. Voleva restare sveglia, pensare. Voleva sapere cosa stava succedendo.

[...] Allora avevi cominciato a dimenticare il suo aspetto. Ti era sembrata giovane, molto più giovane di quanto l'avessi mai vista. Quella carne tormentata ti era sembrata un'illusione. L'avevi vista

---

<sup>310</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 541.

<sup>311</sup> Giacchetti, *Lo scrittore americano*, p. 260.

<sup>312</sup> Ivi, p. 262.

ragazza.<sup>313</sup>

L'episodio, legata al ringiovanimento dell'immagine della madre e alla caduta di un argomento tabù in ambito familiare come la droga, è rievocato dall'io narrante nel momento in cui si rende conto che, per superare l'attuale momento, deve affrontare quel passato prossimo che aveva tentato di eliminare dalla sua vita. Così il protagonista accoglie nel suo appartamento Michael e riesce a fronteggiare Amanda, incontrata ad una festa. Il finale si consuma, per l'io narrante, tra nostalgia del passato, le difficoltà del presente e una concreta speranza di affrontare con ottimismo il futuro, conscio del fatto che non sarà facile lasciarsi alle spalle i dilemmi che lo hanno tormentato nell'ultimo anno. La scena si svolge all'alba, davanti a un panificio:

Mentre torni a casa, quello che resta della tua attrezzatura olfattiva ti manda un messaggio al cervello: pane fresco. Da qualche parte stanno cuocendo il pane. [...] E' domenica e tu non mangi da... da quando? Da venerdì sera [...].

Il profumo del pane ti ricorda un'altra mattina. Eri arrivato a casa dal college dopo aver guidato per metà della notte; ti era venuta voglia di andare a casa, semplicemente. Quando eri entrato, la cucina era invasa proprio da quel profumo. Tua madre ti aveva chiesto che ricorrenza era, e tu avevi detto, niente, un capriccio. [...] Aveva anche aggiunto che doveva occupare il tempo, adesso che i suoi figli stavano prendendo il volo. Tu avevi detto che non avevi ancora preso il volo, tutt'altro. Ti eri seduto per fare quattro chiacchiere, e dopo un po' il pane aveva incominciato a bruciare. Tua madre aveva fatto il pane in casa solo un altro paio di volte, che tu ricordassi. E tutt'e due le volte l'aveva fatto bruciare. Ricordi di esserti sentito orgoglioso di una madre che non si rassegnava alla tirannia della cucina, che aveva sempre avuto altre idee per la testa. Comunque, ti aveva dato lo stesso un paio di fette di quel pane. Era bruciato fuori ma caldo e umido dentro.

Ti avvicini all'uomo tatuato che sta caricando i sacchi di pane [...].

«Potrei averne un po'? Un panino o qualcosa del genere?»

«Squagliati.»

«In cambio dei miei occhiali da sole,» dici tu. Te li toglie e glieli porgi.

«Ray-Ban. Ho perso la custodia.» [...]

«Sei pazzo,» dice. Poi lancia un'occhiata dentro il magazzino. Prende un sacco di panini e te lo getta ai piedi.

Ti inginocchi e apri il sacco con uno strappo. Il profumo del pane fresco ti avvolge tutto. Il primo boccone ti si ferma in gola e ti fa quasi vomitare. Dovrai cercare di andar piano. Dovrai imparare tutto daccapo.<sup>314</sup>

Come Leo, nel romanzo *Camere separate*, anche l'io narrante è condotto a ritroso nel tempo, ad un'adolescenza spensierata rispetto al presente, dal cibo. Nell'opera di Tondelli «il succedersi delle stagioni è cadenzato dalle operazioni della vendemmia»<sup>315</sup> e il pesce cucinato in casa riporta lo scrittore alla giovinezza, confermando la sua volontà di regredire, di non pensare alla morte di Thomas. In entrambi, quindi, il ritorno alle radici avviene con timore: in

---

<sup>313</sup> Jay McInerney, *Le mille luci di New York* [*Bright lights, big city*, 1984], trad. di Marisa Caramella, Bompiani, Milano, 2011, pp. 138-139.

<sup>314</sup> McInerney, *Le mille luci di New York*, pp. 152-153.

<sup>315</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1015.

Tondelli per la totale differenza che separa Leo dalla sua famiglia, mentre per McInerney affrontare i luoghi natali significa scontrarsi con un doloroso lutto che lo ha portato a effettuare una scelta sbagliata come il matrimonio con Amanda. Il senso di colpa, sofferto a causa dell'inadeguatezza di fronte alle aspettative dei genitori, si concretizza con scelte anticonformiste rispetto a quelle compiute dai coetanei come lo svolgimento di una professione atipica, vivere in una metropoli e trasgressioni utili a dimenticare il dolore, come il rapporto sessuale sadomaso avuto da Leo e il consumo di cocaina per il protagonista di *Le mille luci di New York*.

Non solo per vicinanza d'età degli scrittori, e per la prossimità di pubblicazione, vi sono delle affinità tra le opere analizzate di Leavitt e McInerney e *Camere separate*. E' possibile affermare come, nell'attività di recensore di Tondelli per la rivista «Rockstar», siano presenti alcuni elementi tra i libri in questione che permettono di stabilire dei punti di contatto: un maggiore spazio dedicato alla propria sfera privata, agli interni e agli oggetti di uso quotidiano; la necessità di ricercare il punto di rottura avvenuto in sé stessi rispetto ai propri affetti e alla famiglia; il senso di inferiorità, o di irreversibile diversità, provato dai protagonisti nei confronti dei genitori; la volontà, da parte dei protagonisti, di regredire, di ripensarsi giovani attraverso il ritorno a casa o alla trasgressione. L'esito narrativo di questi tre libri comporta una presa di coscienza da parte dei protagonisti della propria diversità, che dovranno trovare nuove strategie per superare il problema di comunicazione con il prossimo e ritrovare l'equilibrio nei rapporti con gli altri individui.

Nell'ultimo romanzo pubblicato da Tondelli, a differenza di quanto avvenuto nei lavori narrativi precedenti, l'America non è più solo un punto di riferimento culturale, bensì compare come luogo di ambientazione delle vicende di Leo. Questo perché nel 1987 e nel 1988 lo scrittore emiliano ebbe modo di conoscere concretamente la realtà nordamericana con due viaggi; il primo fu compiuto per partecipare ad un dibattito organizzato alla Columbia University, con lo scopo di presentare la rivista «Nuovi Argomenti» al pubblico d'oltreoceano – occasione in cui Tondelli ebbe modo di conoscere Leavitt; la seconda sortita avvenne per prendere parte a una conferenza incentrata sulla figura di Kerouac a Québec City, utile all'autore di *Camere separate* per comprendere il proprio ruolo di scrittore e le responsabilità che ha nei confronti dei giovani. Specialmente grazie a quest'ultimo viaggio in Canada Tondelli prese consapevolezza del proprio ruolo nel panorama culturale italiano, manifestando una rinnovata responsabilità nei confronti dei giovani lettori e concentrandosi sulla produzione saggistica e giornalistica.

### IV.2.3. – La scrittura come scelta di vita in Tondelli, Kerouac e Fante.

La rinascita di Leo, in *Camere separate*, si compie dal momento in cui lo scrittore conclude il periodo di isolamento ed inizia a frequentare nuove persone. Decisivo in questo senso è il contributo di Rodolfo, che in una discussione relativizza l'importanza di Thomas sino a giungere ad un'estrema sintesi del loro rapporto: «Che lui è morto, Leo. E tu no. Per questo lui non era il ragazzo giusto per te»<sup>316</sup>. Lo stesso Leo riconosce come questo periodo di isolamento si sia rivelato utile per elaborare il lutto, però lo ha tagliato fuori da amici e conoscenti; una volta sviscerato tutto il dolore derivato dalla perdita dell'amato, ora il protagonista ritiene che sia giunto il momento di «tornare alla vita, è ora di riconoscere le risposte di morte per quello che realmente sono e quelle di vita per quanto di bene possono portargli»<sup>317</sup>.

Il passo successivo di Leo è ristabilire un contatto umano e intellettuale con individui che abbiano analogie con i suoi interessi, riconoscendosi nella funzione di guida verso gli individui più giovani – ovvero riappropriandosi del ruolo di padre che aveva nei confronti di Thomas. Leo si era scoperto in tutta la sua sterilità, constatando l'impossibilità di poter mettere al mondo un figlio e quindi sentendosi inutile. Adesso, assumendo il compito di guida spirituale di Eugenio, un ragazzo presentatogli da Rodolfo, può dare un senso a tutta la sua attività culturale svolta sino a quel momento. Tempo dopo Leo, a bordo di un autobus alla periferia di Montréal, fissando una coppia di giovani fidanzati ricorda un viaggio compiuto tempo prima in traghetto dalla Grecia all'Italia: sul ponte dell'imbarcazione lo scrittore – seduto su una panchina di ferro – si ritrova circondato da centinaia di giovani provenienti da tutto il mondo, «il riverbero differente della stessa idea di gioventù»<sup>318</sup>, che prima mangiano e poi si addormentano. Leo, al contrario, rimane sveglio e ha questa illuminazione:

Il rollio del traghetto poteva anche sembrare un modo arcaico, proprio perché tecnologico, di cullare i sogni di quei ragazzi. Allora lui provò per un istante la intima e commossa gioia di poter vegliare sul sonno di quelle centinaia di giovani e che forse, se aveva perso la coincidenza a Atene, se si trovava in viaggio da tanti giorni, se era imbarcato proprio in quella nave e non su un'altra era perché doveva raggiungere quella panca di ferro verniciata di bianco e poter guardare lo spettacolo di una gioventù soddisfatta e tranquilla come mai e poi mai era stata la sua. Quei giovani lui li conosceva bene, anche se non li aveva mai incontrati prima, né con ogni probabilità li avrebbe più rivisti, fosse pure vissuto altri mille anni. [...] Eppure, proprio per questo, lui ebbe, alla luce di quelle stelle e di quella luna mediterranea e gelida, la consapevolezza che il suo destino era proprio questo, di vegliare e di raccontare.<sup>319</sup>

---

<sup>316</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1086.

<sup>317</sup> Ivi, p. 1087.

<sup>318</sup> Ivi, p. 1097.

<sup>319</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 1099.



Davanti ai due ragazzi Leo realizza come la sua scrittura si sia sempre rivolta ai giovani così che, descrivendo il loro avvicinamento al mondo adulto, «sente che il suo viaggio avrà un destino»<sup>320</sup>. La conferenza su Jack Kerouac, oltre ad omaggiare un autore estremamente importante per gli adolescenti attuali e delle future generazioni, non si rivela un semplice incontro tra individui accomunati dall'interesse nei confronti della sua figura: attraverso un motivo jazz estrapolato dalla lettura dell'ultima pagina di *Sulla strada*, all'interno di un locale Leo ritiene 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 letteratura»<sup>321</sup>. Attraverso la responsabilità di scrittore e la costante ricerca di poesia e di stimoli intellettuali, Leo orienta la sua esistenza dopo la scomparsa di Leo, trovando il superamento della solitudine tramite quella pratica artistica che ha svolto dalla giovinezza sino alla maturità.

Oltre a creare il presupposto per lo scioglimento della trama di *Camere separate*, *Incontro internazionale Jack Kerouac* tenutosi l'ottobre del 1987 a Québec è alla base di due importanti articoli scritti da Tondelli: *Jack Kerouac* e *Nei sotterranei della provincia* – quest'ultimo tratto dall'intervento *Influenza di Kerouac sulla letteratura italiana degli anni ottanta*, presentata dallo stesso alla conferenza canadese –, testi in cui non solo è l'autore di Correggio ribadisce la stima per lo scrittore nordamericano, bensì illustra una base teorica per delineare l'ascendente che egli ha avuto per i suoi colleghi italiani. Nel primo dei due contributi, Tondelli illustra lo svolgimento della conferenza e degli interventi di Carolyn Cassidy – moglie del grande amico di Jack, Neal –, Lawrence Ferlinghetti e Allen Ginsberg, su tematiche quali il rapporto tra Kerouac e le proprie origini bretoni, le relazioni con gli altri appartenenti alla Beat Generation o il suo apporto alla letteratura statunitense. *Nei sotterranei della provincia*, invece, testimonia lo stretto rapporto tra Tondelli e uno dei suoi scrittori preferiti, a partire dall'esordio letterario *Altri libertini* e la sua influenza nella narrativa italiana degli anni Ottanta:

Rimasi lievemente perplesso, soprattutto quando mi chiamarono “nipotino di Kerouac”. Quello che volevo infatti controbattere era che non bastava scrivere un racconto di viaggio per essere dalla parte di Kerouac. Questo era il solito luogo comune. Se c'era un'ispirazione derivata dalle opere di Kerouac, andava rintracciata nei suoi libri più intimi, più lirici, più solitari, più in *Bis Sur* che in *Sulla strada*, più in *Maggie Cassidy* che nei *Vagabondi del Dharma*, più in *Viaggiatore solitario* che nei *Sotterranei*. Insomma non si trattava di un fatto esteriore, ma precisamente di una qualità all'interno della scrittura stessa. I luoghi comuni dei beat non mi interessavano, mi attraeva invece la poesia che

---

<sup>320</sup> Ivi, p. 1100.

<sup>321</sup> Ivi, p. 1101.

avevano fatto i beat.<sup>322</sup>

Tondelli non nasconde il debito che le sue prime due opere, *Altri libertini e Pao Pao*, hanno nei confronti dello scrittore nordamericano dal punto di vista stilistico e tematico. L'importanza però data da Tondelli a Kerouac, tale da influenzare autori e lettori italiani, viene enunciata sulla base di quattro spunti, che nel testo si definiscono come veri e propri "insegnamenti": «il desiderio della fuga»<sup>323</sup>; offrire «la possibilità di uscire dalla provincia», dove «tutto poteva apparire nuovo e diverso»; un espediente letterario come «l'immissione nel testo di motivi musicali», «scrivere come se componesse musica»<sup>324</sup>. Infine, ritenendo quest'ultimo fattore come quello che ha permesso all'esponente dei Beat di non soccombere all'ondata minimalista, Tondelli sostiene come «Kerouac ci abbia insegnato a ricercare la verità nello stile e in sé stessi»<sup>325</sup>. Proprio questa risolutezza per cercare la verità, affrontata con un approccio quasi mistico, permette a Leo di superare la crisi e di sviluppare in *Camere separate* una sorta di percorso verso l'accettazione di sé stessi, ritrovando nell'attività della scrittura il proprio senso esistenziale.

Se in *Sulla strada* Jack Kerouac, sotto le spoglie del narratore Sal Paradise, scrisse il romanzo per omaggiare la figura di Dean Moriarty riflettendo il suo processo di crescita attraverso la descrizione dei viaggi compiuti, lo scrittore originario di Lowell nei libri seguenti si affidò a stimoli differenti per motivare la propria scrittura. Si prenda come esempio l'incipit tratto dal romanzo *I sotterranei*:

Ero una volta giovane e aggiornato e lucido e sapevo parlare di tutto con nervosa intelligenza e con chiarezza e senza far tanti retorici preamboli come faccio ora; in altre parole questa è la storia di uno sfiduciato che non è più padrone di sé e insieme la storia di un egomaniaco, per costituzione e non per facezia – questo tanto per cominciare dal principio con ordine ed enucleare la verità, perché è proprio questo che voglio fare. Cominciò una calda notte d'estate, sì, con lei seduta su un parafango quando Julian Alexander che sarebbe... Ma cominciamo dalla storia dei sotterranei di San Francisco.<sup>326</sup>

In queste poche righe lo scrittore di Lowell indica i due nuclei principali sui quali si articola la narrazione: la scena *hipster* della città californiana di San Francisco, corrente culturale sotterranea alla quale si rifà il titolo; la tormentata relazione amorosa con Mardou Fox. Entrambi i temi sono modificati rispetto alla realtà, dove l'autore fa riferimento al periodo newyorchese del 1953 e al legame con Alene Lee, «per evitare riconoscimenti non desiderati

---

<sup>322</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 786.

<sup>323</sup> Ivi, p. 787.

<sup>324</sup> Ivi, p. 788.

<sup>325</sup> Ivi, p. 790.

<sup>326</sup> Jack Kerouac, *I sotterranei* [*The subterreans*, 1958], trad. di Anonimo, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 5.

e possibili querele»<sup>327</sup>. La storia narra delle vicissitudini di Leo Percepied, *alter ego* di Kerouac, che con i suoi amici Adam Moorad/Allen Ginsberg, Yuri Gligoric/Gregory Corso, Larry O'Hara/Lawrence Ferlinghetti e Frank Carmody/William Burroughs vive le giornate tra discussioni, bevute, frequentazioni di locali e concerti. Conosciuta Alene, Leo se ne innamora ma presto deve fare i conti con le differenze caratteriali della ragazza e i pregiudizi della famiglia, che mai potrebbe concedere al protagonista l'approvazione al fidanzamento con una ragazza nera. Il pensiero ossessivo verso Mardou, unito all'atmosfera onirica e notturna della città, acuisce il disagio di Leo, sino a quando questi non è costretto a interrompere la relazione con la ragazza e a mettersi al lavoro, come spiegato alla fine del libro:

E io vado a casa avendo perso il suo amore.  
A scrivere questo libro.<sup>328</sup>

Il romanzo è una preziosa testimonianza di diversi aspetti della vita dello scrittore. Dal punto di vista antropologico, è interessante osservare la precisione con cui Kerouac riesce a rendere *slang* e atteggiamenti dei giovani del periodo, mentre sta emergendo il fenomeno dell'hipsterismo descritto da Mailer nel saggio *Il negro bianco*. Per quanto concerne una prospettiva più biografica del pensiero dello scrittore, sorprende la spontaneità con cui egli affronta argomenti a lui ostici come la diffidenza nei confronti delle ragazze, la repulsione verso gli omosessuali e l'influenza della figura materna nel suo modo di pensare. Sono però gli aspetti legati allo stile di scrittura a rendere importante *I sotterranei*, come spiega Mario Corona:

La centralità dell'esperienza individuale dell'io narrante determina la struttura del romanzo, fondata su un discorso continuo in prima persona che ingloba i dialoghi attraendoli nella sfera della riflessione soggettiva. Tipica di questo romanzo, infatti, e coerente col suo carattere rimuginativo, è la scansione amplissima della narrazione in due sole grandi sequenze prive di suddivisioni in capitoli, che lasciano spazio al divagare delle variazioni e ai ritorni dei temi. Sempre sul piano della composizione, nella seconda parte è molto interessante il trattamento della lettera di Mardou, che instaura un duetto come tra sassofono e tromba nel momento in cui Leo, riferendoci la lettera, la spezza con i suoi commenti. Ancora nella seconda parte, si nota il ricorso a una tipica modalità spaziale [...] di natura anaforica, che consiste nel costruire una vasta sequenza narrativa collegando fra di loro una serie di lunghi paragrafi che iniziano tutti con una medesima clausola ripetuta («quella volta»), o leggermente variata [...]. L'effetto sinfonico ottenuto attraverso tali modulazioni è tanto più notevole in quanto il racconto è sostanzialmente monotematico.<sup>329</sup>

In questo modo, mutuato dalla musica jazz allora in voga, Kerouac nei *Sotterranei* dà vita a

---

<sup>327</sup> Corona, *Storie degli anni Cinquanta*, p. LXVII.

<sup>328</sup> Kerouac, *I sotterranei*, p. 126.

<sup>329</sup> Corona, *Storie degli anni Cinquanta*, pp. LXIX-LXX.

una sorta di *jam session* dove i temi e gli espedienti letterari si alternano a seconda della volontà, dettati dalla narrazione in prima persona e dall'esperienza biografica. L'apice, come riscontrato dal critico, è ottenuto dalla lettura della missiva di Leo, dove al testo scritto di Mardou si oppongono – attraverso una divisione grafica – le considerazioni del protagonista riguardo la lettera:

CARO BIMBO

*Non è bello sapere che l'inverno  
viene*

- perché ci si era tanto lamentati del caldo e ora il caldo era finito, veniva nell'aria una frescura, la sentivi anche nell'arido aeratore grigio di Heavenly Lane e nell'aspetto del cielo e nelle notti che davano un più grande e dondolante brillio ai lampioni -

*e che la vita sarà un poco più tranquilla – e tu sarai a casa a scrivere e a mangiare bene e passeremo delle belle notti stretti l'uno all'altra – e ora tu sei a casa, riposato e mangi bene perché non dovresti diventare troppo triste [...]*<sup>330</sup>

A questo espediente letterario, legato ad una concezione “musicale” del testo narrativo, ha insistito in alcune interviste Tondelli parlando di *Camere separate*, prendendo la musica elettronica *ambient* per «ridire le stesse cose ma mai nello stesso modo, di andare sempre sugli stessi temi aggiungendovi ogni volta uno scavo ulteriore»<sup>331</sup>. In Kerouac l'espedito della lettera permette la creazione di un ritmo vorticoso, sorta di botta e risposta tra due punti di vista, che anima di forte tensione il culmine della narrazione, ovvero quando la figura di Mardou inizia a distaccarsi dai pensieri di Leo, fino a che egli non la rinnega in nome di una morale familiare alla quale non si può trasgredire.

In Kerouac, come già successo in *Sulla strada* e confermato nei *Sotterranei*, le vicende biografiche dello scrittore compongono le trame dei libri pubblicati. Non si discosta da questo procedimento uno dei romanzi preferiti da Tondelli, *Maggie Cassidy*, testo dove l'autore nordamericano rievoca le prime esperienze amorose del periodo adolescenziale. Per rendere maggiormente l'atmosfera di quell'epoca e la spontaneità dovuta al clima familiare che circonda il protagonista Jack Duluoz, gli esperimenti espressivi sono momentaneamente accantonati in favore della ricerca di un maggiore lirismo. Con questi presupposti *Maggie Cassidy* si presenta come un libro dalla struttura tradizionale in cui, rispetto agli esperimenti espressivi dei *Sotterranei*, risalta la linearità cronologica: segnale di questo nuovo indirizzo è la precisione cronologica della narrazione, risalente al «capodanno del 1939, prima della guerra, prima che ognuno sapesse quali fossero le intenzioni del mondo nei confronti

---

<sup>330</sup> Kerouac, *I sotterranei*, p. 65.

<sup>331</sup> *Candid camere. Conversazione con Giancarlo Susanna*. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 964.

dell'America»<sup>332</sup>. Se nei *Sotterranei* il punto di riferimento di Kerouac era la descrizione della scena culturale *underground* di San Francisco, il soggetto di *Maggie Cassidy* è la comunità franco-canadese – di cui lo scrittore faceva parte – presente sul suolo statunitense. Tondelli apprezza il puntiglio e la delicatezza con cui Kerouac tratteggia la sua cittadina natale, come segue:

L'abitazione di Jackie Duluoze stava in un edificio popolare molti portoni più su, a un altro angolo, dove la zona commerciale di Pawtucketville sembrava sempre ronzare al massimo, proprio vicino al venditore ambulante di panini, dall'altra parte della strada rispetto al bowling, alla sala da biliardo, alla fermata dell'autobus, vicino al grande mercato della carne, con spazi vuoti da entrambi i lati della strada dove i bambini facevano i loro giochi grigi tra le erbacce scure del crepuscolo invernale quando la luna comincia appena a spuntare con un pallore raffinato, distante, invisibile come se fosse ghiacciata d'ardesia. Viveva con la madre, il padre e una sorella; aveva una stanza per conto suo, con le finestre del quarto piano che guardavano su mari di tetti e sul bagliore delle notte invernali quando le deboli luci domestiche ondeggiavano sotto lo splendore più bianco e nitido delle stelle.<sup>333</sup>

Passaggi come questo si ritrovano in *Camere separate*, specialmente quando Leo torna nel borgo dove è cresciuto. In *Maggie Cassidy*, nonostante l'atmosfera sia più leggera e i temi siano maggiormente riconducibili a tematiche adolescenziali – il primo amore Maggie, l'invaghimento di Jack per Pauline, le amicizie, i successi sportivi nell'atletica e nel baseball –, non mancano passi dove affiora la versione mistica e meditativa dell'autore Beat:

Neanche io sognavo mai, povero Jack Duluoze, che l'anima muoia. Che la grazia discenda dal cielo, i sacerdoti da lassù... Nessun dottor vaso da notte che venisse a dirmelo; nessun esempio dentro la mia prima e unica pelle. Che l'amore sia l'eredità, e cugino della morte. Che il solo amore sia solo il primo, l'unica morte l'ultima, la sola vita questa, e il solo mondo... soffocato per sempre.<sup>334</sup>

Il punto in comune tra le opere di Kerouac e Tondelli riguarda il ruolo assunto dalla scrittura nella vita dei due scrittori. Per l'autore nordamericano questo aspetto emerge specialmente in *Big Sur*, libro edito nel 1962 e pubblicato in Italia nel 1966.

*Big Sur* è il nome di una località della costa californiana, nella quale Jack Duluoze – *alter ego* di Kerouac – si rifugia per un periodo di meditazione su consiglio di Lawrence Ferlinghetti. Nella narrazione lo scrittore dà voce a una condizione di crescente disagio interiore, causato dalle aspettative del pubblico sull'uscita del prossimo libro e dall'alcolismo. L'equilibrio psichico del protagonista è inoltre messo a dura prova dal luogo, in cui all'atmosfera bucolica e rassicurante della fase diurna della giornata si alternano la nebbia, il vento e il gelo della notte, così che «dal giorno alla notte Jack viene sbalzato dalla fiducia in se stessi degli

---

<sup>332</sup> Jack Kerouac, *Maggie Cassidy* [*Maggie Cassidy*, 1959], trad. di Monica Luciano, Mondadori, Milano, 2003, cap. I, p. 7.

<sup>333</sup> Ivi, IV, pp. 24-25.

<sup>334</sup> Ivi, V, p. 31.

yankees trascendentalisti al panico dell'uomo solo e piccolo di fronte a una natura smisurata e indifferente»<sup>335</sup>. Argomento del romanzo è il rapporto tra scrittore e fama, nel quale Kerouac ondeggia tra l'ironia nei confronti di sé stesso e per i pregiudizi attorno al suo stile di vita sino al fastidio e all'angoscia, come si legge nel primo capitolo:

E invece sono finito sbronzo fradicio nella sua libreria [di Lawrence Ferlinghetti, nel romanzo Lorenzo Monsanto] City Lights nel pieno del casino del sabato sera, tutti mi hanno riconosciuto (anche se mi ero mimetizzato con berretto e giubba da pescatore e calzoni impermeabili) e la faccenda finisce in una strepitosa bisboccia in tutti i bar più famosi, il dannato "Re dei Beatnik" è tornato in città e offre da bere a tutti [...]. E' la prima volta che me ne vado da casa (casa di mia madre) da quando è uscito *Strada* il libro che mi ha "reso famoso" e in effetti sono tre anni che impazzisco per la valanga di telegrammi, telefonate, richieste, lettere, visite, giornalisti, ficcanaso (mentre sto cominciando a scrivere una storia un vocione dalla finestra del seminterrato grida: DISTURBO?) o quella volta che un giornalista è piombato nella mia camera da letto mentre ero lì in pigiama che cercavo di trascrivere un sogno – Ragazzini che scavalcano i due metri di steccato che ho fatto costruire intorno al cortile per restarmene in santa pace – combriccole armate di bottiglie che urlano alla finestra del mio studio: «vieni a sbronzarti con noi! Tanto lavoro senza divertimento per il povero Jack è un rincoglionimento!» - Una donna bussa alla porta e dice: «Non ti chiedo se sei Jack Duluoaz perché mi risulta che lui porta la barba, ma sai dirmi dove posso trovarlo? Voglio un vero beatnik alla festa che do tutti gli anni» – Ospiti ubriachi che mi vomitavano nello studio, rubando libri e persino matite – Gente mai invitata che conosco appena che mi si piazza in casa giorni e giorni per via dei letti puliti e dell'ottima cucina di mia madre – Io in pratica sempre sbronzo per fingermi allegro e tener dietro a tutto quel casino alla fine rendendomi conto di essere circondato e sopraffatto e che dovevo filarmela per ritrovare un po' di pace o sarei morto.<sup>336</sup>

Jack Duluoaz, d'altro canto, non nega come questa condizione di scrittore affermato ha i suoi vantaggi, specie quando deve affrontare il lungo viaggio in aereo che lo porterà da New York sino a San Francisco, per raggiungere la baita di Ferlinghetti a Big Sur:

Su per la valle dello Hudson e attraverso lo stato di New York fino a Chicago e poi le Grandi Pianure, le montagne, il deserto e finalmente le montagne della California, tutto così facile e come un sogno in confronto al vecchio e faticoso autostop di quando non avevo ancora i soldi per prendere i treni transcontinentali (in tutta l'America i ragazzi delle superiori e dell'università pensano: «Jack Duluoaz ha ventisei anni ed è sempre sulla strada a fare l'autostop» e invece eccomi qui a quasi quaranta, disgustato e stanco nella cuccetta di uno scompartimento che sfreccio attraverso il deserto salato).<sup>337</sup>

E' innegabile come in *Big Sur* lo scrittore non lesini dati autobiografici, come la fama ottenuta con il libro *Sulla strada*, la sua amicizia con Lawrence Ferlinghetti e gli incontri organizzati alla libreria City Lights di San Francisco.

In *Camere separate* questo aspetto legato alla fama, allo stile di vita e ai pregiudizi dei lettori riguardo gli scrittori, è sviluppato in forma differente da Tondelli. Il punto di partenza della considerazione che Leo ha di sé come scrittore si rapporta alla morte di Thomas;

---

<sup>335</sup> Corona, *Storie degli anni Cinquanta*, p. LXXVII.

<sup>336</sup> Jack Kerouac, *Big Sur* [la edizione, 1962], trad. di Igor Legati, Mondadori, Milano, 2012, cap. I, pp. 5-7.

<sup>337</sup> Kerouac, *Big Sur*, p. 7.

dall'incomunicabilità del suo dolore si spiega il senso di fastidio verso il proprio lavoro, in cui egli «tenta di scrivere ma è insoddisfatto di quello che fa perché non arriva mai, veramente, al centro della sua angoscia e del suo dolore»<sup>338</sup>. Una volta compreso come il dolore per la perdita della persona amata non può essere esprimibile a parole, Leo dà vita ad un riepilogo della proprie vicende biografiche e della carriera letteraria che, inevitabilmente, rimanda a quella del suo creatore Tondelli:

Ma perché, poi, scrivere? E soprattutto perché pubblicare? [...]

Quando era poco più che un ragazzo aveva iniziato a scrivere, a viaggiare per musei e esposizione d'arte, ad andare al cinema o a teatro ogni giorno. [...] Nel buio di un cineclub nel silenzio di un museo sentiva invece la sua diversità come forza. Capiva sempre di più, conosceva. E quando aveva iniziato a scrivere lo aveva fatto perché gli era sembrato il modo più naturale di esprimere questa sua diversità. Ma ora, dieci, quindici anni dopo, anche scrivere è diventato per lui una professione, un mestiere. E quando guarda gli oggetti che lo circondano scherza, malinconicamente, nel dire: quei vasi sono il frutto di una collaborazione editoriale, quei leoni di marmo indiano sono cinque recensioni, il letto e l'armadio un libro; il divano, la cucina, il bar un altro libro e quella bottiglia di cognac una cartella pubblicitaria su Firenze. In questi momenti vede tutto come una prigionia costituita di parole mercificate. Il televisore-John Fante, la lavastoviglie-Jack Kerouac, le poltroncine-Peter Handke, le piante-Patricia Highsmith, il tavolo-Linus, la libreria-Rockstar, il guardaroba-L'Espresso, il computer-Transeuropa Edizioni, il marmo del bagno-diritti di traduzione in Germania, il kilim anatolici-diritti di traduzione in Francia, l'automobile-diritti cinematografici. Parole, parole. Vive di parole nel senso più letterale del termine. E quando alle tre del mattino, o alle cinque, annaffia abbondantemente del suo rum preferito il ghiaccio nel bicchiere di cristallo-Christopher Isherwood, per un istante, angosciosamente, si chiede: "Quante parole sto ora, realmente, consumando? E di quale storia, in particolare, che ho scritto?"

Lui che aveva affidato alle parole, non ancora alle letterature, non ancora ai libri, ma proprio alle lettere e ai racconti tutta l'ansia e il desiderio di un cambiamento della sua vita, si trova ora annullato dalla mancanza di desiderio per le parole. E, conseguentemente, per le cose. [...] Prende corpo in lui il progetto di scrivere libri per dieci, venti persone. Dei libri espressamente destinati a chi può comprenderlo, agli amici di cui si fida. Che lo rispettano, che gli prestano attenzione, che non giudicano se ha fatto una cosa buona o cattiva, ma che interpretano la disponibilità di partenza, la sua necessità di raccontare qualcosa a qualcuno. Diventa ossessivamente geloso di quello che scrive. Un giorno gli capita di scorgere, in metropolitana, uno sconosciuto che legge un suo libro. Deve scendere, rosso di vergogna. Avrebbe voluto strapparglielo dalle mani, picchiarlo con violenza e insultarlo [...]. Quando pensa a questo episodio lo colpisce l'idea di essere stato sorpreso, nudo, da uno sconosciuto. Sente insomma quel libro, o di altri che ha scritto, come il suo corpo spogliato. Non una emanazione di sé, una proiezione, un transfer, ma proprio, realmente, il suo corpo. Leggere quelle pagine è addentrarsi sulla sua pelle e nei suoi nervi, far l'amore con lui, odiarlo, ricordarlo, sognarlo. E questo gli pare intollerabile. Forse [...] ha desiderato darsi in pasto agli altri offrendo il corpo delle sue parole. [...] E di tutto questo non prova un piacere narcisistico, al limite della civetteria, ma solo un'idea di vergogna e di morte. Forse allora, se lui non scrive, se non vuole più scrivere non è tanto perché gli manca l'ispirazione, non è tanto perché ha perduto Thomas, ma perché sta invecchiando. Perché il suo corpo incomincia a scricchiolare sotto il peso di quanto si è scritto addosso; in sostanza lui si vergogna di quel suo corpo troppo incurvato dalle parole. E allora desiste e ricade nell'inattività.<sup>339</sup>

Tondelli, una volta passata la soglia dei trent'anni, si trova a fare un bilancio esistenziale e professionale della propria carriera letteraria. In questo lungo passaggio sono elencati le ansie

---

<sup>338</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, p. 992.

<sup>339</sup> Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, pp. 992-994.

che lo avevano portato a comporre *Altri libertini*, il progetto letterario *Biglietti agli amici*, le attività per le riviste «Rockstar» e «Linus», collaborazioni giornalistiche e guadagni ottenuti scrivendo su autori come Christopher Isherwood, John Fante e lo stesso Kerouac. Questo sfogo non è da confondere con quelli legati all'ansia della scrittura, già trattati da Tondelli in *Dinner Party* e *Rimini*; in questo caso il timore dello scrittore di Correggio si riferisce, oltre all'incapacità di trovare i toni giusti per esprimere il dolore per la morte di Thomas, al limite sempre più labile tra il contenuto della storia raccontata e la presenza stessa dell'autore in pagina, il suo «darsi in pasto agli altri offrendo il corpo delle sue parole». Mario Fortunato, nel numero di «Panta» dedicato a Tondelli, approfondisce questo aspetto del romanzo *Camere separate*, che lo porta a sostenere come quest'opera sia tanto coraggiosa quanto artisticamente di poco valore:

Perché, nel mentre l'autore sfonda il suo personale “muro del suono” per scoprire che l'ultimo travestimento corrisponde con l'io, e la nuova maschera scelta ha così finito con l'aderire al proprio volto segreto, gelosamente segreto, in quell'istante tutto si sgretola e perde di senso. Il gioco è svelato, coraggiosamente: ma è anche finito. Senza il filtro della distanza, la consapevolezza letteraria di Tondelli non può che giungere a un punto estremo: è un punto di non ritorno. Il romanzo non racconta più sé stesso (le proprie “forme”): ma prova a raccontare il suo autore come “realmente è”.<sup>340</sup>

Il risultato del romanzo agli occhi del lettore, di conseguenza, è uno stato di disorientamento dettato dalla confusione tra realtà e finzione, gioco letterario e identità dello scrittore. Parte della critica, all'indomani della pubblicazione di *Camere separate*, aveva rimproverato Tondelli di un eccessivo ricorso all'autobiografia. A differenza però di quanto accaduto a Kerouac, che ha fatto della propria vita l'esclusiva sostanza della propria narrativa con la conseguenza di risultare ripetitivo e monotematico, Tondelli con passaggi come quello riportato qui sopra finisce per oltrepassare la barriera tra scrittore e il lettore, riportando nella narrazione la vita reale e facendo coincidere il personaggio protagonista con sé stesso, svelando la presunta segretezza della figura dello scrittore.

Un altro aspetto che accomuna *Camere separate* a *Big Sur*, riguarda gli effetti del passaggio del tempo e del suo esito nei personaggi: per Leo questo si traduce nel lungo cammino meditativo intrapreso per rielaborare la perdita di Thomas e per spiegarsi la propria diversità rispetto alla gente che lo circonda, cercando di trovare le forze per andare avanti e dare un senso alla propria esistenza. In Kerouac questo aspetto si lega ad una sfera sia sociologica che personale, ammettendo come parte del fenomeno della vita *on the road* che lo ha reso celebre sia ormai inattuabile. I cambiamenti in atto negli Stati Uniti si palesano a Kerouac di fronte a quella pratica che, un decennio prima, aveva contribuito a permettergli di girare il continente

---

<sup>340</sup> Mario Fortunato, *Le parole in maschera*. Panta, Pier Vittorio Tondelli, p. 121.



nordamericano: l'autostop. Nel decimo capitolo di *Big Sur* prende vita l'invettiva dello scrittore di Lowell contro «la nuova America turistica delle famigliole benestanti e benpensanti»<sup>341</sup>, che viaggiano su strade turistiche con automobili sulle quali «non c'è comunque posto per un autostoppista, anche se in teoria questo povero stronzo potrebbe essere ammesso a bordo come un bandito mansueto o un silenzioso assassino, proprio in fondo al bagagliaio dell'auto, ma lì no, ahimé, lì ci sono diecimila grucce con giacche e vestiti di tutte le taglie lavati a secco e perfettamente stirati in modo che, ogni volta che si fermano a una bettola lungo la strada per un piatto di uova al prosciutto, sembrano una famiglia di miliardari»<sup>342</sup>. A Jack non rimane che farsi a piedi i ventidue chilometri della statale per raggiungere Big Sur, vedendo le automobili sfilare a pochi metri da lui e riflettendo su come la sostanza degli spostamenti sia ormai cambiata, dato che «adesso è tempo di motel, di drive-in lungo la strada, di tovagliolini portati in macchina a tutta la brigata, di una sosta all'autolavaggio prima del viaggio di ritorno»<sup>343</sup>. Una volta arrivato a destinazione, accompagnato da un camionista, vedrà un segnale con la seguente indicazione: «VIETATO FARE L'AUTOSTOP»<sup>344</sup>. Un altro aspetto del passaggio del tempo è testimoniato dall'incontro tra Jack e Cody Pomeray, *alter ego* di Neal Cassady, ormai padre di famiglia e – a differenza di *Sulla strada*, nei panni di Dean Moriarty – con un nuovo *buddy*, Perry Yturbide, che getterà nello sconforto Jack. A causa del dolore per l'accantonamento da parte dell'amico fraterno, e l'imminente follia causata dalle allucinazioni dovute all'eccesso di alcol, Jack ripudia Billie – ragazza-madre con cui aveva iniziato una relazione – e decide di tornare a casa, abbandonando tutti.

Eccomi qui, uno stupido scrittore americano perfettamente prevedibile che fa proprio questo non solo per sbarcare il lunario [...] ma perché se non scrivo quello che vedo effettivamente accadere su questo globo infelice racchiuso nei contorni del mio teschio penserò che il povero Dio mi abbia mandato sulla terra per niente.<sup>345</sup>

Questo sfogo riassume lo stato di prostrazione che Kerouac stava vivendo negli anni Sessanta, quando le sue opere venivano sistematicamente stroncate dalla critica e la scrittura risultava difficoltosa per l'abuso di alcol e droghe. *Big Sur* riassume così lo spirito che accompagna la conclusione di un periodo, rappresentato dalla scomparsa della figura dell'autostoppista e dalla fine dell'amicizia con Cody, in cui «la perdita di auto-controllo» da parte di Kerouac «è

---

<sup>341</sup> Corona, *Storia degli anni Cinquanta*, p. LXXVIII.

<sup>342</sup> Kerouac, *Big Sur*, X, p. 41.

<sup>343</sup> Ivi, p. 42.

<sup>344</sup> Ivi, p. 44.

<sup>345</sup> Kerouac, *Big Sur*, p. 140.

ormai un fatto quotidiano messo sotto i nostri occhi senza indulgenze»<sup>346</sup>.

I due punti in comune registrati tra Tondelli e quest'opera di Kerouac, ovvero il disagio espresso dall'autore nel proprio ruolo e la connessione tra la narrazione e il passaggio del tempo, stabiliscono solo in parte l'importanza che ha in *Camere separate* la pratica della scrittura. Se in *Big Sur* le considerazioni sulla propria coscienza di scrittore sono espresse da un autore ormai stritolato dal successo e dalla relativizzazione della sua figura, in Tondelli le difficoltà sono superate tramite lo svolgimento di alcune esperienze che permettono al protagonista Leo di ritrovare fiducia nel proprio ruolo intellettuale: con questa ottica si devono interpretare i consigli dato da Leo al giovane Eugenio, oppure estasi con cui Leo partecipa al congresso in Canada proprio sulla figura di Kerouac. L'entusiasmo verso la letteratura, nel finale di *Camere separate*, si trasforma in qualcosa di concreto dal momento che, una volta superato il lutto di Thomas, Leo comprende come la sua diversità sia proprio il suo punto di forza che gli ha permesso di avere un'esistenza libera, con il compito di divulgare il proprio sapere e trasmetterlo ai giovani – sublimando il desiderio di una paternità che, biologicamente, non potrà raggiungere.

Un autore altro autore statunitense, tra i prediletti di Tondelli, che ebbe cieca fiducia nell'attività di scrittura è John Fante, nonostante quest'ultimo in vita si sia maggiormente dedicato alla carriera di sceneggiatore. Il desiderio di sfondare nel mondo della letteratura è un tema ricorrente nei pensieri del protagonista Arturo Bandini, sia che questo conviva con l'attività al conservificio di pesce nel centro industriale di Wilmington in *La strada per Los Angeles*, sia che animi le giornate trascorse nel capoluogo californiano in *Chiedi alla polvere* e *Sogni di Bunker Hill*. Fante analizza questo tema sotto diverse angolature, quasi a soddisfare la sua ossessione per una carriera che non è decollata e si è dovuta sottomettere alle esigenze economiche con l'attività di sceneggiatore per l'industria cinematografica di Hollywood. Tondelli, nella prefazione all'edizione mondadoriana di *Sogni di Bunker Hill*, illustrava come la tecnica di creazione letteraria in Fante – e del suo *alter ego* Arturo Bandini – fosse al tempo stesso tanto particolare quanto dispendiosa, specie se rapportata alla sua contemporanea attività di sceneggiatore:

Il problema dello scrittore Arturo Bandini è, sì, quello del denaro, ma soprattutto quella della scrittura. Una volta ottenuto l'impiego negli studios, trovandosi a ricevere una quantità per lui enorme di denaro senza produrre una sola riga, la sua nevrosi gli si ripresenta. Vuole essere uno scrittore, ma si accorge di essere pagato per non esserlo. Come uscirne? Nell'unico modo che Arturo Bandini conosce: viaggiando, fuggendo, entrando in una chiesa, ruzzolandosi in terra con una segretaria di produzione. La sua vitalità non può essere ingabbiata. Ma è una vitalità furente e, in definitiva, autolesionista [...]. Per anni e anni, Bandini cercherà in sé, e fuori di sé, un tale, magico, equilibrio che permetta al racconto di sgorgare spontaneamente. Ma per raggiungere quell'illuminazione in cui la vita si fa testo,

---

<sup>346</sup> Corona, *Storie degli anni Cinquanta*, p. LXXVIII.

bisogna lavorare, cioè scrivere. E' solo dalla scrittura che nasce tutto ciò, non dalla vita. Bandini-Fante ne è talmente consapevole, è talmente in stato di grazia e pienezza, che subito deve ritornare alla vita [...].

Per poter scrivere, Bandini deve aver vissuto un'esperienza significativa, ma è nella scrittura che rinasce il desiderio dell'esperienza. Questa circolarità vita-scrittura-vita è assai curiosa perché, in nome dell'autobiografismo, spezza la dicotomia arte/vita per inserirla in un processo esperienziale senza soluzione di continuità. [...] Fante non chiede alla società di essere all'altezza dei propri desideri, perché è nella bassezza che egli sguazza. Chiede solamente di poter scrivere. Quindi di poter vivere.

Non è un caso, allora, se la sconfitta di Bandini come individuo si ha quando non gli è permesso, per un motivo o per l'altro, di scrivere. Il circuito che dalla vita porta all'arte e dall'arte al desiderio di vita, si interrompe. C'è una dispersione di energia che provoca infelicità.<sup>347</sup>

Nei quattro romanzi che compongono la “saga Bandini” sono numerose le cause che impediscono al protagonista di impegnarsi totalmente nella professione di romanziere. Escludendo il primo volume, incentrato principalmente sulla figura del padre Svevo, in *La strada per Los Angeles* a frustrare i tentativi di Arturo sono la povertà, la durezza del lavoro nel conservificio di pesce e le incomprensioni con i familiari. Nonostante ciò il protagonista tenta di realizzare il proprio sogno di scrittore, frequentando la biblioteca alla sera e scrivendo di notte. La determinazione accompagna Arturo, il quale però, senza la necessaria sensibilità artistica, diventa al tempo stesso vittima del sarcasmo del suo creatore:

Che idea! Mi si presentò come una valanga, come una casa che crolla, come un vetro che va in frantumi. Sentivo in me un fuoco, una frenesia. Nel cassetto c'erano carta e matita. Tirai fuori il tutto e mi precipitai in cucina. In cucina faceva freddo. Accesi il forno e ne aprii lo sportello. Seduto nudo incominciai a scrivere.

*Amore senza fine*  
ovvero  
*La donna amata dall'uomo*  
ovvero  
*Omnia vincit amor*  
di Arturo Gabriel Bandini

Tre titoli.

Meraviglioso! Un inizio superbo. Tre titoli, così, come niente! Sbalorditivo! Incredibile! Un genio! Un genio per davvero!

E quel nome. Ah, suonava splendidamente. Arturo Gabriel Bandini. Un nome da includere nella lunga serie degli immortali: un nome per i secoli dei secoli. Arturo Gabriel Bandini.<sup>348</sup>

Dopo questa breve introduzione al suo “capolavoro”, Arturo scrive di getto due pagine dove si alternano latinismi e termini desueti, errori di punteggiatura e discontinuità dei periodi sintattici. In seguito ad un nuovo tentativo di scrittura, Arturo esclamerà con orgoglio: «Una

---

<sup>347</sup> Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. 564-567.

<sup>348</sup> John Fante, *Le storie di Arturo Bandini. Aspetta primavera, Bandini, La strada per Los Angeles, Chiedi alla polvere, Sogni di Bunker Hill*, [rispettivamente, prima edizione: 1938, 1985, 1939, 1982], a cura di Emanuele Trevi, trad. di Carlo Corsi (*Aspetta primavera, Bandini*), Francesco Durante (*La strada per Los Angeles e Sogni di Bunker Hill*), Maria Giulia Castagnone (*Chiedi alla polvere*), Einaudi, Torino, 2011, p. 342.

frase conteneva quattrocentotrentotto parole, era la frase più lunga che avessi mai visto»<sup>349</sup>. Sottoposto il suo manoscritto alla sorella Mona e a sua madre, e ricevuto una vera e propria stroncatura sul libro, Arturo litiga con loro; rifugiatosi in camera per rileggere il testo ha il modo di ricredersi sulle sue capacità di scrittura, tanto da giudicarlo «il libro più fottutamente brutto che avessi mai visto»<sup>350</sup>. Sebbene questo tentativo si sia rivelato un fragoroso fallimento Arturo non desisterà dai suoi intenti, tanto che alla conclusione del romanzo questi continuerà pensare ad un nuovo romanzo in attesa del treno che lo porterà a Los Angeles.

In *Chiedi alla polvere* Arturo Bandini, ormai integrato nella metropoli californiana, si cimenta con serietà nella carriera di scrittore, grazie all'interessamento del critico letterario J. C. Hackmuth – *alter-ego* di Henry Louis Mencken, scopritore di Fante attraverso la rivista «American Mercury» – che gli ha permesso di pubblicare il racconto *Il cagnolino rise*. Ben presto la trama del romanzo sviluppa altri temi, come l'amore tormentato tra Arturo e la cameriera messicana o la breve relazione con Vera Rivken, però la volontà di affermarsi come scrittore non abbandonerà Arturo che costantemente si cimenterà nella scrittura. Scherzosamente, durante un sogno ad occhi aperti, Arturo offre un consiglio agli aspiranti narratori: «Non tiratevi mai indietro di fronte a una nuova esperienza. Vivete la vita fino in fondo, prendetela di petto, non lasciatevi sfuggire nulla»<sup>351</sup>.

Sebbene in questo romanzo il ruolo della scrittura non sia centrale come in *La strada per Los Angeles*, in questo testo il lettore ha modo di comprendere meglio la circolarità del processo “vita-arte-vita” analizzato da Tondelli. Questo passo spiega bene la determinazione con cui Arturo si mette al lavoro:

L'idea nacque dalla mia disperazione e mi arrivò come in sogno, la prima buona idea di tutta la mia vita, forte, pulita e intera. Pagina per pagina, riga per riga, lo vidi tutto scritto, il mio racconto su Vera Rivken.

Cominciai e mi accorsi che scorreva facilmente. Ma non nasceva dalla mente, non si sviluppava dalla riflessione. Si muoveva da solo, sgorgando come il sangue. Finalmente ce l'avevo fatta. Ecco che parto, senza intralci, o Dio, come mi piace. O Dio, come ti amo. E te, Camilla, e tutti gli altri. Ecco che parto, ed è una sensazione bella e dolce e calda, morbida, deliziosa, delirante [...].

E la cosa continua, anelante, fremente, senza fine, e cresce, cresce. Lavorai per ore, finché poco per volta me la ritrovai nella carne e nelle ossa, finché mi invase tutto, indebolendomi, accecandomi. Camilla! Dovevo averla!<sup>352</sup>

Deluso e frustrato per non riuscire a conquistare Camilla, provato dai sensi di colpa per il trattamento riservato a Vera, Arturo decide di riversare sulla pagina i sentimenti provati negli ultimi giorni. Se nei capitoli precedenti il protagonista di *Chiedi alla polvere* era alle prese

---

<sup>349</sup> Ivi, p. 352.

<sup>350</sup> Fante, *Le storie di Arturo Bandini*, p. 364.

<sup>351</sup> Ivi, p. 405.

<sup>352</sup> Fante, *Le storie di Arturo Bandini*, p. 494.

con una crisi compositiva che non gli permetteva di procedere, attraverso le esperienze vissute riesce a trovare quella spontaneità nello scrivere prima assente. La scrittura, avviata con l'idea di riprodurre la relazione con Vera, fa sorgere ad Arturo il desiderio sessuale nei confronti di Camilla; da qui si chiude il cerchio, come analizzato Tondelli, in cui le vicissitudini esistenziali spingono l'autore a stendere gli eventi sulla pagina per poi desiderare di ritornare alla vita reale.

*Sogni di Bunker Hill*, scritto da Fante in punto di morte, lo si può ritenere come il libro della maturità dell'autore italo-americano, in cui convergono esperienze e situazioni maturate nel mondo del cinema hollywoodiano. Numerosi sono gli episodi autobiografici presenti in questo lavoro, anche se rielaborati in base alla finzione romanzesca: l'articolo scritto da un giornalista del «Los Angeles Examiner» su Arturo, quest'ultimo descritto come scrittore promettente costretto a fare il cameriere per mantenersi; il tragicomico incontro al ristorante con Sinclair Lewis, nel quale l'idolo letterario di Bandini non gli presta attenzione e questi spedisce al letterato un bigliettino pieno di livore; la proiezione del primo film al quale ha collaborato come sceneggiatore, in cui riconosce solo in un «Whoa!» e in un «Vai bello!» tutto il suo contributo. *Sogni di Bunker Hill*, come sostenuto dallo studioso Emanuele Trevi, si presenta come «una fuga dalla letteratura, recuperata solo in extremis»<sup>353</sup>, un libro popolato da scrittori schiacciati dal peso delle loro insoddisfazioni per non riuscire ad esprimere il loro talento creativo: «A volte vedevo questi scrittori entrare o uscire dai loro uffici. Mi sembravano tutti uguali»<sup>354</sup> dirà Arturo Bandini, parlando di figure affermate come Horace McCoy, Dalton Trumbo e Nathanael West, passati per Hollywood e costretti a sottostare alle leggi del mercato cinematografico. Nel romanzo Arturo Bandini verrà chiamato a collaborare con Velda Van Der Zee, ma ben presto rifiuta di continuare un progetto che non lo soddisfa dal punto di vista artistico. Alienatosi le simpatie del produttore Harry Schindler e dell'amico Frank Edgington, Arturo si ritrova senza soldi e alloggiato in una misera camera d'albergo. Proprio in questo momento di difficoltà il protagonista di *Sogni di Bunker Hill* si affida al proprio amore per la letteratura, mettendosi davanti alla macchina da scrivere e prendendo ispirazione dal romanzo *Fame* dello scrittore norvegese Knut Hamsun:

La mia idea era di scrivere una frase, un'unica frase perfetta. Se avessi potuto scrivere una bella frase avrei potuto scriverne due, e se avessi potuto scriverne due avrei potuto scriverne tre, e se avessi potuto scriverne tre avrei potuto scrivere per sempre. Ma supponiamo che avessi fallito. Supponiamo che avessi perso tutto il mio magnifico talento. [...] Cosa mi sarebbe successo? Sarei andato da Abe Marx e sarei diventato di nuovo aiuto cameriere? Avevo diciassette dollari nel portafogli. Diciassette dollari e la paura di scrivere. Mi sedetti davanti alla macchina da scrivere e mi soffiai sulle dita. Per favore, Dio, per favore, Knut Hamsun, non abbandonatemi adesso. Cominciai a battere e scrissi:

---

<sup>353</sup> *Storia di «Sogni di Bunker Hill»*, di Emanuele Trevi. Ivi, p. 578.

<sup>354</sup> Ivi, p. 617.

«The time as come», the Walrus said,  
«To talk of many things:  
Of shoes and ships and sealing wax,  
Of cabbages and Kings»<sup>355</sup>.

Rilessi e mi inumidii le labbra. Non era roba mia, ma che diavolo, bisognava cominciare pure da qualche parte<sup>356</sup>.

Alla pari di Arturo, che in un momento di profondo smarrimento si affida allo scrittore prediletto, una cosa analoga avviene a Leo in chiusura di *Camere separate*, quando ad una conferenza internazionale sulla figura di Kerouac riscopre il significato della poesia e il valore della letteratura. Una riscoperta che, per entrambi i protagonisti, giunge tornando con la memoria alle prime letture adolescenziali, quando la passione non era ancora stata corrotta dai soldi e dalla *routine* lavorativa. Ora la letteratura diventa per Leo il mezzo con cui rielaborare un dolore profondissimo, al termine di un lungo cammino interiore dove è riuscito a comprendere come rendersi utile al prossimo e ottenere un riconoscimento al livello sociale.

#### **IV.3 – La necessità di riassumere un decennio: *Un weekend postmoderno*.**

In seguito alla pubblicazione di *Camere separate*, Tondelli abbandona la narrativa per dedicarsi ad altri progetti letterari. Con i saggisti Alain Elkann e Elisabetta Rasy fonda la rivista «Panta», edita da Bompiani, con il fine di creare un mezzo in cui gli autori della stessa fascia generazionale potessero confrontarsi su temi di ordine sociale. Durante l'intervista con Fulvio Panzeri *Il mestiere dello scrittore*, Tondelli precisa come – con la fine del decennio Ottanta – sia giunto «il momento per incontrarci, di vedere qual'è il ruolo dello scrittore nella società letteraria»<sup>357</sup>, di concretizzare le singole esperienze artistiche in un progetto di più ampio respiro. Il primo numero della rivista esce nel gennaio 1990 e il contributo dello scrittore di Correggio avrebbe dovuto consistere in un'intervista allo scrittore Frederic Prokosch; questi muore pochi giorni prima dell'arrivo di Tondelli, che ugualmente compila un *reportage* a testimoniare il viaggio a Grasse; il testo è accompagnato da una serie di fotografie scattate dallo stesso scrittore emiliano. Sempre nei primi mesi del 1990 partecipa alla raccolta

---

<sup>355</sup> «Famoso *nonsense* per bambini. Letteralmente, significa: “E' venuto il momento, – disse il Tricheco, | – di parlare di molte cose: | di scarpe e navi e ceralacca, | di cavoli e di re”». Fante, *Le storie di Arturo Bandini*, p. 710.

<sup>356</sup> Ibidem.

<sup>357</sup> *Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Fulvio Panzeri*. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 1003.

antologica *Canzoni* con il racconto *Quarantacinque giri per dieci anni*, nel quale tratteggia il decennio appena passato con una colonna sonora ideale.

Nello stesso anno Tondelli concepisce un volume che raccolga la totalità della produzione giornalistica e saggistica, dagli esordi sino alla fine del 1989. Il progetto, al quale partecipa il critico Fulvio Panzeri, comporta l'analisi di tutti i testi da parte dell'autore: «il periodo di elaborazione del libro è piuttosto breve», afferma lo stesso curatore nella *Note ai testi* del volume monografico dello scrittore emiliano, «dagli inizi di aprile alla fine di agosto»<sup>358</sup>. Una volta terminato il vaglio del materiale, il volume *Un weekend postmoderno* viene pubblicato dalla casa editrice Bompiani alla fine di novembre. Pochi giorni dopo l'uscita nelle librerie Tondelli scrive l'articolo *Anni Ottanta*, sulle pagine del «Corriere della Sera», in cui indica lo spirito dell'opera:

*Un weekend postmoderno* è dunque un viaggio, per frammenti, reportage, illuminazioni interiori, riflessioni, descrizioni partecipi e dirette, nella parte degli anni ottanta più creativa e sperimentale. E' un viaggio nella provincia italiana, fra i suoi gruppi teatrali, fra i suoi artisti, i *film makers*, i videoartisti, le *garage bands*, i fumettari, i pubblicitari, la fauna *trend* che da Pordenone a Lecce, da Udine a Napoli, da Firenze a Bologna, ha contribuito a rivestire quegli stessi anni ottanta, vacui e superficiali in apparenza, di contenuti e sperimentazioni, al punto da proporre come capitale morale del decennio non più una città, ma l'intera provincia italiana.<sup>359</sup>

Proclamando al rango di capitale culturale l'intera provincia italiana Tondelli conferma quanto approfondito con il progetto Under25 pochi anni prima: in quella sede egli ebbe modo di sostenere come «la scomparsa di una cultura metropolitana è avvenuta parallelamente all'emergere, sempre più vigoroso, di una cultura che nasce e cresce nelle città di provincia e, da qui, molte colte affluisce alle metropoli»<sup>360</sup>, in quanto proprio nei piccoli capoluoghi si ha un'attività culturale più vivace rispetto ai grossi centri tradizionali. *Un weekend postmoderno*, quindi, si pone come un omaggio alla produzione artistica nazionale giovanile e un riassunto dell'intera produzione letteraria e giornalistica di Tondelli, legati al decennio Ottanta.

Data la complessità dell'opera, gli studiosi hanno offerto diverse chiavi di lettura per analizzare quello che Tondelli definì, nelle lettere a Panzeri, un “romanzo critico”. Roberto Carnero, nel volume *Lo spazio emozionale*, indica più percorsi con cui districarsi tra l'ingente mole di materiale: considerare *Un weekend postmoderno* come una «narrazione a scenari»<sup>361</sup> dove l'autore offre una panoramica al decennio in cui egli ha operato; oppure come una sorta di laboratorio narrativo, da cui vengono tratti gli spunti poi approfonditi da Tondelli nei suoi

---

<sup>358</sup> Ivi, p. 1021.

<sup>359</sup> Ivi, p. 842.

<sup>360</sup> Tratto da: *Under 25: presentazione*. Contenuto in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. 701.

<sup>361</sup> Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara, 1998, pp. 91-92.

romanzi; infine come occasione per conoscere gusti, inclinazioni e preferenze dello scrittore di Correggio in campo musicale, teatrale e letterario, arricchito da incursioni nel mondo della moda e dai resoconti dei viaggi compiuti. Alessandro Tamburini, sulla rivista «Panta», analizza in questi termini l'opera di Tondelli:

L'assunto di “postmoderno” asserisce già in partenza la consapevolezza di muoversi dentro un universo culturale nel quale tutto è già stato detto, consumato e replicato, per cui anche la ricerca del nuovo finisce per servirsi di un ineluttabile gioco di rimandi, di una dialettica di riutilizzi e contaminazione. Conoscere per il tramite del riconoscere [...] è esperienza obbligata e circolare nel mondo divenuto villaggio globale e mercato culturale di massa di cui l'autore vuole dar conto, da cronista itinerante delle arti e di una creatività che rimanda sempre e comunque ad altro, in cui ogni forma fin dal suo primo apparire risulta connotata di déjà vu. I nuovi scrittori italiani, osserva Tondelli, sono oggi meno distanti dai loro coetanei europei e americani proprio in forza di una comune appartenenza alla prima generazione cresciuta con gli stessi libri e film, la stessa musica, gli stessi viaggi.<sup>362</sup>

Per Tamburini l'opera è un viaggio al tempo stesso cronologico, geografico e culturale attraverso tutte le sfumature di un decennio complesso, solo all'apparenza spensierato. Si susseguono, in *Un weekend postmoderno*, i rimandi tra le origini emiliane e la cultura americana, creando un particolare equilibrio tra le suggestioni artistiche e gli approfondimenti sociologici sui mutamenti in atto tra i giovani italiani, rivelandosi così «una ricognizione a tutto campo, una sorta di moderno poema epico, di “opera aperta” in cui ciascuno può trovare segmenti di un percorso che è stato di tutti»<sup>363</sup>.

Sempre all'interno della rivista «Panta», Gianfranco Capitta osserva come questo volume «è uno dei suoi scritti meno noti, eppure è tra quelli che meglio rappresenta il suo lavoro sulla letteratura, quel suo muoversi tra le scritture che diviene esso stesso creazione»<sup>364</sup>. Questa dichiarazione rientra nella natura riepilogativa di *Un weekend postmoderno*, opera che contiene tutte le esperienze di Tondelli e rappresenta ultima pubblicazione in vita dallo scrittore di Correggio; allo stesso tempo illustra una presa di posizione contro una certa superficialità con cui la critica ha accolto l'opera, dato che – come sottolineato da Panzeri nelle *Note ai testi* – gli approfondimenti sono stati svolti solo dal punto di vista tematico e non essendoci studi che analizzino la complessità strutturale del libro. Proprio sui principi che animano *Un weekend postmoderno* si è soffermato Panzeri, curatore delle opere tondelliane, con il saggio introduttivo al secondo volume monografico edito da Bompiani *L'unica storia possibile*:

Un weekend postmoderno ha la particolarità di porsi non solo come controcanto di un'intera opera

---

<sup>362</sup> Alessandro Tamburini, *Una storia di tutti*. Panta, Pier Vittorio Tondelli, pp. 129-130.

<sup>363</sup> Panta, Pier Vittorio Tondelli, p. 136.

<sup>364</sup> Gianfranco Capitta, *Un viaggiatore, dentro e fuori*. Ivi, p. 157.



letteraria, ma anche in una sua effettiva autonomia di racconto che si struttura sia in senso verticale, in quanto progressione dell'esperienza di scrittore, sia in senso orizzontale, in quanto personale impianto "enciclopedico" sui gusti e le euforie di un decennio, così aperto nel suo impianto da poter essere letto tanto come "romanzo critico" quanto come contenitore di schede d'autore su musiche, film, libri, fumetto e tendenze degli anni ottanta.<sup>365</sup>

In questo particolare procedimento, dove una serie di frammenti giornalistici compongono il pensiero e il materiale narrativo di un autore, Panzeri intravede una nuova forma di creazione romanzesca, in cui l'azione è rappresentata dai numerosi scenari descritti dall'autore. *Un weekend postmoderno* consta di undici sezioni, a cui sono inseriti in coda gli ultimi scritti di Tondelli: *Scenari italiani*, *Rimini come Hollywood*, *Scuola*, *Affari militari*, *Un weekend postmoderno*, *Fauna d'arte*, *Frequenze rock*, *Viaggi*, *Geografia letteraria*, *America e Giro in provincia*. I materiali che compongono l'opera variano dalle prime collaborazioni giornalistiche con «Il Resto del Carlino» agli ultimi interventi, revisionati da Tondelli nella fase di assemblaggio dei propri scritti, correlati da alcuni spunti utilizzati per i romanzi, come la sezione *Scenari italiani* per *Altri libertini*, *Affari militari* per *Pao pao* e *Rimini come Hollywood* per *Rimini*. Nelle intenzioni dello scrittore questo testo voleva apparire come un'analisi critica del proprio itinerario culturale, attraverso l'osservazione della realtà circostante e l'approfondimento dei fenomeni sociali e artistici in atto, sempre rimanendo legato al proprio contesto d'origine e alle influenze assimilate a partite dalla giovinezza:

Tondelli si pone all'insegna dell'archetipo del viaggiatore, in una ricerca delle proprie radici e della propria terra perduta, ripercorsa attraverso le "mitologie" della sua giovinezza. Appropriandosi del verso di Guccini [«...correva la fantasia, verso la prateria, fra la via Emilia e il West»<sup>366</sup>], Tondelli spiega le ragioni del suo apprendistato letterario e inventa continue analogie tra la grande "città della notte", cioè la Pianura Padana percorsa dalla via Emilia, e quel "sogno americano" definito come "West". Così l'America di Tondelli non è solo quella strettamente legata alle figure letterarie (Kerouac, Baldwin, Burroughs, Fante, Leavitt, McInerney, Easton Ellis, Purdy, Isherwood...), ma si concretizza nelle scelte musicali delle nuove generazioni, si riflette nel mito del viaggio, nella Hollywood padana rappresentata dalla riviera romagnola. Quel "fra" gucciniano identifica non solo l'intero assetto del libro, bensì tutta l'opera tondelliana, caratterizzata proprio da una condizione d'incertezza, cioè di ritrovarsi in mezzo a due poli d'attrazione e quindi al centro di due miti, quello originario delle radici e quello introiettato come altra identità e come condizione di fuga.<sup>367</sup>

*Un weekend postmoderno* ritrae un percorso artistico compiuto da Tondelli nel corso di un decennio, nel quale egli inserisce l'intera produzione cronachistica, raffigurando un percorso umano e intellettuale poliedrico attraverso la composizione di più scenari artistici a livello nazionale. Questo percorso è avvenuto tra due poli d'attrazione, ovvero il legame con il luogo

---

<sup>365</sup> Fulvio Panzeri, *L'unica storia possibile*. Contenuto in: Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, p. XI.

<sup>366</sup> Tratta dalla canzone *Piccola città* di Francesco Guccini, contenuta nell'album *Radici* (1972). Il verso è riportato in: *Ibidem*.

<sup>367</sup> Panzeri, *L'unica storia possibile*. Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni*, pp. XIV-XV.

d'origine e il “mito americano” con cui gran parte dei giovani italiani è cresciuta nel secondo dopoguerra; il risultato finale è un volume in parte disomogeneo a causa del metodo enciclopedico con cui è stato realizzato, però altamente rappresentativo dello spirito degli anni Ottanta e fedele nel tratteggiare i diversi ambiti che hanno attratto l'attenzione dello scrittore di Correggio. *Un weekend postmoderno* rappresenta l'ultima uscita editoriale di Tondelli assieme alla pubblicazione di *Papergang*, il terzo volume curato per il progetto Under25 con Transeuropa. Seguiranno la revisione del romanzo *Rimini* con la traduttrice Nicole Sels per l'edizione francese Seuil, alcuni interventi giornalistici e la rivisitazione parziale dei racconti di *Altri libertini*.

## Conclusione.

Ammalatosi di AIDS, Tondelli viene ricoverato all'ospedale di Reggio Emilia; muore il 16 dicembre 1991, all'età di trentasei anni. Durante la permanenza programma nuovi lavori editoriali, che non riuscirà a compiere: la revisione integrale di *Altri libertini* volta ad eliminare le espressioni blasfeme, un'edizione riveduta e ampliata di *Biglietti agli amici* e il progetto inedito *Sante messe*. Alain Elkann ed Elisabetta Rasy, componenti del comitato editoriale della rivista «Panta» assieme a Tondelli, decisero di supplire alla dipartita dello scrittore di Correggio con l'autore statunitense Jay McInerney.

E' difficile quantificare al giorno d'oggi, sebbene siano passati più di vent'anni dalla morte dell'autore di *Altri libertini*, il debito che la narrativa italiana mantiene con Tondelli e le sue attività volte a far conoscere la letteratura ai ragazzi. Per molti di loro ha rappresentato un modello di vita, attraverso l'invito a mettersi in viaggio e esplorare il mondo. Un percorso da non intendersi solo ed esclusivamente spaziale, ma anche intellettuale, dove Tondelli ha fatto confluire numerosi elementi eterogenei nel suo percorso intellettuale: influenze tratte dalle peregrinazioni nelle maggiori città europee, rese da una certa atmosfera cosmopolita spesso presente nei romanzi; contaminazioni stilistiche derivate dalla necessità di confrontarsi con altre discipline artistiche quali il fumetto, il cinema, il teatro e la musica; la rivalutazione delle tradizioni locali emiliane, dove sono riprese sia inflessioni del parlato che usi e costumi propri della terra emiliana d'origine; l'importanza data al valore “emozionale” e alla natura orale della scrittura, in un periodo dove la letteratura era segnata dal formalismo delle avanguardie. Questi fattori, uniti al suo impegno editoriale e all'attenzione rivolta ai giovani, fanno di Tondelli una delle personalità di spicco sulla scena culturale italiana degli anni Ottanta e un precursore di alcuni aspetti maturati dalla narrativa nel decennio successivo: il suo stile di scrittura – caratterizzato dalla contaminazione tra espressioni tratte dal parlato, citazioni e riferimenti ad altre espressioni artistiche – è stato ripreso ed approfondito da numerosi narratori negli anni a venire. Il progetto Under25, volto a offrire una possibilità ai giovani per pubblicare racconti e permettergli di esordire sulla scena editoriale, si è rivelato un palcoscenico dove hanno esordito Gabriele Romagnoli e Silvia Ballestra, scrittori affermatosi negli anni Novanta. Attraverso la rubrica *Culture club* sulla rivista «Rockstar» ha introdotto in Italia numerosi autori poco noti e creato itinerari tematici meritevoli di ulteriori approfondimenti.

Questo elaborato ha preso le mosse da una di queste linee tracciate da Tondelli, precisamente attraverso la sezione *America* contenuta nella raccolta *Un weekend postmoderno*, con

l'obiettivo di individuare attraverso le opere dello scrittore emiliano le influenze in esso presenti della letteratura statunitense. In un periodo storico, gli anni Settanta, dove i vertici culturali italiani erano molto vicini a posizioni legate al blocco comunista sovietico e la letteratura era ancorata alle sperimentazioni della Neoavanguardia, Tondelli ebbe il merito di rivalutare la tradizione narrativa statunitense attraverso il recupero della lezione Beat nella sua opera d'esordio *Altri libertini*. L'attività di recupero e rivalutazione della letteratura proveniente da oltreoceano si snoda tra la pubblicazione di articoli su «Rockstar», la recensione di libri e il continuo rimando presente nelle sue opere, spaziando in numerosi generi e omaggiando alcuni autori tra le pagine dei suoi romanzi. L'opera di comparazione sintetizzata in questa ricerca, quindi, è stata resa possibile proprio dalle indicazioni offerte da Tondelli all'interno dei testi scritti per la rivista «Rockstar», inseriti nell'antologia di articoli giornalistici *Un weekend postmoderno* e interpretabili come vere e proprie mappe di lettura dell'autore di Correggio; assieme a questi suggerimenti, per la realizzazione della ricerca ci si è affidati al materiale raccolto dal curatore Fulvio Panzeri e inserito nelle *Note ai testi* dei due volumi monografici editi da Bompiani, al numero di «Panta» dedicata alla figura dello scrittore emiliano e ad alcuni scritti critici, in modo tale da possedere un quadro esauriente per procedere con l'analisi degli scritti tondelliani e al tempo stesso relazionare questi ai testi narrativi americani di volta in volta esaminati.

Il processo di comparazione tra il *corpus* letterario di Tondelli e l'insieme di opere statunitensi si è svolto su due binari: uno cronologico volto a valutare l'uso degli strumenti americani di opera in opera, uno diacronico nell'esaminare l'insieme di sfumature – presenti all'interno del singolo testo scritto da Tondelli – e riconducibili alla narrativa d'oltreoceano. Così, di pari passo all'evoluzione artistica, nell'elaborato si è potuto approfondire la diversità di letture effettuate da Tondelli e le relazioni presenti tra esse e i libri pubblicati dall'autore emiliano. I collegamenti effettuati tra i romanzi americani e i lavori tondelliani si situano in una serie di rapporti basati sull'assimilazione, da parte del correggese, di alcuni elementi stilistici e tematici. Specie all'esordio con *Altri libertini*, edito dalla casa editrice Feltrinelli, il debito accumulato da Tondelli nei confronti di certa narrativa statunitense pare evidente, nonostante essa sia mimetizzata dall'attività di rielaborazione della materia al fine di adattarla al contesto emiliano di ambientazione della vicenda; la costruzione di un particolare codice espressivo derivato dal parlato è riconducibile al padre della Beat Generation Jack Kerouac, come invece l'inserimento di riferimenti musicali è attribuibile alla lettura del nostro di James Baldwin e infine l'aspetto generazionale del libro sia riferito a Francis Scott Fitzgerald – cantore dell'“Età del Jazz” negli anni Venti. Esempi di un tipo di narrativa contraddistinto da tematiche forti e toni espressivi spesso violenti, ideali per il giovane Tondelli nel contribuire al progetto

di “Letteratura Emotiva” al fine di catturare l'attenzione del lettore con un ritmo incalzante e argomenti non canonici nella letteratura italiana.

Al contrario di quanto avvenuto in *Altri libertini*, e al successivo *Pao Pao*, con la terza pubblicazione Tondelli – nel frattempo passato dalla casa editrice Feltrinelli alla Bompiani – evita riferimenti diretti alla letteratura americana dal punto di vista stilistico. Questa scelta, applicata al romanzo *Rimini*, è data in base ad una serie di motivazioni: la necessità di vendere più copie possibili per arrestare un periodo di difficoltà finanziarie; la volontà di realizzare un'opera di ampio respiro, composta da più generi e in grado di raggiungere più lettori possibili; la preferenza assegnata al compimento della trama, a scapito della vivacità linguistica o dell'approfondimento degli argomenti. Il risultato finale è un libro che otterrà il successo di vendite sperato, deludendo però al tempo stesso le attese della critica. Nonostante l'esclusione di riferimenti stilistici, l'eco della narrativa americana non è assente dalle pagine del romanzo e si concentra maggiormente sugli aspetti tematici. Specialmente due sono gli elementi sviluppati da Tondelli di chiaro riferimento americano: il paragone tra Rimini e Hollywood, in cui la riviera romagnola viene confrontata alla capitale del cinema mondiale nella peculiarità di offrire una visione distorta della realtà ai visitatori, e la costruzione del protagonista Marco Bauer come *alter ego* italiano di Philip Marlowe – il celebre investigatore creato dallo scrittore Raymond Chandler. Per quel che concerne il primo aspetto Tondelli pare rifarsi a un filone, risalente principalmente agli anni Trenta, in cui alcuni scrittori – i quali erano sovente impiegati nell'industria cinematografica come sceneggiatori – criticarono attraverso i loro romanzi la deriva consumistica e falsificatrice in atto nella società statunitense. Tra questi risaltano le figure di Nathanael West, Raymond Chandler e John Fante, che nei loro romanzi ritraggono le storture e la disperazione di individui capaci di tutto pur di emergere a Hollywood o nella vicina Los Angeles. A questi autori si può accostare Bret Easton Ellis, esordiente alla metà degli anni Ottanta con un romanzo in cui vengono sviluppati con estrema crudezza l'avidità e la superficialità espresse dal trio di scrittori sopra citati. Il secondo aspetto, incentrato sulla creazione dei personaggi da parte di Tondelli, è analizzato attraverso il confronto tra i soggetti attivi in *Rimini* ed eventuali riprese eseguite dall'autore emiliano dai romanzi americani. Attraverso una panoramica tra scrittori di diversa estrazione ed epoca, sono state rilevate numerose similitudini: il protagonista Marco Bauer assume certi aspetti riscontrabili nel già citato Philip Marlowe e nell'*alter ego* di Fante Arturo Bandini, la figura femminile Susy pare riprendere certi caratteri di Faye in *Il giorno della locusta* di West, il musicista Alberto ricalca nell'episodio dell'assolo in spiaggia ad una scena presente nel celebre *Sulla strada* di Kerouac, lo scrittore Bruno May fonde da una parte la mondanità presente nel romanzo *Il parco dei cervi* di Norman Mailer e la condizione

dell'alcolizzato di Terry in *Il lungo addio* di Chandler. Da questa prospettiva, che vede in *Rimini* la somma di elementi rintracciabili in numerosi testi provenienti dalla letteratura statunitense, si può dimostrare come Tondelli per questa occasione abbia deciso di mettere a frutto tutta una serie di conoscenze maturate in questo campo dopo anni di letture e interessi per la narrativa americana. Da ciò prenderà avvio l'attività di "consulente" letterario per la rivista «Rockstar», sulla quale Tondelli potrà condividere la passione per questa tradizione letteraria e offrire consigli, suggerimenti e percorsi a tema ai giovani lettori.

Con *Camere separate* Tondelli entra in una nuova dimensione esistenziale, maggiormente legata alla propria sfera individuale e al senso di responsabilità nel proprio ruolo di scrittore. La conseguenza più evidente è lo sviluppo di un lato intimista della scrittura, dove alla finzione narrativa si sostituisce un'indagine della propria personalità e l'analisi del proprio passato nel tentativo di comprendere il senso del presente. Il romanzo, incentrato sullo sviluppo personale del protagonista Leo e sulla morte dell'amato Thomas, è connesso strettamente alla personalità dell'autore e alle sue riflessioni in argomenti come l'amore, la morte, il valore familiare e la presenza; l'esito è un libro apparentemente chiuso in sé stesso, restio all'apertura verso al mondo esterno e quindi a influenze provenienti da altri libri. L'avvenuta maturazione artistica di Tondelli con *Camere separate* è indicata dalle nuove preferenze di scrittori statunitensi: all'espressività violenta e animata degli esordi l'autore emiliano opta per una scrittura leggera e delicata come quella applicata da Christopher Isherwood, di cui il suo *Un uomo solo* possiede molte affinità con l'ultimo romanzo pubblicato dall'autore emiliano; l'esigenza di comunicare il proprio disagio, e farsi portavoce di una generazione, lascia spazio alla necessità di considerare lo sguardo introspettivo e una maggior prevalenza dei silenzi sulle parole, come a metà anni Ottanta fecero con le proprie opere David Leavitt e Jay McInerney; la ricerca di nuovi codici linguistici e commistioni è sostituita dalla riflessione della scrittura in quanto gesto e funzione con valenza sociale, nella speranza di trovare un canale di condivisione del proprio disagio, come fecero nel passato Fante e Kerouac.

Proprio sulla figura del rappresentante della Beat Generation, al quale Tondelli era stato più volte accostato quando uscì *Altri libertini*, si conclude l'ultimo romanzo pubblicato dallo scrittore emiliano, chiusura di un ideale cerchio che rappresenta un decennio di attività letteraria. Tirando le somme, la produzione romanzesca di Tondelli e il confronto con la letteratura statunitense si compie in due passaggi: l'influenza da parte della tradizione d'oltreoceano sul testo dello scrittore emiliano e la rivalutazione, da parte di questi, della narrativa americana in un periodo nel quale prevalevano in Italia forti pregiudizi su di essa. Il risultato di questa ampia ricognizione letteraria da parte di Tondelli ha influito marcatamente

le uscite narrative degli anni Novanta, in cui la *fiction* e la commistione di generi, presenti da tempo negli Stati Uniti, hanno preso piede nel nostro panorama libresco e aperto il confronto con una tradizione narrativa ancora da esplorare in tutti i suoi aspetti.

## **BIBLIOGRAFIA.**

### **Opere di Pier Vittorio Tondelli.**

Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni* [2001], a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano, 2005.

Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti* [2000], a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano, 2005.

### **Scritti su Pier Vittorio Tondelli.**

Roberto Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli* [1998], Interlinea, Novara, 1998.

Enrico Palandri, *Pier Tondelli e la sua generazione* [2005], Laterza, Roma-Bari, 2005.

«Panta», *Pier Vittorio Tondelli* [1992], I nuovi narratori, Quadrimestrale 1992, Numero 9, Bompiani, Milano, 2001.

### **Opere statunitensi citate nel testo.**

James Baldwin, *Un altro mondo* [1962], trad. di Attilio Veraldi, Le Lettere, Firenze, 2004.

Charles Bukowski, *Donne* [1978], trad. di Marisa Caramella, Tea (Tascabili degli Editori Associati), Milano, 2012.

Raymond Chandler, *Il grande sonno* [1939], trad. di Oreste Del Buono, Feltrinelli, Milano, 2010.



Raymond Chandler, *Il lungo addio* [1953], trad. di Bruno Oddera, Feltrinelli, Milano, 1996.

Bret Easton Ellis, *Meno di zero* [1985], trad. di Marisa Caramella, Einaudi, Torino, 2011.

John Fante, *Le storie di Arturo Bandini. Aspetta Primavera, Bandini, La strada per Los Angeles, Chiedi alla polvere, Sogni di Bunker Hill* [1938, 1985, 1939, 1982], trad. di Carlo Corsi (*Aspetta primavera, Bandini*), Francesco Durante (*La strada per Los Angeles e Sogni di Bunker Hill*) e Maria Giulia Castagnone (*Chiedi alla polvere*), Einaudi, Torino, 2011.

Francis Scott Fitzgerald, *Belli e dannati* [1922], trad. di Fernanda Pivano, Mondadori, Milano, 2012.

Christopher Isherwood, *Un uomo solo* [1964], trad. di Dario Villa, Adelphi, Milano, 2009.

Jack Kerouac, *Big Sur* [1962], trad. di Igor Legati, Mondadori, Milano, 2012.

Jack Kerouac, *I sotterranei* [1958], trad. di Anonimo, Feltrinelli, Milano, 2009.

Jack Kerouac, *Maggie Cassidy* [1959], trad. di Monica Luciano, Mondadori, Milano, 2003.

Jack Kerouac, *Sulla strada* [1959], trad. di Magda Maldini De Cristofaro, "La Repubblica"/Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2002.

David Leavitt, *Ballo di famiglia* [1983], trad. di Delfina Vezzoli, Mondadori, Milano, 2009.

Norman Mailer, *Il parco dei cervi* [1955], trad. di Bruno Oddera, Garzanti, Milano, 1970.

Jay McInerney, *Le mille luci di New York* [1984], trad. di Marisa Caramella, Bompiani, Milano, 2011.

Jerome David Salinger, *Il giovane Holden* [1951], trad. di Adriana Motti, Einaudi, Torino, 2008.

Nathanael West, *Il giorno della locusta* [1939], trad. di Eugenio Ponzilli, Nobel, Roma, 2011.

### **Altri volumi consultati.**

Kenneth Able, *Francis Scott Fitzgerald* [1967?], La Nuova Italia, Firenze, 1967.

Raymond Chandler, *Romanzi e racconti* [2006], volume I, Mondadori, Milano, 2006.

Raymond Chandler, *Romanzi e racconti* [2006], volume II, Mondadori, Milano, 2006.

John Fante, *Romanzi e racconti* [2003], Mondadori, Milano, 2003.

Francis Scott Fitzgerald, *Romanzi* [1995], Mondadori, Milano, 1995.

Romano Giacchetti, *Lo scrittore americano. Da Hemingway ai “giovani leoni” di oggi. Incontri e scontri con una letteratura partita dall'eroismo e approdata al computer* [1987], Garzanti, Milano, 1987.

*Introduzione allo studio del cinema. Autori, film, correnti* [2002], a cura di Paolo Bertetto, Utet, Novara, 2012.

Jack Kerouac, *Romanzi* [2001], Mondadori, Milano, 2001.

Walter Mauro, *James Baldwin* [1976], La Nuova Italia, Firenze, 1976.

Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi. La scoperta di un nuovo orizzonte culturale* [1951], Einaudi, Torino, 1971.

Elio Vittorini, *Americana* [1941], volume II, Bompiani, Milano, 1968.