



HAL
open science

I giovani italiani e la rappresentazione della loro identità nell'opera di Pier Vittorio Tondelli

Francesco Rizzo

► **To cite this version:**

Francesco Rizzo. I giovani italiani e la rappresentazione della loro identità nell'opera di Pier Vittorio Tondelli. Literature. Sorbonne Université; Università degli studi La Sapienza (Rome), 2023. Italian. NNT : 2023SORUL156 . tel-04594175

HAL Id: tel-04594175

<https://theses.hal.science/tel-04594175v1>

Submitted on 30 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

SORBONNE UNIVERSITÉ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA – LA
SAPIENZA

ÉCOLE DOCTORALE IV (ED 20) CIVILISATIONS, CULTURES,
LITTÉRATURES ET SOCIÉTÉS
Laboratoire de recherche ELCI

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Etudes romanes italiennes

Présentée et soutenue par :

Francesco RIZZO

le 30 septembre 2023

**I giovani italiani e la rappresentazione della loro
identità nell'opera di Pier Vittorio Tondelli**

Sous la direction de :

Mme Valeria GIANNETTI – Professeure, Sorbonne Université
M. Tommaso POMILIO – Professore associato, Università degli studi di Roma - La Sapienza

Membres du jury :

M. Andrea GIALLORETO – Professore associato, Università “G. D’Annunzio”
Mme Valeria GIANNETTI – Professeure, Sorbonne Université
Mme Nunzia PALMIERI – Professoressa associata, Università degli studi di Bergamo
M. Tommaso Pomilio – Professore associato, Università degli studi di Roma - La Sapienza
Mme Maria Cristina TERRILE – Professeure, Université de Tours

Ringraziamenti

Ringrazio la Prof.ssa Valeria Giannetti e il Prof. Tommaso Pomilio per avermi seguito e guidato con le loro utili riflessioni, grazie alle quali è stato possibile condurre e portare a termine il presente lavoro.

Ringrazio la Prof.ssa Giuliana Benvenuti per avermi accolto presso l'Università Alma Mater Studiorum di Bologna in qualità di *visiting scholar* e per avermi seguito durante il mio periodo di ricerca nel capoluogo emiliano.

Ringrazio la Prof.ssa Giovanna Leone per i suoi insegnamenti in materia di psicologia sociale.

Ringrazio i colleghi delle università, in cui ho avuto l'onore di insegnare durante gli ultimi sei anni, per i loro preziosi consigli e per il loro sostegno.

Ringrazio il personale del Centro di documentazione Pier Vittorio Tondelli di Correggio per il suo aiuto e per avermi permesso di consultare dei volumi molto utili per le mie ricerche.

Ringrazio i colleghi e gli amici dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi per i loro utili consigli e per il loro sostegno.

Ringrazio i miei colleghi e amici dottorandi per il grande sostegno che mi hanno dato durante gli anni delle mie ricerche dottorali.

Ringrazio la mia famiglia per il suo preziosissimo supporto.

SOMMARIO

Ringraziamenti	3
Introduzione	6
I. L'autore e la sua epoca.....	6
II. Tondelli e la rappresentazione delle identità giovanili.....	33
CAPITOLO I	
IL MONDO ADULTO, L'ALTRO E IL GRUPPO DEI PARI.....	42
I. Rappresentazioni del mondo adulto: dalla Molly al volto del padre	51
1. Assenza, incompatibilità, separazione	51
2. Violenza e scontro	59
3. Irrisione.....	68
4. Presenza nell'assenza: potere nascosto e yuppismo: <i>Rimini</i>	75
5. Possibilità di dialogo.....	84
6. Riconoscersi nel padre: <i>Camere separate</i>	94
7. Effetti della distanza tra mondo giovanile e mondo adulto	99
II. L'altro, la collettività, l'abbandono.....	102
1. Under 25.....	110
2. Centralità del gruppo: <i>Altri libertini e Pao Pao</i>	114
3. La folla postmoderna: <i>Rimini</i>	123
4. Relazione di coppia	129
5. Allontanamento, solitudine e abbandono.....	136
5. Ruolo della sensorialità e dell'emotività nella rappresentazione della percezione dell'altro.....	145
CAPITOLO II	
NARRAZIONE E "PRESENTIZZAZIONE": RAPPRESENTAZIONI DEL SÉ ATTRAVERSO IL RAPPORTO CON LA TEMPORALITÀ.....	147
I. "Presentizzazione" della narrazione	150
1. Ciclicità temporale dell'eterno presente: <i>Postoristoro</i>	151
2. Il presente dell'attimo e del segmento, tra dannazione e libertà: Altri racconti di <i>Altri libertini</i>	159
3. Il presente delle dinamiche di crescita orizzontali e della fauna d'arte: <i>Pao Pao</i> e l'incompiuto <i>Un weekend postmoderno</i>	171
4. Discorso diretto e orgia ferragostana: dinamiche "presentizzanti" in <i>Rimini</i>	182
II. Sé possibili: analisi delle (mancate) rappresentazione del futuro attraverso: desideri, progetti e aspirazioni.....	188

CAPITOLO III

IL SENSORIALE-EMOTIVO: ESPRESSIONI DEL SÉ ATTRAVERSO

IL LINGUAGGIO	207
I. La musica e il “sound del linguaggio parlato”	211
1. Realtà come sound e riferimenti musicali utilizzati come strumento di espressione identitaria: <i>Altri libertini</i> e <i>Pao Pao</i>	211
2. “Che lo voglia o no, sono intrappolato in questo rock’n’roll”: elementi musicali e sonori come strumenti di categorizzazione identitaria in <i>Rimini</i>	225
3. Variazioni: il ruolo della musica in <i>Camere separate</i>	236
4. L’elemento musicale e l’espressione dell’identità	240
II. L’elemento visivo	241
1. Il “cineocchio” e “Lele che legge l’Alto Adige”: elementi visivi utilizzati come strumento di categorizzazione identitaria e di costruzione della realtà narrativa in <i>Altri libertini</i> e <i>Pao Pao</i>	241
2. Inquadrature, piani sequenza e <i>blow up</i> della Riviera: elementi visivi utilizzati come strumento di categorizzazione identitaria e di costruzione della realtà narrativa in <i>Rimini</i>	246
4. “Il riflesso del suo volto”: elementi visivi utilizzati come strumento di categorizzazione identitaria e di costruzione della realtà narrativa in <i>Camere separate</i>	254
Conclusione	258
Bibliografia e sitografia	266
I. Opere di Pier Vittorio Tondelli	266
Inediti	266
Edizioni cartacee	266
Edizioni digitali	266
Under 25	267
Interviste	267
II. Studi su Pier Vittorio Tondelli	267
III. Bibliografia generale di teoria e critica letteraria e cinematografica	271
IV. Bibliografia di sociologia e di psicologia sociale	272
V. Bibliografia generale	275
Appendice	280
Résumé	325

Introduzione

I. L'autore e la sua epoca

Pier Vittorio Tondelli fu un importante interprete delle trasformazioni avvenute all'interno della società italiana nei cosiddetti anni del "riflusso". La sua opera e la sua attività di intellettuale furono caratterizzate da un intenso dinamismo, volto ad esplorare quel corpo festante e martoriato che fu l'Italia degli anni '80. Il percorso, che va dalle voci corali e ipertrofiche di *Altri libertini* all'io narrante scorporato di *Camere separate*, scandito da ritmi veloci, martellanti e vivaci, così come da adagi lenti e malinconici, pare rispecchiare l'euforia e il dramma del decennio in cui l'autore svolse la maggior parte della sua attività giornalistica e letteraria. Gli anni '80 furono infatti gli anni: del riflusso e della Milano da Bere, della crisi dell'eroina e del secondo miracolo economico¹, della strage dell'Heysel e di *Drive In*, del tramonto della Prima Repubblica e dell'"edonismo reaganiano"². Va da sé che i giovani furono la parte della popolazione maggiormente coinvolta nei cambiamenti socioculturali ed economici del decennio. Proprio quei giovani a cui Tondelli dedicò buona parte delle sue opere, delle sue indagini e del suo *engagement*. Alla disillusione nichilista e autodistruttiva causata dal tramonto delle esperienze movimentiste e alla frivolezza reazionaria, categorie tanto opposte quanto care a chi guardò ai giovani del decennio dall'alto, secondo una prospettiva verticale, Tondelli contrappose una ricerca orizzontale, finalizzata ad individuare modi di vivere e di esprimersi che potessero dare una rappresentazione maggiormente autentica e approfondita del mondo giovanile. Per far ciò lo scrittore entrò in contatto con il soggetto sociale in questione, narrandolo giornalmisticamente, attraverso costumi, abitudini e modi di stare al mondo, e promuovendo iniziative (la più importante delle quali è il progetto Under 25) in cui si proponeva di far esprimere letterariamente i giovani italiani.

¹ Cfr. P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi Kindle, 2006, p. 622.

² Il concetto, divenuto tormentone del programma Quelli della notte e poi ripreso da filosofi come Gianni Vattimo ed Emanuele Severino, esprime l'attitudine frivola e la tendenza ad abbandonarsi al consumismo provenienti dalla cultura d'oltreoceano.

Si vedano a questo proposito: R. D'AGOSTINO, 2011, « Gli anni dell'Edonismo Reaganiano » in *La Stampa*, articolo online disponibile al link:

<https://www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2011/02/06/news/gli-anni-dell-edonismo-reaganiano-1.36978115/>
(ultimo accesso: 02/08/2022).

F. ALBERONI, 1985, « Ma non è una cosa seria » in *La Repubblica*, articolo online disponibile al link:
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/07/20/ma-non-una-cosa-seria.html>
(ultimo accesso: 02/08/2022).

Gli anni '80 furono un periodo di grandi cambiamenti per quanto riguarda il ruolo sociale dei giovani e la loro percezione all'interno dell'immaginario collettivo. Ad anni in cui il giovane venne considerato dapprima adulto in potenza³ e poi successivamente soggetto alternativo al sistema, portatore di istanze nuove e fortemente caratterizzato identitariamente attraverso la politica⁴, seguì un periodo in cui la giovinezza parve essere ormai quasi completamente svincolata dall'età adulta, risucchiata in un buco nero fatto di: merci, immagini e consumi. Lo studio dell'opera di Tondelli può essere assai significativo se si vuole cercare di far luce sull'orizzonte giovanile, proprio perché l'importante attività dell'autore si collocò all'interno di una fase storica di transizione che avrebbe segnato gli anni a venire. Il presente lavoro si propone dunque di approfondire le rappresentazioni delle identità giovanili negli scritti principali dell'autore, attraverso l'analisi delle rappresentazioni identitarie presenti e con l'ausilio di concetti appartenenti alla psicologia sociale. Come si evince dal catalogo della biblioteca dello scrittore, Tondelli, oltre ad aver letto classici della psicologia quali Piaget e Lacan, si era soffermato sulla psicologia sociale, in particolare sui rapporti interpersonali e sulla comunicazione tra individui, come testimonia la presenza dei seguenti volumi all'interno della sua biblioteca: *La percezione interpersonale* di Mark Cook, *Di bene in peggio. Istruzioni per un successo catastrofico* di Paul Watzlawick e *Prospettive della comunicazione interpersonale* di Martina Mizzau. Quest'ultimo libro, in particolare, fu oggetto di un attento studio da parte dell'autore, come evidenziato dalle varie sottolineature presenti e costatate da Gastaldi⁵, il che, come si vedrà meglio più avanti, contribuisce ad aprire nuove prospettive di analisi per quanto riguarda l'opera tondelliana.

L'attività intellettuale dello scrittore abbracciò tutto l'arco degli anni '80 e si collocò in un periodo di vivaci cambiamenti socioculturali. La fine delle esperienze movimentiste, complice la forte repressione dello Stato⁶, fu un evento traumatico per buona parte dei giovani italiani che si era riconosciuta in idee e stili di vita diversi da quelli della società borghese. Il processo di rientro nei ranghi e nelle norme sociali, vissuto del resto dallo stesso Tondelli, che seguì gli anni '70 e caratterizzò tutti gli anni '80 viene comunemente definito "riflusso". Con il movimento studentesco ormai al collasso, la guerra sempre più aspra alle ideologie di

³ Cfr. M. MERICO, *Giovani e società*, Roma, Carocci, 2004, p. 101-103.

⁴ *Ivi*, p. 105-108.

⁵ S. GASTALDI, *Tondelli: scrittore totale. Il racconto degli anni Ottanta fra impegno, camp e controcultura gay*, Bologna, Pendragon, 2021, p. 249.

⁶ Cfr. P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi edizione formato Kindle, 2006, p. 542-544.

estrema sinistra, i giovani, che pochi anni prima avevano partecipato alle esperienze dei collettivi, rientrarono all'interno dei ranghi, dovendo però fare i conti col trauma (in alcuni casi violento) della fine di quelle esperienze. Il "riflusso", sebbene sotto i colori e il chiasso delle televisioni commerciali, fu un fenomeno traumatico, come testimonia lo spasmodico bisogno di lasciarsi alle spalle, di rimuovere gli eventi del decennio precedente, scardinando: sogni, ideologie e tutto ciò che fino a qualche anno addietro aveva caratterizzato gli eventi politici italiani. Va tuttavia precisato che l'impegno sociale, in particolare giovanile, non morì con l'avvento degli anni '80. Essi, invece, videro nascere e fiorire diverse associazioni legate a esigenze locali e di quartiere, piuttosto che a grandi ideali e a vagheggiamenti rivoluzionari. Una parte importante dei giovani, dunque, non smise di partecipare a forme di impegno, sebbene diverse da quelle del decennio precedente⁷. Tornando al fenomeno del "riflusso", come sostiene Gervasoni, riprendendo Galli Della Loggia, esso fu molto di più del semplice allontanamento dalla politica, poiché costituì il rifiuto di utilizzare la politica come termine generale di riferimento⁸. Ciò che ne conseguì fu un orizzonte giovanile sempre più frammentato, oggetto di studio di diversi lavori sociologici. Come sottolinea Merico, riprendendo Garelli e Offi⁹, i risultati del fenomeno in questione vengono interpretati dai sociologi secondo due tendenze differenti. La prima parla di "riflusso", fenomeno che consiste: nel ritorno all'interno dell'orizzonte familiare; nella maggiore attenzione dedicata alla sfera privata a discapito di quella pubblica; nell'abbandono della politica e nell'accettazione dello stile di vita consumista. Secondo questa tendenza interpretativa i giovani degli anni '80 non sarebbero stati più capaci di modificare la loro condizione sociale attraverso gli strumenti della riflessione politica¹⁰. Un'altra importante tendenza interpretativa, al contrario, ritiene che il fenomeno del "riflusso" sia allusivo e non esplicativo. All'indomani della fine del movimento del '77 i ragazzi italiani continuarono a vivere all'interno di una società giovanile che non contemplava la figura paterna, in cui i rapporti si configuravano in maniera orizzontale. L'impegno politico continuò ad aver luogo, nonostante non si concretizzasse attraverso grandi manifestazioni di piazza e occupazioni. Esso, invece, si

⁷ Cfr. P. V. TONDELLI, *Anni Ottanta* dans P. V. TONDELLI, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, Milan Bompiani, 1998, p. 56-59.

⁸ M. GERVASONI, *Storia d'Italia degli anni ottanta: Quando eravamo moderni*, Marsilio, Venezia, 2010, p. 19.

⁹ M. MERICO, *op. cit.*, p. 108-109.

Si veda anche:

F. GARELLI, M. OFFI, *Giovani. Una vecchia storia?*, Torino, SEI editrice, 1997.

¹⁰ M. MERICO, *op. cit.*, p. 108-109.

Si veda anche:

P. ALLUM, I. DIAMANTI, *'50/'80, vent'anni. Due generazioni a confronto*, Roma, Edizioni lavoro, 1986.

esplicava nel quotidiano¹¹, per mezzo di iniziative che avevano luogo all'interno delle città o dei quartieri. Entrambe le tendenze mettono in evidenza due importanti fenomeni che ebbero luogo durante tutti gli anni '80, marcando una sostanziale differenza con i comportamenti e la visione del mondo del decennio precedente.

Gli anni '80 segnarono dunque uno spartiacque, sia per la storia dell'Italia contemporanea che per le dinamiche inerenti alla società giovanile. Se da un lato gli studi sociologici permettono di approfondire diversi aspetti legati a quest'ultima, dall'altro non permettono di guardare pienamente il fenomeno "giovani" dal di dentro. Per analizzare il soggetto in questione da una posizione più ravvicinata è possibile invece far ricorso ai testi letterari, in particolare a quelli appartenenti ad autori che si sono profondamente interrogati sulla condizione giovanile e che hanno vissuto la loro gioventù durante gli anni in questione. Tondelli, con i suoi scritti e la sua attività di animatore culturale, è senz'altro uno degli autori e degli intellettuali più importanti che si sono occupati del fenomeno. La figura del giovane, d'altronde, rivestì un ruolo di primo piano all'interno della letteratura italiana degli anni del "riflusso", grazie al fenomeno editoriale dei "giovani autori"¹². Durante il decennio in questione, infatti, le narrazioni "giovani" si moltiplicarono e personaggi appartenenti a fasce di età comprese tra i 16 e i 25 anni entrarono prepotentemente all'interno di parte della letteratura italiana, in particolare attraverso gli scritti di: Tondelli, Palandri, Busi, De Carlo, Tabucchi e Del Giudice. La giovinezza, ormai più di una semplice fase di transizione tra infanzia ed età adulta¹³, si era imposta all'opinione pubblica sia attraverso il movimento studentesco, sia grazie agli stili di vita alternativi di ragazze e ragazzi italiani. La condizione giovanile arrivò dunque negli anni '80 ad interessare un vasto pubblico di lettori, il che portò diverse case editrici ad investire su giovani scrittori che narrassero il loro modo di stare al mondo¹⁴. Se da un lato Tondelli si inserì all'interno di questo contesto editoriale, che si legava ad una certa moda nata dagli strascichi degli anni '70, dall'altro è evidente che i suoi scritti e la sua attività intellettuale hanno avuto una grande importanza all'interno del contesto culturale italiano post '77, come testimoniano le opinioni di importanti ricercatori che si sono

¹¹ Cfr. M. MERICO, *op. cit.*, p. 109.

Si veda anche:

L. RICOLFI, L. SCIOLLA, *Vent'anni dopo. Saggio su una generazione senza ricordi*, Bologna, Il Mulino, 1989.

¹² Cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante: Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 323-359.

¹³ Cfr. M. MERICO, *op. cit.*, p. 103-108

¹⁴ Cfr. G. SIMONETTI, *op. cit.*, 323-359.

occupati dell'autore. Nell'introduzione presente nell'*opera omnia*¹⁵ dello scrittore correggese, Fulvio Panzeri, uno dei più importanti studiosi ad essersi occupati dell'autore, sottolinea come Tondelli non sia giunto ad imbarazzanti compromessi con il mercato editoriale ma abbia inteso il proprio ruolo con forte responsabilità, nonostante parte della critica di sinistra lo abbia accusato di essersi piegato totalmente alle logiche editoriali. I vari progetti a cui lo scrittore lavorò, come *Under 25* e *Mouse to Mouse*, sostengono fortemente le sue affermazioni. Lo studioso ritiene inoltre che l'opera tondelliana segni il momento di passaggio dal "piacere del testo", caratterizzante la neoavanguardia, al "piacere della narrazione"¹⁶, passaggio che porta al recupero della tradizione letteraria in chiave pre-postmoderna. Contrariamente a ciò che si potrebbe pensare, Tondelli non si oppose alle ricerche del Gruppo 63, non le negò, ma le fece sue e le impiegò in chiave evolutiva¹⁷. Esse divennero, così, modelli di scrittura da riprendere e ibridare per costruire la sua opera, in particolare attraverso le voci e la loro alternanza, le quali costituiscono il perno dello stile e della costruzione dei racconti e dei romanzi tondelliani¹⁸.

Anche Roberto Carnero ne *Lo scrittore giovane*¹⁹ sottolinea l'importanza di Tondelli all'interno del contesto letterario italiano più contemporaneo. Riprendendo le parole di Antonelli, secondo il quale "Tondelli, ormai è innegabile, rappresenta un punto di svolta. Sia nel suo marcare una netta distanza (soprattutto psicologica, invero) rispetto al passato più prossimo, sia nell'aprire una strada nuova al romanzo"²⁰, Carnero argomenta come le peculiarità dello scrittore emiliano abbiano segnato la narrativa del suo periodo. Egli si fece interprete di un nuovo immaginario in cui cinema, arti visive e musica si combinano e riescono a dar vita a delle particolari esperienze letterarie. Tondelli fu colui che riuscì a interpretare meglio lo spirito dei suoi tempi, dando vita ad una letteratura postmoderna che si interroga incessantemente sulle dinamiche sociali a lui contemporanee²¹. Egli sostituì dunque il rapporto letteratura-politica con quello tra letteratura e società²². Ciò non impedisce, però, secondo lo studioso, all'opera tondelliana di avere un valore progressista, in particolare per

¹⁵ F. PANZERI, *Introduzione*, in P. V. TONDELLI, *Opere, vol. I – Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2000, p. XXXI-LIII.

¹⁶ *Ibid.*, p. VIII.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ R. CARNERO, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani, Milano, 2017.

²⁰ G. ANTONELLI, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce, Manni, 2006, p. 60.

²¹ R. CARNERO, *op. cit.*, p. 38

²² *Ibid.*, p. 39.

quanto riguarda l'impegno per i diritti degli omosessuali²³. Per quanto concerne la rappresentazione dell'omosessualità, infatti, le sue opere presentano una distanza abissale rispetto a quelle degli autori delle due generazioni a lui precedenti, poiché in esse l'omosessualità era spesso oggetto di rimozione o di autocensura. Nell'opera tondelliana, invece, il personaggio omosessuale diventa protagonista a pieno titolo e la sua vita è rappresentata seguendo una quotidiana normalità²⁴. L'autore, tuttavia, non guardò all'omosessualità in termini ideologici o identitari, essendo contrario alla riduzione della persona alla dimensione delle inclinazioni sessuali²⁵. Altra importante caratteristica di Tondelli risiede per Carnero nell'essere stato profondamente italiano ma anche europeo. Le sue opere, in diversi casi ambientate nella provincia emiliana, mettono in scena la dialettica centro-periferia e l'ansia di viaggi che hanno come meta il nord Europa. In esse sono inoltre presenti diverse capitali europee, quali ad esempio: Parigi, Londra e Madrid. La sua perpetua spinta verso il pubblico e la sua capacità di coniugare con grande naturalezza esperienza di vita ed esperienza letteraria ne hanno fatto uno degli scrittori più amati dai giovani. Si pensi che in un'inchiesta condotta da Panorama nel 1994 sugli "eroi" dei giovani lo scrittore appariva ai primi posti con: Che Guevara, Marilyn Monroe, Freddy Mercury e Jimi Hendrix²⁶. Ciò ci fa inoltre comprendere quanto l'autore abbia saputo interpretare le ansie e i sogni della popolazione giovanile. Egli visse la scrittura in termini esistenziali, come intima necessità e non come mestiere, il che la rese sempre necessaria e mai gratuita²⁷.

Giulio Ferroni definisce Tondelli il vero profeta della letteratura giovane²⁸. Oltre ad essere stato "lettore e critico intelligente"²⁹, animatore culturale e scopritore di talenti, l'autore, come sostiene lo studioso, è diventato punto di riferimento per scritture alternative di varia natura. Ciò in particolare grazie ad *Altri libertini*, definito "un libro veramente sorprendente"³⁰ che è riuscito ad aprire nuovi territori della narrazione, ovvero: lo sballo, il degrado, la marginalità sociale ed esistenziale e la sessualità esasperata e distruttiva³¹. Il primo libro tondelliano è caratterizzato dalla rappresentazione di un movimento perennemente

²³ *Idem*.

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ G. FERRONI, *Giovinette in negativo*, in C. A. Augeri (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Lecce, Manni, 2005, p. 301-315.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Idem*.

senza meta, connotato da un “tenero nichilismo”, il che esclude qualsiasi prospettiva tragica, e dà vita a un osceno carnevale³². Questi nuovi territori sono inoltre esplorati nei due romanzi successivi, ovvero *Pao Pao* e *Rimini*, caratterizzati da tratti più acutamente postmoderni, mentre a partire da *Biglietti agli amici* lo scrittore passò invece, come scrive Ferroni, ad una fase in cui attuò una più ampia esplorazione interiore³³.

L’attività letteraria e culturale dello scrittore e la sua grande capacità di comprendere i cambiamenti socioculturali in atto fecero di lui, inoltre, un punto di riferimento per gli scrittori della generazione successiva. È quanto mette in evidenza Elisabetta Mondello nel suo saggio *In principio fu Tondelli: letteratura, merci, televisione nella letteratura degli anni Novanta*³⁴, una dettagliata analisi delle influenze dello scrittore correggese sui giovani autori degli anni ’90. Per la studiosa, l’influenza di Tondelli è dovuta innanzitutto alla sua attività editoriale in qualità: di *talent scout* per quanto riguarda le antologie Under 25, di curatore della collana Mouse to Mouse e di animatore culturale con la rivista *Panta*. Tondelli inoltre, sottolinea Mondello³⁵, visse come un classico della modernità letteraria a cui i giovani autori sentono di appartenere, poiché egli espresse un profondo contrasto sia con la tradizione letteraria precedente che con la sua epoca, sapendo trasformare la gergalità giovanile in linguaggio letterario. La scrittura per Tondelli si fece così strumento per “assimilare la realtà”³⁶, per “filtrarla” e per relazionarsi all’Altro da Sé³⁷. I giovani autori degli anni ’90 presero lo scrittore ad esempio proprio perché seppe narrare nuovi elementi e nuove dinamiche centrali per la società giovanile, quali, in particolare, i media di massa, il sistema consumi-identità e il processo di ‘emozionalizzazione’, di cui la musica è uno degli elementi centrali³⁸.

È bene a questo proposito, partendo dalle riflessioni di Mondello, aprire un approfondimento sulle influenze che l’autore ebbe sui giovani scrittori degli anni ’90 e sulle loro narrazioni. L’ultimo decennio del XX secolo vide fiorire in Italia un enorme interesse nei

³² *Idem*.

³³ *Idem*.

³⁴ E. MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella letteratura degli anni Novanta*, Milano, Il saggiatore, 2007.

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³⁷ “[la scrittura] è un modo di filtrare la realtà, forse paranoico da questo punto di vista, come se tutto non arrivasse allo scrittore in quanto uomo o in quanto persona ma a lui in quanto uomo e persona portatore di una storia. È un procedimento di andata e di ritorno quello che caratterizza lo scrivere”

F. PANZERI, G. PICONE, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Conversazione con Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Bompiani, 2001, p. 41.

³⁸ Cfr. E. MONDELLO, *op. cit.*, p. 24-35.

confronti dei giovani narratori, sia da parte del pubblico che da parte della critica³⁹. Sebbene, come scritto in precedenza, Tondelli costituì un riferimento per buona parte dei giovani scrittori del decennio, per alcuni il suo insegnamento fu alla base dell'attività di scrittore. Si tratta, come scrive Carnero⁴⁰, di: Giuseppe Culicchia, Silvia Ballestra ed Enrico Brizzi, ai quali aggiungeremo Giuseppe Caliceti, altro autore che si rifà profondamente allo scrittore di *Altri libertini*. Il primo, lanciato da Tondelli attraverso la terza antologia Under 25, esordì nel '94 con *Tutti giù per terra*. All'interno del romanzo, riprendendo le tematiche care allo scrittore correggese, l'autore mette al centro la condizione giovanile e la vita di provincia, condotta da un ragazzo, Walter, che si ritrova a vivere un'esistenza priva di orizzonti e di aspettative⁴¹. La seconda autrice menzionata, ovvero Silvia Ballestra, scrittrice particolarmente apprezzata da Tondelli⁴², pubblicò anch'essa dei racconti all'interno della terza edizione di Under 25. Nel 1991 uscì il suo primo libro, la raccolta *Compleanno dell'Iguana*⁴³, e nel '92 *La guerra degli Antò*⁴⁴, testo che riprende il racconto *La via per Berlino* presente in *Papergang*⁴⁵. I punti di contatto tra l'autrice e lo scrittore riguardano in particolare la presenza di vari ed espliciti riferimenti musicali generazionali all'interno dei loro testi, i quali contribuiscono a conferire delle identità ai personaggi narrati, nonché la sapiente creazione e l'uso di un linguaggio ibrido che unisce: musicalità rock, anglicismi, gerghi giovanili e dialetto pescarese⁴⁶. Enrico Brizzi, altro autore che si è molto ispirato allo scrittore di *Altri libertini*, dedicò all'autore (definito "T.")⁴⁷ la sua prima opera, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*⁴⁸, romanzo molto popolare tra il pubblico giovane. Brizzi riprende in particolare da Tondelli: lo stile immediato e vivace, caratterizzato dall'uso dei gerghi giovanili (il quale si rifà inoltre a Salinger, tant'è che il protagonista viene definito "il vecchio Alex"), la rappresentazione di luoghi e di atmosfere facilmente riconoscibili dai giovani lettori, nonché il ricorso a riferimenti musicali e cinematografici generazionali⁴⁹.

³⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁰ R. CARNERO, *op. cit.*, p. 161-163.

⁴¹ *Idem.*

Si veda anche:

G. CULICCHIA, *Tutti giù per terra*, Torino, Einaudi, 2018.

⁴² Cfr. P. V. TONDELLI, *Ragazze* in P.V. TONDELLI, *L'Abbandono*, *cit.*

⁴³ S. BALLESTRA, *Compleanno dell'Iguana*, Milano, Mondadori, 1991.

⁴⁴ S. BALLESTRA, *La guerra degli Antò*, Milano, Mondadori, 1992.

⁴⁵ P. V. TONDELLI (a cura di), *Papergang* (Under 25 III), Ancona, Transeuropa, 1990.

⁴⁶ Cfr. R. CARNERO, *op. cit.*, p. 161-163.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Ancona, Transeuropa, 1994.

⁴⁹ Cfr. R. CARNERO, *op. cit.*, p. 161-163.

Altro narratore degli anni '90 che si è espressamente ispirato a Tondelli è Giuseppe Caliceti. *Fonderia Italghisa*⁵⁰ (1996) e *Suini*⁵¹ (2003) costituiscono le sue due opere che presentano maggiori elementi in comune con quelle dell'autore correggese. Lo stile di Caliceti riprende l'immediatezza e la vivacità tipiche degli scritti appartenenti alla prima fase tondelliana, mentre, all'interno della sua prosa, la dimensione corporale riveste un ruolo di primo piano. La ripresa degli elementi in questione viene calata dallo scrittore reggiano all'interno del contesto sociale proprio dell'Italia berlusconiana, connotata dalle sue attitudini edoniste e dai suoi bisogni volti verso l'effimero.

Com'è possibile constatare dalla breve presentazione dei quattro autori, che del resto sono assai rappresentativi di alcune delle scritture che hanno caratterizzato le giovani narrazioni degli anni '90, Tondelli è stato in particolare preso ad esempio per la sua capacità di narrare i cambiamenti inerenti alla società giovanile, i quali hanno finito per influenzare mode e tratti culturali dell'intero Paese. Essi riguardano innanzitutto il nuovo rapporto che l'individuo instaura con: i media di massa, la cultura pop e i linguaggi multimediali⁵². I ritmi immediati e veloci, l'utilizzo di un linguaggio che si contamina col parlato, ricco di riferimenti generazionali, la preponderanza della dimensione corporale all'interno della narrazione sono tutti elementi che hanno affascinato i giovani autori del decennio successivo, nonché il pubblico, sempre più aperto a confrontarsi con narrazioni riguardanti vite, attitudini e provocazioni di ragazze e ragazzi al di sotto dei trent'anni. Gli elementi elencati costituiscono, non a caso, il *fil rouge* che lega molte scritture giovanili, penetrando inoltre all'interno del *pulp* italiano, di cui l'espressione più significativa è l'antologia di racconti *Gioventù cannibale*⁵³. In essa il linguaggio dei media di massa e le dinamiche di mercificazione sono portate alle estreme conseguenze da una letteratura che si oppone ad un processo ormai inesorabile, relativo al consumismo più spinto, mostrandone la tutta brutalità.

Prima di essere stato un sapiente romanziere, Tondelli è stato un intellettuale che ha saputo meglio di altri comprendere i propri tempi e i paradigmi identitari della sua generazione, nonché di quella successiva, con tutto il loro bagaglio di atteggiamenti spontanei e contraddittori, riuscendo così a relazionarsi e a narrare la "mutazione antropologica" del

⁵⁰ G. CALICETI, *Fonderia Italghisa*, Venezia, Marsilio, 1996.

⁵¹ G. CALICETI, *Suini*, Venezia, Marsilio, 2003.

⁵² Cfr. G. SIMONETTI, *op. cit.*, p. 54-59.

⁵³ D. BROLI (a cura di), *Gioventù cannibale*, Torino, Einaudi, 1996.

decennio del “riflusso”. Sono queste in particolare le ragioni che, a nostro avviso, ne hanno fatto un modello letterario che continua a far parlare di sé ancora oggi.

L’autore correggese dedicò, come si è scritto in precedenza, buona parte dei suoi scritti alla rappresentazione dei giovani italiani. Sosteneva Tondelli in un’intervista rilasciata a Fulvio Panzeri e Generoso Picone, pubblicata ne *Il mestiere di scrittore*:

Penso di essere stato una persona che ha lavorato molto in pubblico. I romanzi che ho scritto, le narrazioni, si nutrivano molto di reportage, di escursioni nell’attualità, nel presente. Queste pagine costituiscono un po’ il sotteso dei miei romanzi. Rappresentano realmente il laboratorio. E questa è un’occasione anche per affermare che cosa ha significato fare lo scrittore in questi dieci anni. Ha voluto dire avere una scrittura in grado di comprometersi con la contemporaneità, con i gerghi, con il parlato, con lo slang giovanile, con il sottofondo del rock e delle sue subculture. Per me fare lo scrittore ha significato questo. [...]

Si dice che i giovani scrittori siano anemici, abulici, che siano interessati solo al proprio ombelico. Questo può essere vero per alcuni, ma non si può generalizzare. Nel mio caso, in particolare, non credo... Anche quando ho fatto discorsi molto individuali li ho sempre messi in relazione a un intero universo, all’inizio giovanile, poi esterno, molto ricco di immagini, di suoni, di citazioni, di pensieri.⁵⁴

Il “sottotesto” dei romanzi tondelliani condensa dunque esperienza vissuta e riflessione sul presente. Come si può constatare dall’estratto, lo stesso mestiere di scrittore comporta per Tondelli il comprometersi e, potremmo aggiungere, lo sporcarsi con la contemporaneità, con le sue mode e le sue tendenze culturali. È da quest’inclinazione, tendente a mettere assieme cultura alta e cultura pop, esperienza e riflessione, musica e narrazione che nascono le considerazioni e gli scritti dell’autore. Si tratta di caratteristiche che lo rendono dunque di grande interesse per lo studio che si intende fare, poiché esse hanno fatto sì che la sua letteratura si ponesse come strumento di analisi sociale e la sua attività arrivasse a mettere in atto una tipologia di impegno diversa rispetto a quella che aveva segnato gli anni ’70⁵⁵.

⁵⁴ F. PANZERI, G. PICONE, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁵⁵ Per quanto riguarda le forme di impegno in Tondelli, si rimanda ai seguenti studi:

Cfr. O. CAMPOFREDA, *Dalla generazione all’individuo. Giovinezza, identità, impegno nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Mimesis, 2020.

Cfr. S. GASTALDI, *Tondelli: scrittore totale. Il racconto degli anni Ottanta fra impegno, camp e controcultura gay*, Bologna, Pendragon, 2021.

L’attenzione verso le dinamiche sociali e la loro analisi all’interno dell’opera tondelliana è messa invece in evidenza dell’introduzione all’*opera omnia* dell’autore:

I giovani furono, dunque, uno dei soggetti maggiormente amati da Tondelli. Le sue storie, infatti, narrano spesso una giovinezza che si colloca in una fase storica di transizione e la sua attività giornalistica e intellettuale fu spesso rivolta ad un pubblico giovane, in particolare attraverso gli articoli pubblicati su Rockstar e Linus. In *Un weekend postmoderno*, inoltre, volume nel quale è raccolta buona parte degli scritti giornalistici dell'autore, i termini "giovane" e "giovani" sono presenti ben 307 volte, su un totale di circa 600 pagine. Negli scritti che costituiscono la raccolta si narrano spesso stili di vita ed esistenze di giovani italiani. Si tratta in diversi casi di giovani alle prese col disfarsi della "generazione", più soli rispetto al decennio precedente e alle prese con l'inserimento all'interno di una società insita di contraddizioni. Andando più nello specifico, riteniamo che siano in particolare cinque i fattori che denotano l'importanza dell'attività e dei testi di Tondelli per quanto riguarda lo studio della condizione giovanile: l'aver saputo interpretare e analizzare in maniera assai partecipe i giovani degli anni del "riflusso"; la capacità di esprimere letterariamente: umori, modi di vivere e attitudini della popolazione giovanile; l'esser stato in grado di narrare i giovani a tutto tondo, presentandone caratteristiche e cambiamenti, in particolare per quanto riguarda le varie sottoculture; l'abilità nel rappresentare gerghi e linguaggi giovanili, facendone arte; l'impegno sociale, espresso in maniera diversa e innovativa rispetto agli anni '70, volto a comprendere la popolazione giovanile attraverso gli scritti letterari, in particolare col progetto Under 25.

La prima fase del lavoro tondelliano è legata dalla stagione movimentista, sebbene in maniera assai originale. Se nella maggior parte dei racconti di *Altri libertini* essa sembra ormai essere giunta al termine, lasciando dietro di sé gli strascichi dell'eroina e della disillusione⁵⁶, in *Mimi e istrioni*, in *Viaggio*, racconto che occupa la posizione centrale nella raccolta, e in *Pao Pao* il movimento tuttavia rivive attraverso modi di comportarsi, di relazionarsi all'altro e al mondo adulto. In questa fase l'occhio dello scrittore si sofferma in maniera molto acuta sulla "fauna giovanile" da poco uscita dall'esperienza movimentista e sulle sue tendenze anticonformiste. Gli scritti in questione risultano essere, come si dimostrerà all'interno dei vari capitoli del presente lavoro, un'inesauribile fonte di informazioni sulle caratteristiche connotanti le identità sociali giovanili post '77, poiché essi riprendono linguaggi, attitudini e modi di vivere assai diffusi all'interno della generazione dell'autore. Se

F. PANZERI, *Introduzione*, in P. V. TONDELLI, in *Opere*, vol. I, *cit.*, p. XXXI-LIII.

⁵⁶ Cfr. G. PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2013, pp. 42-43

da un lato Tondelli seppe narrare le ansie e le gioie legate alla fase finale degli anni '70 e ai primi anni del decennio successivo, dall'altro riuscì ugualmente a raccontare la solitudine e un certo tipo di smarrimento propri degli anni '80 e dei giovani della società postfordista⁵⁷. Ne sono testimonianza i suoi ultimi due romanzi, ovvero *Rimini* (in particolare i personaggi di Carla e Alberto) e *Camere separate*, dove l'affermarsi di mentalità sempre più legate al consumismo rende i rapporti tra coetanei segnati da una maggiore distanza rispetto al passato.

Tondelli seppe inoltre rappresentare letterariamente alcune importanti sottoculture giovanili che segnarono i suoi anni, come si vedrà in maniera più dettagliata nel primo capitolo. Utilizzando parte delle definizioni tondelliane, è possibile parlare di: libertini, i quali rappresentano buona parte dei personaggi della sua prima opera; paninari (o forse sarebbe meglio definirli proto-paninari, poiché la sottocultura in questione nascerà solo a inizio anni '80), per quanto riguarda buona parte dei protagonisti del racconto *Altri libertini*, appartenente all'omonima raccolta; fauna d'arte, relativamente ai personaggi dell'incompiuto *Un weekend postmoderno* e della pièce teatrale *Diner party* e infine di yuppie, facendo riferimento al personaggio di Marco Bauer, protagonista del più importante filone narrativo di *Rimini*. A differenza delle opere precedenti, *Camere separate*, l'ultimo romanzo tondelliano, rappresenta un protagonista che si colloca al confine tra orizzonte adulto e orizzonte giovanile. Nonostante abbia ormai varcato la soglia anagrafica dei trent'anni⁵⁸, che per Tondelli segna l'ingresso nell'età matura, Leo, il protagonista del romanzo, non può tuttavia considerare avvenuta la transizione, poiché egli non riesce a inserirsi all'interno degli schemi della società adulta⁵⁹. Non a caso l'immagine che egli ha di sé, come precisato nell'incipit del romanzo, è "immortalmente giovane". Il personaggio in questione verrà dunque preso in analisi al pari degli altri protagonisti delle principali opere narrative e teatrali tondelliane, poiché alcuni suoi tratti rappresentano il prolungarsi della fase giovanile all'interno della società italiana.

Molto importante al fine delle nostre ricerche è inoltre l'attenzione che l'autore dedicò all'oralità e ai gerghi giovanili, nonché alla ritmicità del linguaggio, elementi che si situeranno

⁵⁷ Per quanto riguarda il concetto di società postfordista si veda:

M. GERVASONI, *Storia d'Italia degli anni ottanta: Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 9-18 e p. 64-82.

⁵⁸ Cfr. P. V. TONDELLI, *Un romanzo deve essere forte, duro, veloce... e Silenzio, si scrive* in F. Panzeri (a cura di) *Viaggiatore solitario*, Milano, Bompiani, 2021, pp. 83-84.

Cfr. A. RAPINI, *Denaro e lavoro* in P. Sorcinelli, A. VARINI (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Roma, Donzelli editore, 2004, p. 81-112.

⁵⁹ Cfr. O. CAMPOFREDA, op. cit., p. 121.

alla base delle riflessioni del secondo e del terzo capitolo⁶⁰. Slang e parlate giovanili, estremamente presenti all'interno delle prime due opere dell'autore, hanno fornito interessanti spunti di analisi al nostro lavoro. L'attenzione rivolta alla riproduzione dell'oralità e alle maniere di esprimersi dei giovani non si esaurisce tuttavia all'interno di *Altri libertini* e *Pao Pao*. Anche in *Rimini*, infatti, e in particolare all'interno del filone narrativo che vede come protagonista Marco Bauer, la riproduzione del linguaggio parlato, resa attraverso l'uso del discorso diretto, gioca un ruolo centrale all'interno della narrazione, connotando identitariamente il personaggio principale del romanzo.

L'ultimo e probabilmente più importante elemento di interesse che riguarda il presente studio è dato dal principale progetto editoriale consacrato dall'autore correggese ai giovani italiani, ovvero *Under 25*, il quale testimonia ancora una volta l'attenzione che Tondelli dedicò ai ragazzi e alla loro condizione, tanto che è possibile a questo proposito parlare di una nuova tipologia di impegno⁶¹. Si tratta di tre antologie di racconti redatti da giovani sotto i venticinque anni di età, selezionati attraverso dei bandi aperti a tutti. Realizzato da Tondelli in collaborazione con Massimo Canalini, *Under 25* voleva essere uno strumento per far esprimere e per portare in superficie il mondo giovanile escluso dall'immaginario dominante, composto dai cosiddetti "scarti"⁶². Come si vedrà in maniera maggiormente dettagliata all'interno del primo capitolo, l'iniziativa diede vita a tre volumi, i quali anticiperanno tendenze narrative che avranno luogo soltanto nel decennio successivo⁶³.

Come testimonia *Under 25*, l'orizzonte culturale di Tondelli è assai influenzato da idee ed esperienze appartenenti agli anni '80. Egli visse del resto la stagione movimentista, così come il suo declino e la sua fine, nonché l'Italia del "riflusso". La sua breve vita si svolse, dunque, all'interno di un contesto sociale e ideologico in rapido cambiamento, del quale l'autore seppe essere interprete. L'attitudine dello scrittore, volta ad interrogarsi sui vari cambiamenti socioculturali presenti nel Paese, così come la presenza di diversi elementi autobiografici all'interno della sua opera (eccezion fatta per *Altri libertini*), rendono

⁶⁰ Per approfondire le caratteristiche dei linguaggi appartenenti alle opere dei "giovani autori" si veda: M. ARCANGELI, *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma, Carocci, 2007.

⁶¹ Si veda la nota 55.

⁶² Cfr. P. V. TONDELLI, *Scarti alla riscossa*, in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano Bompiani, 2014, p. 325-328.

⁶³ Cfr. E. MONDELLO, *op. cit.*, p. 37-49.

necessario un approfondimento volto a inquadrare il suo vissuto e il suo lavoro all'interno del loro orizzonte culturale di riferimento.

Pier Vittorio Tondelli⁶⁴ nacque il 14 settembre 1955 a Correggio, in provincia di Reggio Emilia e trascorse la sua infanzia nella città natale con i genitori. Nel 1964 iniziò a frequentare il liceo classico Rinaldo Corso e partecipò alle attività giovanili dell'Azione cattolica. Scrisse inoltre i suoi primi testi per i giornali dell'oratorio, curando la sezione delle recensioni culturali. Negli ultimi anni del liceo le sue letture cambiarono. Dal romanzo di avventura, infatti, passò in particolare al giallo, leggendo Chandler e Scerbanenco e cominciò inoltre a scrivere i suoi primi testi narrativi. Finito il liceo cambiarono anche i suoi riferimenti musicali. A Battisti preferì Guccini e De Gregori, Venditti e gli Inti Illimani. Si iscrisse al corso di laurea in DAMS dell'Università di Bologna, iniziò a frequentare i cineclub, a lavorare in una cooperativa teatrale e in una radio libera e nel 1976 entrò a far parte del Comitato di gestione del Teatro Ascoli di Correggio. A discapito di quel che potrebbe sembrare, gli anni in questione furono segnati da malinconia e solitudine. A Bologna ebbe inoltre l'opportunità di frequentare i corsi di Gianni Celati e di Umberto Eco. Le frequentazioni bolognesi e poi milanesi modificarono i suoi riferimenti culturali: tornò ad interessarsi di misticismo, attraverso la contemplazione delle religioni e delle filosofie dell'estremo oriente, senza rinunciare però a letture marcatamente politicizzate come *Lotta continua*, *Re nudo* e romanzi pubblicati da piccole case editrici del periodo, in cui si manifestava la voglia collettiva di esprimersi. Scrisse il suo primo romanzo, che poi avrebbe inviato a Feltrinelli, suscitando l'interesse dell'editor Aldo Tagliaferri, personalità che occupò un ruolo di primo piano nella formazione artistica del giovane autore. Dalla riscrittura avvenuta in seguito sarebbe nato *Altri libertini*. Nel 1979 si trasferì da Correggio a Milano, città della quale apprezzava il dinamismo, la fantasia e la libertà. *Altri libertini* venne pubblicato da Feltrinelli nel gennaio del 1980 e ottenne subito un'importante attenzione da parte del pubblico giovanile e della critica. Venti giorni dopo la sua comparsa in libreria il libro fu però sequestrato dalle autorità giudiziarie che lo accusarono di oscenità. Il processo, celebrato a Mondovì (Cuneo), vide tuttavia assolti autore ed editore con formula piena. Un mese dopo, lo scrittore iniziò a collaborare con *Il Resto del Carlino*, pubblicando l'articolo *Warriors a Correggio*. Successivamente si laureò con una tesi dal titolo "Letteratura epistolare come problematica del romanzo" (il cui relatore fu il professor Paolo Bagni). Parti

⁶⁴ Le informazioni riportate sono riprese dalla cronologia presente all'interno del primo volume dell'opera di Tondelli, curata da Fulvio Panzeri: P. V. TONDELLI, *Opere, vol. I – Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. PANZERI, Milano, Bompiani, 2000, p. XXXI-LIII.

poi per Orvieto per svolgere il servizio di leva militare e in seguito venne assegnato alla caserma Macao di Roma. A febbraio del 1981 iniziò a pubblicare su *Il Resto del Carlino* e *La Nazione* una serie di articoli, i quali compongono *Il diario del soldato Acci*, in cui si parla della vita in caserma, degli episodi e delle atmosfere che la caratterizzano. La serie è composta da dieci articoli e costituì la base di ciò che successivamente sarebbe stato pubblicato in *Pao Pao*. Nello stesso periodo scrisse inoltre un adattamento cinematografico di *Altri libertini*. Terminata la collaborazione con *Il Resto del Carlino*, tornò a Bologna e iniziò poco dopo a collaborare con *Linus*, scrivendo il suo primo articolo sulle nuove mode bolognesi postmoderne, segnate dalla musica elettronica. Cominciò poi a frequentare Andrea Paziienza e Francesca Alinovi e nel giugno 1982 pubblicò *Pao Pao* per Feltrinelli. Al 1983 risale il progetto di *Un weekend postmoderno*, un romanzo che avrebbe dovuto rappresentare cinque, sei o sette feste ambientate in quattro città diverse: Firenze, Bologna, Milano e Londra. Il romanzo avrebbe dovuto essere scritto riproponendo e reinventando il linguaggio parlato nei party, secondo i dettami del sound del linguaggio parlato. In seguito il progetto fu abbandonato e l'autore iniziò a lavorare al romanzo *Rimini*. Nel 1984 scrisse la *pièce* teatrale *Dinner party*, in cui è rappresentato l'ambiente intellettuale nel quale ormai Tondelli viveva. Durante il periodo in questione lo scrittore fu inoltre assiduo frequentatore di Firenze, città di cui apprezzava la vivacità dei giovani artisti. Sempre nel 1984 iniziò a redigere *Biglietti agli amici* e conobbe François Wahl delle Editions Seuil, che avrebbe pubblicato in seguito l'edizione francese di *Pao Pao*. Il rapporto tra i due fu caratterizzato da una grande stima reciproca, finché Wahl non diventò un interlocutore importantissimo per Tondelli, tanto che l'autore avrebbe chiesto il suo parere su tutti i successivi progetti letterari. Nel 1985 fu pubblicato dalla casa editrice Bompiani il romanzo *Rimini*. Tra i libri più venduti dell'estate, venne letto dalla critica come un romanzo di consumo, etichetta con la quale, però, l'autore non si trovò affatto d'accordo. Nello stesso anno prese avvio il progetto *Under 25*, del quale si è parlato in precedenza e sul quale si ritornerà nel primo capitolo. Tondelli iniziò successivamente a collaborare con *L'Espresso* e con *il Corriere della Sera* ma il rapporto con il giornale milanese si interruppe rapidamente. Cominciò poi a lavorare alle trasposizioni cinematografiche di *Altri libertini* e *Rimini* ma nessuna delle due sarebbe stata realizzata. A dicembre prese il via la collaborazione con il mensile *Rockstar*, per cui si occupò della fortunata rubrica *Culture club*, dedicata a consigli di lettura e cronache musicali. Essa si caratterizzò ben presto come un dialogo diretto tra l'autore e i giovani lettori del periodico. Nel 1986 si trasferì a Milano, considerando chiuso il periodo della propria vita legato a Bologna e al suo ambiente culturale. In questo periodo fece frequenti viaggi a Berlino, città

che rappresentava un mito per i giovani italiani della prima metà del decennio, a causa della musica punk e del modo di vivere dei ragazzi che la popolavano. Nello stesso anno curò il primo volume del progetto Under 25. Uscì poi per Baskerville, una piccola casa editrice bolognese, *Biglietti agli amici*, un libro intimo, costituito da dediche a persone care all'autore. Nel 1987 curò la seconda edizione di Under 25 e iniziò a lavorare per Mondadori ad una serie editoriale chiamata Mouse to Mouse, che si proponeva di esplorare i campi culturali non direttamente legati alla letteratura e alle sue pratiche. Si occupò dunque delle narrazioni appartenenti: al mondo della moda, della pubblicità, delle arti figurative, dello spettacolo e del rock. Nell'ottobre dello stesso anno tenne un discorso all'interno di un convegno internazionale su Jack Kerouac, che si svolse in Québec. Il titolo dell'intervento era: *Influenze di Kerouac sulla letteratura italiana degli anni ottanta*. Nel 1988 furono pubblicati i primi due volumi di Mouse to Mouse: *Fotomodella* di Elisabetta Valentini e *Hotel Oasis* di Gianni De Martino. Nello stesso anno Tondelli scrisse inoltre un lungo saggio in cui rivalutava la figura dello scrittore John Fante, che sarebbe poi stato pubblicato come introduzione nell'edizione Mondadori di *Sogni di Bunker Hill*. Cominciò in seguito a lavorare a *Camere separate*, che sarebbe poi stato pubblicato da Bompiani nel 1989 e avrebbe segnato una svolta all'interno della poetica dell'autore. Nello stesso anno collaborò con Alain Elkann ed Elisabetta Rasy per la creazione della rivista Panta, che aveva come fine quello di creare uno spazio di dialogo tra narratori, il cui primo numero uscì nel gennaio del 1990, pubblicato da Bompiani. Durante questo periodo l'autore effettuò diversi viaggi in giro per il mondo (in Tunisia, in Austria, in Ungheria, in Olanda...), pubblicando dei reportage per L'Espresso. Collaborò inoltre con Luciano Mannuzzi alla redazione del soggetto di *Sabato italiano*, film che riprende le storie presenti in *Rimini* e che uscì nelle sale nel 1992. Iniziò successivamente a lavorare con Fulvio Panzeri a *Un weekend postmoderno*, una raccolta di reportage, articoli e storie attraverso cui i curatori si proponevano di rappresentare gli anni '80. Il progetto prevedeva due volumi, uno incentrato sulle "cronache degli anni ottanta" e l'altro sulle "scritture degli anni ottanta". Il primo fu pubblicato nell'autunno del 1990, edito da Bompiani mentre il secondo non vedrà mai la luce a causa della scomparsa prematura dell'autore. Sempre nello stesso anno curò la terza edizione dell'antologia Under 25. Nell'aprile del 1991 si trasferì da Milano a Bologna e durante questo periodo si occupò soltanto della stesura di articoli e di testi da raccogliere poi in volume. Nello stesso anno venne ricoverato all'ospedale di Reggio Emilia, dove si scoprì che era malato di AIDS. Si riavvicinò alla religione cattolica, scrisse brevi appunti su un nuovo progetto letterario dal titolo *Sante messe* e apportò inoltre

delle modifiche al testo di *Altri libertini* per eliminare le bestemmie. Morì il 16 dicembre 1991 nella sua casa natale a Correggio.

La vita di Pier Vittorio Tondelli fu caratterizzata da un'intensa attività culturale, svolta come scrittore, giornalista ed animatore. Il suo rapporto con la critica che affondava le sue radici nel decennio precedente, come si vedrà meglio in seguito, fu spesso marcato da attriti. Questi ultimi appaiono del resto assai comprensibili se si pensa che l'autore non rinnegava o condannava l'orizzonte pop caratteristico dei suoi anni, così come non si sottraeva al dialogo col proprio pubblico. Piuttosto che decostruire, Tondelli si occupò di costruire orizzonti che scrutassero la società italiana e che si "contaminassero" con essa, con i suoi gerghi, le sue malinconie, i suoi sogni nazionalpopolari e le sue mode. Allo stesso tempo, cercò di favorire lo scambio intellettuale tra giovani artisti e scrittori, in particolare attraverso la rivista *Panta*, in modo da poter concepire nuovi strumenti teorici in grado di interpretare il rinnovato contesto culturale degli anni '80. Non a caso, uno dei suoi riferimenti intellettuali più importanti, come sottolinea Sciltan Gastaldi⁶⁵, fu Alberto Arbasino. I contenuti dei testi, lo sguardo critico, le innovazioni linguistiche, il posizionamento socioculturale nei confronti del mainstream dello scrittore lombardo affascinarono Tondelli⁶⁶. Dell'opera arbasiniana egli amò inoltre: la vena dissacrante che prendeva di mira in particolare premi e istituzioni letterarie, il ruolo dello scrittore "impegnato", le mitologie contemporanee, lo humor in alcuni casi caratterizzato dal non-sense, nonché la sua polifonia culturale⁶⁷. *Fratelli d'Italia* è senza dubbio l'opera più importante dell'autore lombardo. Essa si presenta come opera mondo, tre volte aggiornata dall'autore (nel 1976, nel 1993 e nel 2007), per integrare nuovi aspetti e cambiamenti della società italiana.⁶⁸ La prima opera dell'autore correghese contiene importanti riferimenti al romanzo arbasiniano, fin dal suo titolo *Altri libertini*. Oltre alla figura del libertino, Tondelli riprese dal romanzo arbasiniano lo stile linguistico postmoderno di derivazione gaddiana, il quale si esplica in *Altri libertini*, oltre che attraverso il sound del linguaggio parlato, attraverso la figura retorica dell'elenco. Scrive infatti Tagliaferri: "Tondelli riprende da Arbasino: il tono divertito e dissacratorio e l'artificio retorico dell'elencazione"⁶⁹. Nonostante le importanti somiglianze, *Altri libertini* e *Fratelli d'Italia* presentano, tuttavia, delle importanti differenze. Se infatti il romanzo di Arbasino rappresenta

⁶⁵ S. GASTALDI, *op. cit.*, p. 251-264.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ A. TAGLIAFERRI, « Sul motore tirato al massimo », in *Panta. I nuovi narratori*, n. 9, 1992, pp. 12-17.

dei giovani appartenenti a classi sociali agiate, legati a rituali e mode tipici delle fasce alte della società, Tondelli al contrario narra di giovani proletari e sottoproletari della provincia emiliana⁷⁰. Se Arbasino si allontana dai suoi personaggi, burlandosi delle loro mode e delle loro pretese intellettuali, la narrazione di Tondelli, invece, è immersiva e rappresenta dal di dentro, con viva partecipazione, le vicende dei giovani rappresentati⁷¹.

Altro autore italiano che rappresentò un riferimento per lo scrittore correggese fu Carlo Coccioli⁷², sebbene in misura minore rispetto ad Arbasino. L'influenza dell'autore toscano riguardò più che altro i contenuti delle opere tondelliane e in particolare il rapporto con la spiritualità⁷³. La vita di Coccioli fu segnata da un'intensa ricerca spirituale, che lo portò dal cristianesimo all'ebraismo, al buddismo e infine all'induismo⁷⁴. Anche per Tondelli l'aspetto spirituale rivestì una certa importanza, in particolare in determinati momenti, quali: l'adolescenza, gli ultimi giorni di vita e i primi anni che seguirono il suo trentesimo anno di età, i quali, secondo l'autore, segnano la fine della giovinezza. È possibile infatti trovare riferimenti religiosi, prima buddisti e poi cristiani in particolare in *Rimini* e in *Camere separate*. La spiritualità tondelliana, proprio come quella di Coccioli è vissuta in maniera intensa attraverso il proprio corpo⁷⁵, il quale diviene strumento essenziale per relazionarsi al divino.

I lavori tondelliani risentono inoltre di altri modelli. Nell'intervista rilasciata a Fulvio Panzeri e Generoso Picone, lo scrittore ne elencò alcuni: Selby, Céline, Burroughs, Bukowsky, Arbasino e Celati⁷⁶, ai quali, secondo Gastaldi è possibile aggiungere: Kerouac, Henry Miller, Fante⁷⁷. Secondo lo studioso sono tre le linee di fondo che emergono dai riferimenti dell'autore emiliano: l'antiaccademismo dei *beat*, la linea lombarda del linguaggio (che ha come esponenti principali Gadda e Arbasino) e la linea dell'oralità del linguaggio, che va da Céline a Celati. Quest'ultimo, in particolare, ebbe una grande importanza nella

⁷⁰ Cfr. S. GASTALDI, *op. cit.*, p. 251-264.

⁷¹ *Idem.*

Cfr. G. BONURA, "Tondelli tra stile e prosa", in *Panta. I nuovi narratori*, n. 9, 1992, p. 29-35.

⁷² S. GASTALDI, *op. cit.*, pp. 264-265.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 265-266.

Si veda anche:

F. PANZERI, G. PICONE, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁷ S. GASTALDI, *op. cit.*, p. 266-268.

formazione dell'autore. Professore di letteratura angloamericana al DAMS di Bologna e autore di testi letterari, Celati trasmise a Tondelli la passione per i romanzi d'oltreoceano. Ciò che il giovane scrittore riprese dal professore fu in particolare l'ibridazione del linguaggio e il ritorno alla narrazione, in opposizione ai dettami del Gruppo 63. L'opera che influenzò maggiormente Tondelli fu *Lunario del paradiso*⁷⁸, in cui Celati creò un linguaggio innovativo rispetto alla tradizione italiana novecentesca, nel quale convergono termini di varie lingue europee. Come nei romanzi tondelliani, l'ibridazione linguistica presente in *Lunario del paradiso* si inserisce all'interno della tematica del viaggio. Se in Tondelli, però, il patchwork si presenta come modalità espressiva, volta a caratterizzare i personaggi e a rappresentare il loro rapporto con la realtà in cui vivono, nel romanzo celatiano esso si presenta invece come necessità⁷⁹. Il giovane protagonista, infatti, innamorato di una ragazza tedesca, va in Germania per dichiararle il suo amore. Non parlando tedesco, egli è costretto tuttavia a comunicare attraverso uno strano mix linguistico, il quale dà vita al particolare stile letterario attraverso cui il romanzo è narrato.

Altro importante riferimento tondelliano è costituito dagli scrittori della *beat generation*, in particolare per quanto riguarda i primi due lavori dell'autore. Tematiche ed elementi letterari cari ai *beat*, quali: l'ansia di fuga, il viaggio, le ambientazioni notturne, i tratti grotteschi e le situazioni in alcuni casi violente costituiscono, infatti, gli elementi portanti di *Altri libertini* e *Pao Pao*⁸⁰. In particolare, però, come sostenne Tondelli nel suo intervento all'interno della conferenza su Jack Kerouac tenutasi in Québec, il debito che i giovani scrittori italiani degli anni '80 hanno nei confronti dei *beat* e di Kerouac risiede nel desiderio e nei sogni di fuga che la letteratura *beat* portava con sé⁸¹. Va inoltre sottolineato a nostro avviso che, mentre la letteratura *beat* si pone come fenomeno di rottura con la tradizione, in un periodo storico antecedente alle grandi contestazioni degli anni '60 e '70, la ripresa dei *beat* durante la fine degli anni di piombo e l'inizio degli anni del "riflusso" in Italia avvenne in un contesto assai diverso, ovvero sul finire delle ondate movimentiste. Non sorprende allora che la tematica maggiormente ripresa sia quella del viaggio, il quale è rappresentato come un bisogno piuttosto che come un atto contestativo, poiché nasce dalla spinta a fuggire dalla dimensione assai ristretta della provincia e più in generale da una vita considerata insoddisfacente.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 273-274.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 265-267.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 267.

Come ha sottolineato Fulvio Panzeri nell'introduzione al primo volume dell'*opera omnia* tondelliana, l'importanza dell'autore correggese non risiede soltanto nel suo essere stato capace di porsi come punto di riferimento per i giovani scrittori ma soprattutto nell'aver saputo aprire, assieme ad autori quali Palandri, Pascuto e Piersanti, nuove prospettive dopo la crisi delle neoavanguardie⁸². Ciò fece di lui una personalità assai originale all'interno del contesto letterario degli anni '80, il che suscitò non poche critiche ma anche diversi apprezzamenti. Per sintetizzare le posizioni espresse dalla critica su Tondelli è possibile riprendere Gastaldi⁸³, che le riassume in sei gruppi, tre propense ad elogiare l'opera dell'autore e tre orientate invece a criticarla negativamente. Iniziando dall'ultimo gruppo, esse sono:

- Eseteti cattolici che hanno trovato blasfemi i testi di Tondelli.
- Critici materialisti del Gruppo 63 che hanno giudicato la scrittura tondelliana un esempio di disimpegno borghese, colpevole di riscoperta del privato.
- Commentatori esponenti della comunità LGBTQ+ che hanno considerato non abbastanza militante l'impegno di Tondelli scrittore a favore della causa gay.

Per quanto riguarda i gruppi che hanno giudicato positivamente l'opera dell'autore, essi sono:

- Recensori attivi in Italia (tutti di ispirazione laica o materialista) che hanno visto almeno un'opera di Tondelli come un capolavoro del '900 (Bruno Casini, Francesco Gnerre, Gian Pietro Leonardi, Luigi Levrini, Alberto Sebastiani, Mauro Vianello)
- Specialisti attivi fuori dall'Italia (molti ma non tutti vicini ai Gender Studies o alla Queer Theory) che hanno apprezzato il modo in cui Tondelli ha presentato l'omosessualità (Eugenio Bolognaro, Jennifer Burns, Gary Cestaro, Patrick Dubuis, Derek Duncan, Cristina Massaccesi, Enrico Minardi, Enrico Palandri, Edmund White)
- Commentatori cattolici che hanno intravisto in Tondelli un autore redento, rientrato nell'alveo della religione cattolica⁸⁴

Passiamo ora in rassegna le varie categorie, iniziando dall'ambivalenza della critica cattolica. Come anticipato, una parte di essa ha condannato lo scrittore correggese,

⁸² F. PANZERI, *Introduzione*, in F. PANZERI (a cura di), *Pier Vittorio Tondelli. Opere*, vol. I, *cit.*, pp. VII-VIII

⁸³ S. GASTALDI, *op. cit.*, p. 106-107.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 106-107.

definendolo blasfemo a causa dei contenuti dei suoi scritti, delle bestemmie e del turpiloquio presenti. Questa parte della critica cattolica, oggi decisamente minoritaria, faceva riferimento a riviste gesuitiche quali *Il Sabato* e *Giornale nuovo*⁸⁵. Un altro orientamento presente all'interno della critica cattolica, vede invece Tondelli come scrittore redento. Ad esso appartengono due importanti figure intellettuali che si sono occupate dell'opera dell'autore: Fulvio Panzeri e padre Spadaro. Panzeri, di cui si è già parlato in precedenza, è il più importante studioso dell'opera dello scrittore. Il suo lavoro più importante è la raccolta di tutte le opere tondelliane, pubblicata da Bompiani in due volumi. Egli ha inoltre curato con Generoso Picone il libro intervista con Tondelli *Viaggiatore solitario*, poi ampliato nella nuova versione dal titolo *Il mestiere di scrittore*.

Il padre gesuita Antonio Spadaro è direttore della celebre rivista *La Civiltà Cattolica*. Egli ha pubblicato il saggio *Attraversare l'attesa* (1999), poi ampliato e ripubblicato col titolo *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli* (2002). L'approccio che egli utilizza per interpretare i testi è definito critica teologica ed è volto a trovare negli scritti dell'autore una finalità religiosa da interpretare in senso cristiano⁸⁶. Per lo studioso, la componente umana caratterizza i testi dell'autore correggese, mentre la sua proiezione etico-morale mette in luce il legame tra letteratura e vita. Egli insiste sui topoi della distanza, della separazione e dell'abbandono al fine di mostrare l'approdo alla fede cattolica dell'autore, il quale, per lo studioso, deve passare attraverso la perdita di senso totale⁸⁷.

Sul versante opposto, la critica marxista degli anni '80 è stata spesso ingenerosa nei confronti di Tondelli. Le critiche provenienti da sinistra, in particolare da intellettuali vicini al Gruppo 63, sono da collocarsi all'interno di una polemica più ampia, volta contro i giovani narratori, visti come esponenti di un nuovo conformismo⁸⁸. Tondelli era considerato, del resto, il principale esponente di quella letteratura del riflusso di scarsa qualità e ricca di riferimenti borghesi e filo-americani⁸⁹. Sintetizziamo le varie critiche prendendone ad esempio tre, che vanno dall'inizio alla fine dell'attività tondelliana. Una delle prime

⁸⁵ *Ibid.*, p. 107-116.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 111-112.

Si veda anche: A. SPATARO, *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaca Book, 2002.

⁸⁷ S. GASTALDI, *op. cit.*, pp. 111-112

Si veda anche: A. Spataro, *op. cit.*

⁸⁸ S. GASTALDI, *op. cit.*, p. 116-119.

⁸⁹ *Idem.*

stroncature di *Altri libertini* arrivò da Gianfranco Bettin su *Ombre Rosse* nel 1980⁹⁰, in cui il critico definì il romanzo come un freddo esercizio narrativo marcato da ripetitività contenutistica, sostenendo inoltre che in esso i drammi generazionali diventano materiale per un best seller di stagione. Altro giudizio negativo arrivò da Sanguineti che rimarcò la mancanza di impegno all'interno delle opere di Tondelli e dunque l'assenza di valenza sociale nella sua letteratura⁹¹. Un'ulteriore stroncatura portò la firma di Angelo Guglielmi che, sulla scia dei giudizi di Gianni Turchetta, criticò *Camere separate*, definendo Tondelli uno scrittore da feuilleton. Guglielmi avrebbe tuttavia rivisto i suoi giudizi negativi in un intervento pubblicato ad inizio anni 2000 nel secondo volume monografico su Tondelli di Panta⁹².

La critica LGBTQ+ si è mostrata ambivalente nei confronti dell'autore. Va sottolineato a questo proposito che gli studi concernenti la rappresentazione dell'omosessualità in Tondelli sono stati svolti soprattutto all'estero, mentre invece solo in pochi casi la critica italiana si è occupata di questa tematica⁹³. Sul versante dei detrattori è possibile citare le opinioni di Busi⁹⁴, Dall'Orto⁹⁵ e Muneroni⁹⁶, i quali hanno considerato l'autore non sufficientemente impegnato. Busi ha sostenuto che ciò è dovuto al fatto che Tondelli si sia “perso nelle pastoie del cattolicesimo e del senso di colpa”, mentre Muneroni, decisamente più critico, ha rilevato la presenza di un’“omofobia censurata” in *Camere separate*. Dall'Orto, infine, ha rimproverato allo scrittore di non essersi speso per i diritti degli omosessuali, poiché si è vergognato di rivelare pubblicamente la sua malattia. Se è vero a questo proposito che Tondelli non ha reso pubblico il fatto di essere malato di AIDS, è altresì vero, però, come sostiene Gastaldi⁹⁷, che l'autore è stato il primo romanziere italiano a

⁹⁰ G. BETTIN, « Altri libertini », in *Ombre Rosse*, luglio 1980.

⁹¹ F. GAMBARO, « Il critico come storico. Incontro con Eduardo Sanguineti », in *Linea d'ombra*, n. 35, 1989.

⁹² A. GUGLIELMI, « Tondelli letto oggi », in *Panta. I nuovi narratori*, n. 20, 2003, p. 49-59.

⁹³ Cfr. S. GASTALDI, *op. cit.*, p. 120-125.

Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 6-13.

⁹⁴ S. Gastaldi, *op. cit.*, pp. 120-121.

Si veda anche:

A. BUSI, « Il menestrello di Montichiari », in *Babilonia*, n. 99, 1992.

⁹⁵ S. GASTALDI, *op. cit.*, pp. 120-121.

Si veda anche:

S. MUNERONI, « Omofobia e autocensura in *Camere separate* di Tondelli », in *L'Ancrage*, n. 4, 2005.

⁹⁶ S. GASTALDI, *op. cit.*, pp. 120-121.

Si veda anche:

G. DALL'ORTO, « Con le ali tarbate. Pier Vittorio Tondelli (1955-1991) », in *Babilonia*, n. 97, febbraio 1992, p. 21-23.

⁹⁷ Cfr. S. GASTALDI, *op. cit.*, p. 121 e p. 416-432.

scrivere un romanzo sull'AIDS. Le opinioni in questione sono state inoltre contestate da critici quali: Gnerre⁹⁸, Leonardi, Dubuis⁹⁹ e Duncan¹⁰⁰. I primi due studiosi sostengono che *Altri libertini* è un libro gay e rappresenta l'omosessualità in diverse forme. Essa è correlata alla disperazione in *Postoristoro* e in *Mimi e istrioni*, presenta i tratti dell'educazione sentimentale in *Viaggio*, si configura come "malandrina" e boccacesca in *Senso contrario* e in *Altri libertini* e infine diventa inno alla libertà in *Autobahn*. Per Gnerre, inoltre, la rappresentazione del comportamento omosessuale è nuova, poiché si presenta come giocosa e priva di complicazioni sentimentali. Dubuis è dello stesso avviso e precisa che *Altri libertini* mostra inoltre il carico sovversivo dell'omosessualità. Lo studioso inglese, infine, ha definito *Camere separate* un chiaro esempio di romanzo sull'AIDS. Per Duncan il romanzo mette in mostra l'atteggiamento italiano sulla malattia, poiché essa è drammaticamente presente ma mai menzionata in maniera esplicita.

Uno dei grandi meriti di Tondelli risiede nell'aver saputo interpretare e dialogare con il presente, "facendosi lui stesso presente, senza però cedergli"¹⁰¹. Collocandosi al di fuori di approcci critici fortemente marcati dalle ideologie che hanno caratterizzato il '900, è possibile leggere la sua opera come espressione di nuove dinamiche di impegno, volte ad interrogarsi sulla realtà, piuttosto che limitarsi a giudicarla attraverso rigidi schemi ideologici. Degli interessanti studi a questo proposito sono stati fatti da Jennifer Burns, Olga Campofreda e Sciltan Gastaldi, i quali hanno messo in evidenza le forme dell'impegno tondelliano. La studiosa inglese è stata la prima ad approfondire le caratteristiche delle nuove forme di *engagement* in Tondelli, ponendo la sua opera all'interno di una prospettiva più ampia. Burns sostiene infatti che gli studi sull'autore non possono limitarsi ai *gender studies*, poiché i testi

⁹⁸ *Ibid.*, p. 123-126.

Si veda anche:

F. GNERRE, G. P. LEONARDI, *Noi e gli altri. Riflessioni sullo scrivere gay. Interviste*, Milano, Il dito e la luna, 2007.

⁹⁹ S. GASTALDI, *op. cit.*, p. 123-126.

Si veda anche:

P. DUBUIS, « Représentation de l'homosexualité dans l'œuvre de Pier Vittorio Tondelli », in *Inverses*, n.1, 2001, p. 27-41.

¹⁰⁰ Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, pp. 11-12.

Si veda anche:

D. DUNCAN, « An art of Body in Resistance », in *Italica*, vol. 76, n.1, 1999, pp. 54-69.

¹⁰¹ S. GASTALDI, *op. cit.*, p. 123.

Si veda anche:

G. PAPI, « Perché è importante Pier Vittorio Tondelli », *Il post*, 16 dicembre 2016.

di Tondelli contravvengono ad un ampio sistema di codici culturali, sociali e politici¹⁰². La studiosa ha inoltre sostenuto che la rappresentazione dell'amore omosessuale presente in *Camere separate* può essere considerata un atto politico¹⁰³, il che rende il romanzo un testo fortemente impegnato. Sulla scia di Jennifer Burns si muovono le analisi di Campofreda¹⁰⁴ e Gastaldi¹⁰⁵. La prima ha sostenuto che l'impegno occupa un ruolo centrale in Tondelli e si esprime attraverso l'opposizione: all'omologazione dettata dalla letteratura di massa, alla standardizzazione del linguaggio e al conservatorismo culturale piccolo-borghese. A differenza degli scrittori della neoavanguardia, l'opposizione di Tondelli si è espressa attraverso un costante dialogo con i lettori. La studiosa ritiene inoltre che i giovani siano centrali all'interno dei lavori dello scrittore e che, sebbene la critica abbia molto spesso colto il suo interesse verso la società giovanile, essa non lo ha mai problematizzato (salvo per quanto riguarda il recente studio *Lo scrittore giovane* di Roberto Carnero).¹⁰⁶ Basandosi sullo studio di due performance teatrali tondelliane inedite redatte a fine anni '70¹⁰⁷, Campofreda afferma che per Tondelli la giovinezza è fortemente legata alla libertà e all'opposizione ai valori sociali dominanti e dunque all'impegno. Nella prima fase della sua opera Tondelli presentò inizialmente il giovane come eroe romantico e successivamente come nomade, riprendendo delle dinamiche narrative tipiche degli scrittori *beat*. La rappresentazione del viaggio fatta dall'autore, come scrive Campofreda, presenta però un'importante differenza rispetto a quella dei *beat*. Se in Kerouac ad esempio il viaggio è un'esperienza fine a se stessa, in Tondelli esso diventa possibilità di formarsi alternativamente, in contrasto con le norme e i percorsi di educazione imposti dalla società¹⁰⁸. Altro elemento che connota l'impegno dello scrittore è dato infine, per la studiosa, dalle varie "infrazioni" presenti in *Altri libertini* e *Pao Pao*, sia a livello di contenuti che di linguaggio.

¹⁰² J. BURNS, « Code-breaking: the demand of interpretation in the work of Pier Vittorio Tondelli », in *The Italianist*, n. 20, 2000, p. 253-273.

¹⁰³ Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 13.

Si veda anche: J. BURNS, *Fragments of imegno. Interpretation of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Leeds, Northern Universities Press, 2001.

¹⁰⁴ O. CAMPOFREDA, *op. cit.*

¹⁰⁵ S. GASTALDI, *op. cit.*

¹⁰⁶ O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁷ Essi sono: *Jungen Werther/Esecuzioni* e *Appunti per un intervento sulla condizione giovanile*. I due scritti sono consultabili in:

O. CAMPOFREDA, *op. cit.*

¹⁰⁸ Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 40.

Cfr. A. FAVARO, *Roma amara d'amore in Pao Pao*, in A. FAVARO, *Pier Vittorio Tondelli, o, La scrittura delle occasioni autobiografiche*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2013, p. 85-106.

Sciltan Gastaldi, autore del ricco e interessante saggio *Tondelli scrittore totale*¹⁰⁹, dopo aver fatto una ricognizione dettagliata dell'attività dello scrittore e dalla sua ricezione, mette in evidenza l'impegno di Tondelli nelle varie fasi della sua attività artistica e intellettuale, confutando in maniera netta le analisi che hanno visto nell'autore correggese lo scrittore del disimpegno. Come sottolinea Gastaldi, l'impegno tondelliano non segue i modelli degli anni '70 ma si presenta in maniera differente. Per lo studioso, l'impegno di Tondelli prende forma attraverso i seguenti elementi: lo sperimentalismo linguistico; l'opera di "democratizzazione" della letteratura attraverso il dialogo continuo col proprio pubblico; l'attività di scoperta dei riferimenti culturali della provincia, la rilevanza sociale dei contenuti trattati; l'opera di decostruzione applicata secondo le teorie Camp (come ad esempio quella messa in atto in *Pao Pao*, in cui l'omosessualità è estremamente presente all'interno della caserma) e infine attraverso l'attività di esplorazione e in alcuni casi di scouting messa in atto attraverso *Under 25*. Come si può evincere, si tratta di modalità di *engagement* che in diversi casi mettono da parte l'ideologia politica e il rifiuto totale della cultura di massa. Esse, al contrario, sono connotate da un'incessante spinta verso l'altro e la società, nonché verso le sue idee e i suoi riferimenti culturali, senza rinunciare, tuttavia, alla propria identità e alle proprie opinioni.

Il dibattito odierno sull'opera e l'attività di Tondelli riguarda principalmente l'impegno dello scrittore. Se egli, infatti, è stato a lungo valutato negativamente dalla critica di sinistra poiché considerato disimpegnato e figlio delle mode e dei costumi degli anni '80, oggi si tende invece a vedere la sua opera e la sua attività sotto un'altra luce. Il lavoro di Campofreda, in particolare, vede la rappresentazione del giovane come espressione, se non strumento, dell'impegno dell'autore, poiché connotata da caratteristiche volte a mettere in evidenza in differenti maniere l'opposizione alla società borghese. Se le nuove constatazioni riguardanti l'impegno tondelliano sono senza dubbio acute e preziose, riteniamo tuttavia che l'analisi della rappresentazione delle identità giovanili in Tondelli meriti un approfondimento ulteriore, che vada al di là delle riflessioni concernenti l'impegno, al fine di mettere in evidenza l'importante lavoro di analisi sociale, in particolare per quanto riguarda la popolazione giovanile, effettuato dall'autore. Per far ciò è necessario interrogarsi sulle modalità attraverso le quali l'autore ha concepito le identità giovanili e le ha descritte. È utile a questo proposito prendere in analisi le pagine di *Un weekend postmoderno*, in cui lo scrittore ha rappresentato la "commedia umana" degli anni '80, esprimendo il proprio punto di vista. Leggendo le pagine della raccolta balza all'occhio l'utilizzo di due concetti, tanto ricorrenti

¹⁰⁹ S. GASTALDI, *op. cit.*

quanto centrali nelle rappresentazioni delle realtà sociali, ovvero: fauna e tribù. I due concetti, spesso presenti negli scritti di *Un weekend postmoderno*, si riferiscono a gruppi di persone e ad aggregazioni spontanee di individui che condividono le stesse mode e le stesse attitudini. Il primo, che ricorre ben 93 volte nella raccolta, mette in stretta relazione i gruppi sociali col loro ambiente o, per riprendere un altro termine appartenente al lessico della zoologia, al loro habitat, il quale li connota culturalmente e umanamente. Ecco dunque che l'autore parla di: "fauna di cineclub"¹¹⁰, "fauna acciaccata che frequenta le terme"¹¹¹, "fauna di coetanei vivissima"¹¹² che frequenta le discoteche, ecc. L'espressione "fauna giovanile", che invece ricorre solo in 9 casi all'interno della raccolta, non si discosta molto dalla concezione espressa in precedenza. Essa è costituita in diversi casi da più gruppi di giovani che vivono in una data città, quale ad esempio: Firenze, caratterizzata dalla sua "fauna giovanile [che] si istituisce da qualche tempo come fauna d'arte attentissima"¹¹³; Londra, connotata dalla sua "variegata fauna giovanile"¹¹⁴ o Berlino, che invece presenta una "fauna giovanile" prevalentemente composta da studenti¹¹⁵. Il termine "tribù" invece, presente solo in 14 casi, si riferisce in maniera prevalente all'orizzonte giovanile per indicarne sottoculture che condividono mode e rituali¹¹⁶. Nel contesto di fine anni '70, inoltre, come scrive Tondelli in *The society*¹¹⁷, la tribù si configura come "modo di vivere laterale"¹¹⁸, che permette di vivere al di fuori della società borghese senza però arrivare ad uno scontro frontale col sistema. È importante sottolineare come sia il concetto di fauna che quello di tribù delineino le caratteristiche identitarie degli individui attraverso la relazione che essi intrattengono sia con l'ambiente in cui vivono o che frequentano, sia con l'altro. In quest'ultimo caso il rapporto è contrassegnato da gusti musicali e mode comuni, nonché da rituali condivisi. Questa considerazione è molto utile al fine del nostro lavoro e sarà ripresa più avanti per illustrare le tappe che si seguiranno per condurre le

¹¹⁰ P. V. TONDELLI, *Storie di gente comune*, in *Un weekend postmoderno*, cit., p. 47-66.

¹¹¹ P. V. TONDELLI, *Salsomaggiore terme*, in *Un weekend postmoderno*, cit., p. 67-74.

¹¹² P. V. TONDELLI, *Modena*, in *Un weekend postmoderno*, cit., p. 76-80.

¹¹³ *Idem*.

¹¹⁴ P. V. TONDELLI, *Londra*, in *Un weekend postmoderno*, cit., p. 386-395.

¹¹⁵ P. V. TONDELLI, *Berlino*, in *Un weekend postmoderno*, cit., p. 397-400.

¹¹⁶ Si veda in particolare: "Benché la frammentazione degli atteggiamenti giovanili tipica degli anni ottanta, con la conseguente formazione di bande e tribù (i dark, i dandy, i punk, i rockabilly), sia arrivata anche qui, benché tutta questa umanità sia presente ogni fine-settimana al Graffio, locale dell'ARCI Kid, ora tempio della mondanità giovanile anni ottanta, la gran massa di giovani è quella con la Vespa accessoriata, i capelli lunghi, gli stivalacci sdruciti, un po' di marijuana in tasca, le cartine per rollare, una cascina abbandonata e ristrutturata in aperta campagna come luogo di ritrovo e di vita alternativa. Insomma, ancora una volta, gli struggenti eroi di Vasco Rossi"

P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 79.

¹¹⁷ P. V. TONDELLI, *The society*, in *Un weekend postmoderno*, cit., p. 191-194.

¹¹⁸ *Idem*.

nostre analisi. Il concetto di relazione appare centrale all'interno dei testi tondelliani che rappresentano le identità giovanili. A testi puramente teorici, volti ad indicare schemi generali, Tondelli preferì i reportage, ovvero il narrare situazioni comuni e identità giovanili attraverso il rapporto dell'individuo con gli altri e con il proprio ritmo di vita. Allo stesso modo, nell'inchiesta letteraria messa in atto attraverso il progetto Under 25, si chiede ai giovani che intendono partecipare di parlare del loro quotidiano. Nella concezione dell'autore, dunque, la dimensione più concreta dell'esistenza occupa un ruolo assai importante all'interno dei processi di definizione del soggetto. Essa si configura in primo luogo attraverso la relazione con l'altro e in particolare col mondo adulto da un lato (nelle sue molteplici forme) e dall'altro col gruppo dei pari. Inoltre, la maniera di relazionarsi all'altro e alla realtà circostante, ordinandola e conferendole un senso, si esprime negli scritti tondelliani attraverso determinate tipologie di linguaggio e di ritmo, le quali danno vita al susseguirsi degli eventi. Emergono dunque due coordinate fondamentali attraverso le quali le identità vengono rappresentate negli scritti dell'autore, a cui se ne aggiungerà una terza, ovvero la percezione della temporalità, come si dimostrerà in maniera più dettagliata all'interno del primo capitolo¹¹⁹. La relazione col mondo adulto e in particolare con la figura paterna sottende, infatti, la possibilità di collocarsi in una dimensione temporale diacronica, il che ci porterà ad analizzare la rappresentazione dell'orizzonte temporale nell'opera dell'autore.

Cosciente dei nuovi paradigmi identitari che si andavano delineando nei suoi anni, Tondelli concepì nel suo ultimo periodo un nuovo tipo di romanzo, ovvero l'odierno *Un weekend postmoderno*, il quale si propone di rappresentare gli anni '80 attraverso vari frammenti, che fanno inoltre da sottotesto ai suoi scritti letterari. Come scrive Panzeri, nella sua ultima fase Tondelli arrivò a teorizzare una narrazione non più legata a settori distinti ma connotata da una dimensione ampiamente corale. Riportiamo qui di seguito un estratto della postfazione a *Un weekend postmoderno*:

Per Pier Vittorio Tondelli, Un weekend postmoderno determina la possibilità di affrontare la costruzione narrativa non più legata a microcosmi e identità specificamente separati da altri contesti, come possono essere quelli della provincia emiliana e dell'emarginazione giovanile (Altri libertini), la caserma e i soldati (Pao Pao), la riviera romagnola e la sua fauna kitsch (Rimini), la disillusione sentimentale (Camere separate), ma di inserire i vari scenari in una dimensione essenzialmente corale.

¹¹⁹ Si veda a questo proposito il paragrafo: Riconoscersi nel volto del padre: *Camere separate*, appartenente al primo capitolo, p. 94.

Un weekend postmoderno *copre l'arco temporale di dieci anni e nasce, come stesura originaria e ancora del tutto informale, parallelamente ai racconti e ai romanzi che, via via, lo scrittore ha pubblicato. Da questo punto di vista, il materiale che compone il libro poteva essere letto come postilla o come un secondo livello prospettico, sotterraneo e underground, redatto in forma di lunghe note, le quali delineavano ulteriormente nel loro carattere quasi documentario, i contenuti emergenti dal primo livello rappresentato dall'opera narrativa in sé e per sé.*¹²⁰

II. Tondelli e la rappresentazione delle identità giovanili

Riprendendo in particolare le narrazioni tondelliane e le ricognizioni fatte dall'autore, si concepiranno le varie opere letterarie all'interno di un processo complessivo, o, per usare i termini di Panzeri, in "una dimensione corale", che da un lato riconosce le differenze tra le varie sottoculture giovanili e i personaggi giovani, ma dall'altro cerca di rintracciarne degli elementi identitari comuni. La ricerca di questa identità di fondo, della "colonna sonora", che unisce ambienti, sottoculture e individui apparentemente assai diversi, costituisce la finalità del presente lavoro.

Al fine di analizzare in maniera maggiormente approfondita le identità giovanili rappresentate all'interno dell'opera tondelliana, si è scelto in primo luogo di partire dalla concezione che lo scrittore aveva dei suoi scritti letterari, i quali sono correlati ai suoi reportage e connessi ad un orizzonte sociale assai ampio, per poi valersi dell'ausilio di concetti appartenenti alla psicologia sociale, in modo da poter definire in maniera più dettagliata il concetto di identità e dei suoi legami con la narrazione. Si tratta di un concetto che, del resto, si lega ad alcune importanti intuizioni dell'autore, espresse attraverso i concetti di "fauna" e di "tribù". Il ricorso a nozioni appartenenti al campo della psicologia sociale permetterà di integrare e chiarificare le intuizioni in questione, rendendo la nostra analisi maggiormente dettagliata. Del resto, com'è stato esposto in precedenza, l'opera dello stesso Tondelli è volta ad interrogarsi e rappresentare identità e dinamiche sociali presenti in un'Italia in rapido cambiamento, in maniera acuta e variegata. La vicinanza tra Tondelli e studi psico-sociali è inoltre dimostrata dall'iniziativa che portò alla nascita delle antologie *Under 25*, in cui l'autore stesso parlò di un'inchiesta che doveva situarsi a metà strada tra sociologia e letteratura¹²¹. Se da un lato il lavoro e l'opera dello scrittore si avvicinano alle

¹²⁰ F. PANZERI, *Appunti per un romanzo critico* in P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 567-604.

¹²¹ Cfr. P. V. TONDELLI, *Under 25: Presentazione e Under 25: Discussioni* in *Un weekend Postmoderno*, cit., p. 332-374.

inchieste sociologiche e ai lavori di psicologia sociale, dall'altro la stessa psicologia sociale, in particolare grazie ai lavori di Bruner, si avvicina alla narrazione, concependo il Sé in quanto Sé narratore, come si avrà modo di vedere più avanti. Servirsi dell'ausilio di concetti appartenenti a questa disciplina, quali: categorizzazione, Sé potenziale, Sé interpersonale e Sé narratore, potrà perciò permetterci di integrare alcuni concetti tondezziani, inquadrandoli in un contesto teorico chiaro e definito. L'interesse che Tondelli nutriva nei confronti della psicologia e degli studi sul linguaggio è testimoniato in particolare da sei libri presenti all'interno della sua biblioteca: *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* di Ludwig Wittgenstein, *La cosa freudiana* di Jaques Lacan, *Freud* di Peter Grey, *Istinto di morte e conoscenza* di Massimo Fagioli, *Lo sviluppo mentale del bambino e altri studi di psicologia* di Jean Piaget, *La percezione interpersonale* di Mark Cook, *Prospettive della comunicazione interpersonale* di Marina Mizzau (questi ultimi due libri presentano un importante numero di sottolineature e se ne parlerà in maniera più approfondita nel primo capitolo) e *Di bene in peggio. Istruzioni per un successo catastrofico* di Paul Watzlawick. Gli ultimi tre libri menzionati appartengono alla sfera della psicologia sociale, disciplina che studia la psicologia degli individui in relazione con l'altro e la società. I saggi di Cook e Mizzau studiano le relazioni interpersonali attraverso le modalità di categorizzazione (Cook), il ruolo giocato dall'ego dell'individuo e dal linguaggio (Mizzau), mentre il volume di Paul Watzlawick, importante esponente della scuola di Paolo Alto, si focalizza sulle narrazioni "errate" che l'individuo mette in atto per affrontare delle situazioni problematiche a cui è sottoposto, andando così incontro a risultati catastrofici.

I libri di psicologia sociale e lo studio attento di *Prospettive di comunicazione interpersonale*, mostrano che Tondelli era a conoscenza delle teorie costruttiviste e si interrogava sulle dinamiche psicosociali inerenti le relazioni tra individui e gruppi, nonché sul ruolo che il linguaggio riveste al loro interno. La relazione con l'altro è inoltre fortemente legata alla costruzione e alla rappresentazione dell'identità. Relazionarsi all'altro in una determinata maniera, condividere lo stesso linguaggio, comunicare attraverso determinati atteggiamenti e modalità sottende, infatti, una particolare connotazione identitaria, la quale è messa in risalto e prende forma proprio attraverso i processi di relazione. Il ricorso all'ausilio di concetti e teorie appartenenti alla psicologia sociale, i quali si avvicinano, come visto, agli schemi rappresentativi di Tondelli, può essere dunque molto utile al fine di analizzare le figure dei giovani personaggi presenti e definirne le caratteristiche identitarie.

Prima di presentare la struttura del nostro lavoro, sarà perciò necessario illustrare le dottrine psicosociali che si situano alla base dei concetti di cui ci si servirà, per poi esplicitarli.

Alla base dell'attività conoscitiva umana si situa il processo di categorizzazione¹²², attraverso il quale l'essere umano divide ciò che percepisce in categorie, dando così un ordine a ciò che lo circonda. Il processo in questione si situa inoltre alla base della costruzione del Sé, poiché permette all'individuo di concepirsi e caratterizzarsi in modalità differenti¹²³. Partendo da questa constatazione, che tanta importanza ha avuto all'interno degli studi di psicologia sociale, e basandosi sullo studio fatto da Giovanna Leone, Bruno Mazzara e Maurizio Sarrica¹²⁴, si esporrà come il concetto di Sé è stato declinato da diverse scuole di pensiero inerenti a questa disciplina, per mostrare infine, attraverso gli studi di Jerome Bruner, come esso si leghi al concetto di narrazione¹²⁵. Prima di presentare gli studi costruzionisti e narrativi che forniscono i concetti più importanti per quanto riguarda il presente lavoro, è doveroso esporre le teorie cognitive, alcune delle quali saranno d'ausilio alle analisi che si svolgeranno nei singoli capitoli. La psicologia cognitiva, che nasce negli anni '60 del XX secolo, concepisce il Sé come una rete di conoscenze¹²⁶. Secondo le teorie cognitive il processo di autocategorizzazione può essere messo in atto di riflesso, attraverso la conoscenza e i giudizi di valore relativi ad elementi esterni. Essi riguardano in particolare: l'ambiente (Sé

¹²² Cfr. J. BRUNER, *Il pensiero. Strategie e categorie*, trad. it. E. Rivero, Roma, Armando Editore, 2009, p. 15-40.

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ G. LEONE, B. M. MAZZARA, M. SARRICA, *La psicologia sociale. Processi mentali, comunicazione e cultura*, Bari, Laterza, 2013.

¹²⁵ Cfr. J. BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Edizione digitale Kindle, Bari, Laterza, 2015.

Si veda nota 131.

¹²⁶ Si vedano a questo proposito i seguenti studi:

N. CANTOR, J. F. KIHLSSTROM, « Mental representation of the Self », in L. BERKOWITZ (a cura di), *Advances in Experimental Social Psychology*, vol. 17, New York, Academic Press, 1984, p. 1-47.

E. T. HIGGINS, « Continuities and Discontinuities in Self-Regulatory and Self-Evaluative: A Developmental Theory Relation Self and Affect », in *Journal of Personality*, 57, 1989, p. 407-444.

H. R. MARKUS, « Self-schemata and Processing Information about the Self », in *Journal of Personality and Social Psychology*, 35, 1977, p. 63-78.

H. R. MARKUS, S. KYTAYAMA, « Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation », in *Psychological Review*, 98, 1991, p. 224-253.

H. R. MARKUS, S. KITAYAMA, « Models of Agency: Sociocultural Diversity in the Construction of Action », in V. MURPHY-BERMAN, J. J. BERMAN (a cura di), *Nebraska Symposium on Motivation*, vol. 49, *Cross-Cultural Differences in Perspectives on the Self*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, p. 1-57.

H. R. MARKUS, P. NURIUS, « Possible Selves », in *American Psychologist*, 41, 1986, p. 954-969.

U. NEISSER, « Five Kinds of Self-Knowledge », in *Philosophical Psychology*, 1, 1988, p. 35-59.

ecologico), gli altri (Sé interpersonale) e la maniera in cui ci si concepisce nel futuro (Sé potenziale).

Per quanto riguarda il primo elemento menzionato, ovvero il Sé ecologico, esso concerne la percezione che l'individuo ha delle proprie azioni in relazione all'ambiente e dunque alle modalità in cui è possibile interagire, influenzare ed essere influenzati da esso. Il Sé interpersonale, invece, è dato dalle modalità attraverso le quali l'individuo intende i rapporti umani e le relazioni, connotandosi principalmente come Sé indipendente oppure come Sé interdipendente. Il primo è concepito come la parte autonoma dell'individuo, che si configura tendenzialmente in maniera statica, mentre il secondo, al contrario, è definito dalle relazioni sociali, poiché nasce da un processo che prevede l'interiorizzazione degli altri all'interno delle barriere del Sé. A seconda della propensione del soggetto ad essere influenzato dal proprio Sé indipendente o dal proprio Sé interdipendente, scaturiranno comportamenti e idee differenti. Il concetto di Sé potenziale, infine, si riferisce alle esperienze anticipate da parte del soggetto attraverso: desideri, motivazioni e progetti. Si tratta dunque delle prospettive future che l'individuo ha di se stesso. L'impostazione in questione concepisce perciò il Sé come sostanzialmente individuale, attraverso una visione solida che lo organizza secondo uno schema riguardante ciò che si conosce, in particolare di se stessi, i giudizi di valore e le modalità attraverso le quali si conosce.

Alla base delle moderne teorie costruzioniste e narrative sul Sé si situano gli studi di due importanti psicologi che hanno operato durante la seconda metà del XIX secolo e la prima del XX secolo. Si tratta di William James¹²⁷ e di Herbert Mead¹²⁸. Il primo teorizzò la continuità del Sé nel reale, ipotizzandone la scissione in Io e Me. Per James all'Io spetta il compito di ordinare il reale e di dare a esso un senso, mentre il Me si configura come l'espansione del Sé nel mondo. Si tratta in primis del proprio corpo, il quale sottende la conoscenza sensoriale, e degli oggetti che appartengono all'individuo. James mette così in evidenza come il Sé non sia da considerarsi in maniera monolitica. Per lo psicologo esso è al contrario plurale, poiché emerge da ciò che appartiene al Me, a patto che esso sia riconosciuto dall'Io. Partendo da questi presupposti, James parla di: Sé materiale, Sé spirituale e Sé sociale.

¹²⁷ Si veda in particolare:

W. JAMES, *The Principles of Psychology*, New York, Holt, 1901, trad. it. *Principi di psicologia*, Milano, Società Editricie Libreria, 1901.

¹²⁸ Si veda in particolare:

G. H. MEAD, *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University Press, 1934; trad. it. *Mente, sé e società*, Giunti, Firenze-Milano, 1965 e 2010.

Il primo recupera le sensazioni correlate all'esperienza fisica, il secondo riguarda la realtà interiore dell'individuo, mentre il terzo si connota attraverso i modi in cui avviene il riconoscimento da parte degli altri. La dimensione sociale del Sé sarà successivamente messa al centro da Mead che, riprendendo il concetto di *Looking Glass Self* (ovvero Sé rispecchiato) coniato da Cooley, sosterrà che il Sé si costituisce attraverso la relazione con gli altri. Ciò fa sì che si metta in atto un processo di interiorizzazione, il quale dà vita a un dialogo interiore che si pone alla base del pensiero umano. Egli riprende in questo modo la divisione principale fatta da James tra Io e Me per intenderla, però, in maniera differente. Per Mead l'Io è una componente autonoma e costruttiva, a differenza del Me che invece rappresenta la risposta dell'individuo all'*Altro generalizzato*, ovvero alle strutture sociali e culturali presenti nel contesto in cui si vive. Il Sé, dunque, si caratterizza attraverso l'interazione tra queste due strutture psichiche che genera il dialogo interiore presente in ogni individuo. Altro importante approccio che ha segnato gli studi psicologici, e che riprende a sua volta le teorie di James e Mead, è dunque quello costruttivista¹²⁹. Esso ritiene che la mente umana costruisca la realtà attraverso particolari schemi culturali e sociali¹³⁰. Per i costruttivisti le relazioni tra individui si situano alla base del Sé, il quale non può essere ridotto ad un rigido schema di conoscenze, poiché concepito come fluido e tendente al cambiamento a seconda delle relazioni che intrattiene. La fluidità del Sé, le sue volizioni e il suo schema di relazioni sono inseriti secondo le teorie costruttiviste più recenti all'interno di una narrazione. Ed è proprio la narrazione, secondo Bruner, ad essere la struttura di base attraverso cui il Sé si costituisce. In altre parole, in assenza di narrazione non può esistere identità, come dimostrano i pazienti affetti dalla patologia *dysnarrativia*, associata spesso alla sindrome di Alzheimer e alla sindrome di Korzakov. Si tratta di una patologia che riduce di molto la capacità di

¹²⁹ Si vedano a questo proposito i seguenti studi:

J. S. BRUNER, *Acts of Meaning. The Jerusalem-Harvard Lectures*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992, trad. It. *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

J. S. BRUNER, « Foreword: A New Look at the « New Look », in E. BALCETIS, G. D. LASSITER (a cura di), *Social Psychology of Visual Perception*, New York, Psychology Press, 2010, p. XI-XVI.

J. S. BRUNER, C. C. GOODMAN, « Value and Need as Organizing Factors in Perception », in *Journal of Abnormal Psychology*, 42 (1), 1947, p. 33-44.

J. K. GERGEN, *An Invitation to Social Construction*, Londra, Sage, 1999.

J. K. GERGEN, M. GERGEN, *La costruzione sociale come dialogo*, Padova, Cleup, 2005.

A. SMORTI, *Il sé come testo*, Firenze, Giunti, 1997.

A. SMORTI, *La psicologia culturale: processi di sviluppo e comprensione sociale*, Roma, Carocci, 2003.

¹³⁰ Si veda a questo proposito l'esperimento sulla percezione delle monete fatto da Bruner e Goodman nel 1947 e presentato all'interno del seguente articolo:

J. S. BRUNER, C. C. GOODMAN, « Value and Need as Organizing Factors in Perception », *cit.*, p. 33-44.

comprendere ed elaborare storie, il che porta alla disgregazione della propria identità¹³¹. Per Bruner, dunque, il Sé è tale poiché narratore:

Perché dobbiamo narrare delle storie per chiarire cosa intendiamo per Sé? Si tratta addirittura di una questione che ha preoccupato la stessa psicanalisi classica. Inizierò affermando risolutamente che in effetti non è dato conoscere un Sé intuitivamente evidente ed essenziale, che attende placidamente di venire rappresentato con parole. Piuttosto, noi costruiamo e ricostruiamo continuamente un Sé secondo ciò che esigono le situazioni che incontriamo, con la guida dei nostri ricordi e delle nostre speranze e paure per il futuro. Parlare di noi a noi stessi è come inventare un racconto su chi e cosa siamo, su cosa è accaduto e sul perché facciamo quel che stiamo facendo. [...]
[...] gli atti narrativi diretti a creare il Sé sono tipicamente guidati da modelli culturali taciti e impliciti di ciò che esso dovrebbe e potrebbe essere e naturalmente di ciò che non deve essere.¹³²

Lo studioso trova inoltre conferma alla sua teoria mettendo a confronto alcune delle più importanti proprietà del Sé con diverse caratteristiche della narrazione¹³³, riprendendo in

¹³¹ J. BRUNER, *La fabbrica delle storie*, cit. p. 93.

¹³² *Ibid.*, p. 72-73.

¹³³ Si veda a questo proposito quanto scrive Bruner:

- “1. Il Sé è teleologico, pieno di desideri, intenzioni, aspirazioni, sempre intento a perseguire degli scopi.
2. Di conseguenza, è sensibile agli ostacoli: risponde al successo o al fallimento, è vacillante nell'affrontare esiti incerti.
3. Risponde a quelli che sono giudicati i suoi successi o fallimenti modificando le sue aspirazioni e cambiando i suoi gruppi di riferimento.
4. Ricorre alla memoria selettiva per adattare il passato alle esigenze del presente e alle attese future.
5. È orientato su “gruppi di riferimento” e su “persone importanti” che forniscono i criteri culturali mediante i quali giudica se stesso.
6. È possessivo ed estendibile, in quanto adotta credenze, valori, devozioni, perfino oggetti come aspetti della propria identità.
7. Tuttavia, sembra capace di spogliarsi di questi valori e acquisizioni a seconda delle circostanze, senza perdere la propria continuità.
8. È continuo nelle sue esperienze al di là del tempo e delle circostanze [...]
9. È sensibile a dove e con chi si trova a essere nel mondo.
10. Può rendere ragione e assumersi la responsabilità delle parole con cui formula se stesso e prova fastidio se non trova le parole.
11. È capriccioso, emotivo, labile e sensibile alle situazioni.
12. Ricerca e difende la coerenza, evitando la dissonanza e la contraddizione mediante procedure psichiche altamente evolute.

Questo elenco non è granché sorprendente [...] ma diventa un po' più interessante se lo si traduce in una serie di regole per narrare e scrivere un buon racconto. Grossomodo così:

1. Un racconto vuole una trama.
2. Alle trame servono ostacoli al conseguimento di un fine.
3. Gli ostacoli fanno riflettere le persone.

parte gli studi di Vladimir Propp¹³⁴. La narrazione individuale, secondo Bruner, ha sempre delle caratteristiche che la legano alla collettività in cui si vive e in cui ci si forma, poiché essa trasmette le proprie storie, ovvero il proprio patrimonio narrativo, e il proprio modo di narrare. La narrazione attraverso cui il Sé si costituisce è perciò legata alla cultura di appartenenza. Per Bruner, in definitiva, la capacità di narrare è innata nell'essere umano. Lo sviluppo di questa abilità è per lo psicologo americano da rintracciarsi nelle dinamiche evolucionistiche che hanno premiato la capacità in questione a causa di diversi fattori. Innanzitutto, la narrazione comporta una rottura degli schemi della vita ordinaria, per presentare delle situazioni nuove e di pericolo. Attraverso essa le popolazioni hanno potuto ipotizzare e in qualche modo relazionarsi a situazioni di potenziale pericolo, al fine di prevederle e di riuscire a confrontarsi con le minacce una volta palesatesi. Ciò consente inoltre alla comunità di "addomesticare" le proprie infrazioni, di confrontarsi con i propri limiti e con le proprie debolezze. Come sostiene lo studioso, una volta che una storia presentante elementi di trasgressione diventa patrimonio comune, è possibile interpretare l'atto di cui parla come un "errore del giudizio umano" che può essere guardato da vicino e in qualche modo "addomesticato". Attraverso la narrazione, poi, è inoltre possibile costruire o ricostruire ma anche inventare o reinventare il nostro passato e il nostro futuro, poiché la finzione narrativa crea mondi possibili che tuttavia hanno come base la realtà e le usanze comuni.

Partendo dai testi tondeggiani e dalle modalità con cui l'autore ha concepito l'identità e valendosi dell'ausilio dei concetti esposti in precedenza, è stato possibile mettere a punto uno schema che permetterà di analizzare le rappresentazioni identitarie presenti nelle opere dell'autore. Il concetto che si situa alla base delle idee tondeggiane sull'identità e che inoltre costituisce il filo rosso delle varie teorie psicosociali sovresposte concepisce l'identità come processo di relazione. Nelle tre parti in cui la tesi è suddivisa si prenderanno perciò in analisi

-
4. Esponi soltanto il passato che ha rilevanza per il racconto.
 5. Fornisci i tuoi personaggi di alleati e relazioni.
 6. Fa' sviluppare i tuoi personaggi.
 7. Ma lascia intatta la loro identità.
 8. E mantieni anche evidente la loro continuità.
 9. Colloca i tuoi personaggi nel mondo della gente.
 10. Fa' che i tuoi personaggi si spieghino per quanto è necessario.
 11. Fa' che i tuoi personaggi abbiano cambiamenti di umore.
 12. I personaggi devono preoccuparsi quando appaiono assurdi."

Ibid., pp. 78-79.

Si fa principalmente riferimento allo studio *Morfologia della fiaba*, tradotto in Occidente a partire dal 1958 e in inglese col titolo *Morphology of the folktale*.

le modalità attraverso le quali il narratore, in molti casi omodiegetico, percepisce e rappresenta attraverso determinati schemi narrativi: la relazione con l'altro da sé e la società, la relazione con se stesso, concepita attraverso la dimensione temporale in cui si colloca; la relazione con la realtà che lo circonda e le modalità attraverso cui egli conferisce ordine al mondo e agli eventi in cui si muove.

Nel primo capitolo si prenderà in analisi la rappresentazione del mondo adulto e delle caratteristiche sociali ad esso correlate, per poi passare invece all'analisi della rappresentazione del gruppo dei pari, in modo da studiare l'identità attraverso le narrazioni che concernono la "tribù", valendosi dell'ausilio di strumenti concettuali quali: Sé interpersonale, Sé indipendente e Sé dipendente. Si studieranno, perciò, dapprima le principali rappresentazioni dell'orizzonte adulto, focalizzandosi sulle modalità con cui esso viene raffigurato e sulle possibilità di mettere in atto un dialogo intergenerazionale. Si procederà poi con l'analizzare le modalità di rappresentazione del gruppo dei pari, del suo ruolo e delle sue dinamiche interne, passando in un'ultima fase ad approfondire i cambiamenti inerenti al rapporto che i giovani personaggi tondelliani intrattengono coi loro coetanei all'interno dell'arco di tutta l'opera dell'autore.

Il secondo capitolo prende le mosse da alcune considerazioni situate all'interno del primo, le quali riguardano lo stretto legame che intercorre tra percezione della temporalità e relazione col mondo adulto. Queste constatazioni ci condurranno a focalizzarci sulla rappresentazione che il narratore fa di se stesso attraverso l'orizzonte temporale creato dalla narrazione in prima persona. L'analisi condotta verterà in particolare sulle modalità attraverso cui la narrazione riproduce un determinato orizzonte temporale all'interno del quale i personaggi si collocano e, valendosi dell'ausilio del concetto di Sé potenziale, essa si focalizzerà nella parte finale del capitolo sulla quasi totale assenza di rappresentazioni che vedano i vari personaggi proiettarsi verso un futuro a lungo termine.

Nel terzo capitolo, infine, l'analisi verterà in particolare sulla rappresentazione che i personaggi tondelliani fanno della realtà che li circonda e degli ambienti all'interno dei quali essi si collocano e in cui le loro vicende hanno luogo. Si analizzerà dunque il ruolo della musica e dell'elemento visivo all'interno della narrazione, poiché essi costituiscono importanti strumenti narrativi che a loro volta implicano determinate modalità di relazionarsi al mondo. Si dedicherà poi una particolare attenzione allo studio delle caratteristiche del "sound del linguaggio parlato", nonché a un'altra tendenza narrativa molto presente in

Tondelli, la quale vede i personaggi esprimersi attraverso la descrizione di immagini, riprendendo in diversi casi dinamiche proprie del linguaggio cinematografico.

CAPITOLO I

IL MONDO ADULTO, L'ALTRO E IL GRUPPO DEI PARI

L'opera di Tondelli, come scritto in precedenza, scruta gli anni del "riflusso" attraverso uno sguardo che si differenzia da quello di scrittori e intellettuali strettamente legati al decennio precedente. Si tratta di uno sguardo che si nutre delle dinamiche sociali effervescenti, magmatiche e malinconiche dei suoi tempi, spia di cambiamenti sostanziali che stavano avendo luogo nel Paese e in particolare nella società giovanile. La novità dell'analisi che Tondelli ha saputo condurre attraverso le sue opere risiede a nostro avviso nella capacità di interrogarsi sull'orizzonte sociale senza lasciarsi guidare da rigide categorie ideologiche. Quella effettuata dall'autore è un'analisi che sa trarre linfa da frequentazioni, osservazioni e ricerche giornalistiche, ed è capace di porsi allo stesso livello dell'interlocutore e dei gruppi sociali presi in analisi. Così facendo, egli fu capace, attraverso i suoi scritti, di aggirarsi all'interno del *mare magnum* dei processi di relazione, i quali connotano l'individuo e il gruppo sociale. È un atteggiamento che affonda le sue radici negli anni '70 e nel primo periodo bolognese, in cui l'autore si formò. Se i contatti con gli ambienti della controcultura, le nuove letture (in particolare Céline e gli autori della *beat generation*) e la frequentazione dei corsi di letteratura di Gianni Celati sono senza dubbio elementi importantissimi per quanto riguarda la formazione dello scrittore, bisogna tuttavia menzionare come anche lo studio della psicologia sociale abbia avuto un ruolo rilevante nella maturazione della coscienza del giovane autore e della sua attitudine a narrare la società e le dinamiche che le sono proprie. Come accennato nell'introduzione, dalle ricerche che abbiamo potuto svolgere all'interno della Biblioteca Einaudi di Correggio, in cui è possibile consultare vari volumi presenti nella biblioteca privata dello scrittore, è emerso che egli studiò con attenzione dei saggi di psicologia sociale, utilizzando inoltre le conoscenze maturate in quest'ambito per la costruzione del personaggio di finzione, come testimonia *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, testo inedito redatto da Tondelli nel 1976 (Cfr. Appendice, p.

278)¹³⁵. Queste importanti constatazioni, possibili attraverso lo studio sul campo, permettono di studiare l'opera tondelliana e la sua analisi sociale attraverso un'ottica nuova, la quale, come accennato nell'introduzione, si serve dell'ausilio di concetti appartenenti alla psicologia sociale. Dalle ricerche effettuate all'interno della biblioteca Einaudi è emerso che lo scrittore aveva focalizzato la propria attenzione in particolare su due saggi inerenti alla disciplina in questione: *Prospettive della comunicazione interpersonale* di Martina Mizzau (Cfr. Appendice, p. 282) e *La percezione interpersonale* di Mark Cook (Cfr. Appendice, p. 300). I due testi accademici, che presentano numerose sottolineature, analizzano in ottica psicosociale le modalità attraverso le quali prendono forma le dinamiche riguardanti il processo di categorizzazione. Entrambi i volumi, editi negli anni '70, fecero parte dei saggi appartenenti alla formazione universitaria dell'autore, che ebbe luogo a Bologna durante gli anni '70. Il primo dei due saggi, studiando le dinamiche di comunicazione interpersonale e le modalità attraverso le quali il Sé si costituisce grazie al rapporto con l'altro, tratta tematiche che saranno poi riprese dallo scrittore correggese all'interno della sua opera. Particolarmente interessanti al fine della nostra analisi risultano le pagine: 41, 42, 43, 46, 88 e 89 (Cfr. Appendice, pp. 288-289-291-298) del volume, in cui l'autrice analizza: le dinamiche psicologiche che determinano l'influenza della collettività sull'individuo; i processi che si pongono alla base della costruzione dell'identità individuale; e la relazione che il linguaggio intrattiene con la realtà e i processi cognitivi.

Presenteremo ora alcuni estratti sottolineati da Tondelli, per poi commentarli, iniziando da un frammento appartenente alle pagine 41 e 42, parte del sottoparagrafo "Riduzione della dissonanza e consapevolezza":

Più importanti di questi studi specifici [si fa riferimento in particolare agli studi di Brock (1968) e di Sarnoff (1968)] sono i risultati della ricerca di Asch [1955, 1963] sulla "deformazione del giudizio". Mi riferisco al notissimo esperimento in cui i soggetti dovevano individuare tra tre linee quella di lunghezza corrispondente a una linea standard. Mentre la maggioranza dei soggetti era stata invitata a dare giudizi errati, in ogni gruppo esisteva un soggetto ingenuo, nel quale veniva pertanto a crearsi una dissonanza tra due forze opposte: un dato conoscitivo chiaramente definibile in un senso, e il comportamento di una maggioranza che dà un giudizio contrastante. Asch ritiene di poter distinguere, in coloro che

¹³⁵ Il testo è consultabile all'interno del saggio *Dalla generazione all'individuo* di Olga Campofreda. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*

hanno ceduto al parere della maggioranza, tre diversi tipi di meccanismi che lo hanno portato a subordinare il suo parere a quello degli altri.

- a. *Sottomissione dovuta alla deformazione percettiva. Il soggetto non è consapevole del condizionamento subito; afferma di avere agito spontaneamente percependo la lunghezza delle linee in conformità col parere espresso dalla maggioranza.*
- b. *Sottomissione dovuta a deformazione del giudizio. La posizione della maggioranza convince il soggetto che sbaglia e gli altri hanno ragione. Il disaccordo con la maggioranza si trasforma in un segno di inferiorità del soggetto, che perciò non riferisce la propria valutazione considerandola sbagliata. Non c'è piena consapevolezza dell'influenza del gruppo.*
- c. *Sottomissione dovuta a deformazione dinamica. Il soggetto sceglie consapevolmente di sopprimere il proprio giudizio per un bisogno netto difficilmente definibile, di adeguarsi agli altri, di non essere diverso.*

Dalla fenomenologia di Asch si possono ricavare indicazioni molto importanti per mettere a fuoco il ruolo della consapevolezza nelle diverse forme di riduzione della dissonanza riconducibile al conformismo, e quindi per fissare i termini del rapporto conformismo-rigidità. (Cfr. Appendice, pp. 290-291).¹³⁶

Il frammento, evidenziato da varie sottolineature, presenta l'esperimento effettuato dallo psicologo polacco Solomon Asch, tra i fondatori della psicologia sociale. Ciò testimonia che l'autore era a conoscenza, ancor prima di redigere *Altri libertini*, delle dinamiche sociali riguardanti il conformismo e dei vari gradi di consapevolezza dell'individuo rispetto ai processi di omologazione. La rappresentazione delle dinamiche di gruppo è estremamente presente in Tondelli e percorre quasi tutta la sua opera. In diversi casi, infatti, l'autore si sofferma sul conformismo, sulle sue tenaglie e sui vari gradi di consapevolezza dell'individuo, come ad esempio: nel racconto *Altri libertini* (presente nell'omonima raccolta), in *Rimini* (in cui il personaggio di Marco Bauer rappresenta l'esempio più importante a tal proposito) e in *Camere separate*. Allo stesso modo, tuttavia, all'interno dell'opera tondeggiana sono presenti vari giovani personaggi che mettono in discussione gli atteggiamenti conformistici maggiormente diffusi all'interno della società, collocandosi ai margini e scegliendo stili di vita alternativi, come in buona parte dei racconti di *Altri libertini* e in *Pao Pao*.

¹³⁶ M. MIZZAU, *Prospettive della comunicazione interpersonale*, Bologna, Il Mulino, 1974, pp. 41-42.

Si veda anche:

T. C. BROCK, *Dissonance without awareness*, in R. P. ABELSON, E. ARONSON, W. J. McGUIRE, *et alii*, *Theories of Cognitive Consistency: A Sourcebook*, Chicago, Rand McNally, 1968.

I. SARNOFF, *Psychoanalytic Theory and Cognitive Dissonance*, in R. P. ABELSON, *op. cit.*

S. E. ASCH, *Social Psychology*, New York, Prentice-Hall, 1962.

Altro importante passaggio sottolineato dall'autore si trova a pagina 46 e riguarda il processo di costruzione dell'immagine del sé:

“L'autoidentità è una sintesi delle immagini degli altri su di me” [Laing, 1966, p. 5].

Questo “normale” processo di costruzione dell'immagine del sé attraverso gli altri può subire però delle variazioni relative al modo di rispondere alla dissonanza eventuale che si crea tra l'autoimmagine (esperienza diretta del proprio sé) e immagine sociale (esperienza del proprio sé percepito dagli altri). Sembra che quando due immagini non sono congruenti, il che quasi sempre avviene, entrino in gioco due meccanismi, i cui risultati possono in alcuni casi sovrapporsi e in altri elidersi: il bisogno di autostima e la tendenza alla riduzione della dissonanza. (Cfr. Appendice, p. 293).¹³⁷

Riprendendo quanto sostiene psicologo scozzese Robert Laing, Mizzau presenta un processo che porta alla formazione dell'“autoidentità”, attraverso la quale l'individuo attribuisce a se stesso un'identità, confrontandosi con la propria immagine sociale. Le dinamiche psichiche sovresposte mettono dunque l'accento sul processo di relazione che sottende la creazione identitaria, le quali possono andare incontro a dissonanze. Anche in questo caso ci si trova di fronte a un processo presente nelle opere tondelliane, il quale riguarda le dinamiche di riconoscimento da parte dell'altro. Si tratta di un ulteriore elemento che attraversa gli scritti dell'autore, a partire da *Altri libertini*, in cui le dinamiche di riconoscimento e i meccanismi relativi alla costituzione dell'“autoidentità” prendono forma all'interno del gruppo dei pari. Dinamiche analoghe inerenti al processo sopradescritto sono inoltre riscontrabili in: *Pao Pao*, romanzo nel quale esse rispecchiano quelle presenti nella prima opera in prosa dell'autore; *Dinner party*, in cui è presente una forte dissonanza tra l'immagine che l'autore Didi ha di sé e l'immagine che la società ha dello scrittore; *Rimini*, romanzo il cui protagonista principale conferisce una grande importanza alla propria immagine, e infine in *Camere separate*, in cui uno dei gradi della condizione di separatezza nella quale versa il protagonista riguarda l'impossibilità di essere riconosciuto socialmente, poiché scrittore e omosessuale.

Ciò che permette di esprimere i vari processi costituenti l'identità, nonché di relazionarsi all'altro, come scrive Mizzau, è il linguaggio:

¹³⁷ M. MIZZAU, *op. cit.*, p. 46.

Si veda anche:

R. D. LAING, H. PHILLIPSON, A. R. LEE, *Interpersonal Perception*, Londra, Tavistock, 1966.

La struttura competitiva della comunicazione egocentrica, la logica che sottostà ai diversi modi di essa, non possono evidentemente sottrarsi a una interpretazione in chiave socio-politica, alla luce della quale questa comunicazione appare il correlato di una struttura sociale che è causa di un modo di pensare e di impostare i rapporti interpersonali oppositivo, competitivo, individualistico e che è nello stesso tempo conservata e perpetuata attraverso di esso.

Quest'affermazione fa da riferimento ad alcuni presupposti fondamentali che sono alla base delle mie analisi, e su cui non intendo soffermarmi se non per enunciarli in modo estremamente sintetico:

- *il linguaggio riflette e parzialmente determina le strutture di pensiero e la visione del mondo (tesi Spir-Whorf);*
- *il linguaggio è il veicolo fondamentale di un'ideologia. Lo studio delle carenze e dei limiti della comunicazione, l'assenza di consapevolezza che accompagna la logica del pensiero rigido, è anche lo studio di un momento della falsa coscienza, caratterizzata dalla perdita della visione dialettica della realtà, che deriva direttamente dall'alienazione fondamentale alla base del sistema di produzione capitalistico.*
- *Una struttura sociale si riflette e si mantiene anche attraverso le strutture linguistiche, le quali sono differenziate a seconda delle diverse classi sociali e contribuiscono a riprodurre le differenze stesse (vedi l'ipotesi di Bernstein per cui i due codici differenziati non caratterizzano solo diversi stili di comunicazione ma danno adito a diversi modi di conoscenza e di strutturazione dei rapporti interpersonali).*
- *malgrado queste differenze, il linguaggio della classe dominante tende a imporsi, nel senso che attraverso di esso l'ideologia dominante viene contrabbandata. Ciò avviene essenzialmente in due modi: da una parte, certi contenuti ideologici immediatamente veicolabili dal linguaggio stesso vengono imposti, ad esempio attraverso la scuola, i mass-media, alle classi subalterne; d'altra parte, i condizionamenti linguistici legati a una certa visione del mondo vengono a interferire con/e a ostacolare la stessa espressione di ideologie di opposizione. (Cfr. Appendice, p. 300).¹³⁸*

Il lungo estratto riportato sintetizza le varie caratteristiche che connotano il linguaggio dal punto di vista psicosociale, mettendo in evidenza come esso sia portatore di elementi che vanno al di là della semplice funzione comunicativa. Emerge dunque l'importante ruolo che il linguaggio gioca nel definire: strutture di pensiero, visione del mondo, struttura sociale e imposizioni autoritarie. Esso è strettamente legato alla realtà in cui si colloca e si configura

¹³⁸ M. MIZZAU, *op. cit.*, p. 88-89.

È opportuno precisare che nelle nove righe iniziali non sono presenti sottolineature, mentre invece quasi tutto il resto del testo risulta essere contrassegnato da evidenziazioni.

come importante elemento attraverso il quale l'individuo si relaziona al mondo e ne subisce le influenze. Com'è noto, la riflessione sul linguaggio, sulla sua ritmicità, sui gerghi, sul *pastiche* (di ispirazione gaddiana e arbasiniana) e sulle caratteristiche del linguaggio parlato, costituisce un tratto distintivo del lavoro e della produzione tondelliani. Il "compromettersi con la contemporaneità"¹³⁹ passa per il sapiente uso di una lingua che si deforma letterariamente per far emergere il reale e il sociale, definendo chi racconta (nella gran parte dei casi un personaggio interno alla diegesi) e mettendo in risalto la maniera in cui colui che narra si relaziona al mondo.

Altro interessante saggio psicosociale presente all'interno della biblioteca di Tondelli e attentamente studiato (si pensi che al suo interno è presente addirittura un piccolo schema riepilogativo redatto dall'autore) è *La percezione interpersonale* di Mark Cook, uno studio volto ad approfondire i processi cognitivi che connotano la percezione e i giudizi, in particolare per quanto riguarda la dimensione interpersonale. Il volume, sposando la teoria dell'inferenza¹⁴⁰, si focalizza sul processo di categorizzazione, su come esso si forma e su

¹³⁹ Cfr. Introduzione, p. 15.

¹⁴⁰ Si legga a questo proposito l'estratto che riportiamo qui di seguito, il quale presenta diverse sottolineature da parte di Tondelli:

"Le teorie intuitive sono insoddisfacenti in quanto non spiegano come avviene la formazione dei giudizi [...]. Una spiegazione soddisfacente in questo senso viene fornita invece dalle teorie delle inferenze le quali affermano semplicemente che particolari giudizi vengono inferiti dai dati empirici disponibili e da principi generali riguardanti il comportamento umano. Tali inferenze si possono equiparare ai sillogismi [...]. Vediamone un esempio:

Tutti gli uomini dai capelli rossi sono aggressivi

Quest'uomo ha i capelli rossi

Egli è aggressivo

La prima affermazione enuncia un principio generale riguardante l'umanità; la seconda sottolinea che l'individuo in considerazione possiede particolari attributi e la proposizione conclusiva si basa sull'inferenza secondo la quale egli possiede un ulteriore attributo. Le proposizioni generali sono variamente definite "postulari", "schemi", "costrutti" e "regole di inferenza". Qui noi le designeremo con quest'ultimo termine.

Dobbiamo subito osservare che la teoria dell'inferenza non è, a rigore, una vera e propria teoria, bensì un modello esplicativo che utilizza un'analogia con la logica simbolica. [...]

La principale obiezione che viene mossa alla teoria dell'inferenza si basa su dati di ordine introspettivo. Quando ci formiamo delle impressioni e formuliamo giudizi su altre persone, non sempre siamo consapevoli di usare il procedimento quasi-sillogistico sopra descritto. [...]

Questa obiezione tuttavia si può facilmente respingere. In primo luogo essa fa appello all'introspezione ed è pertanto sospetta; secondariamente, il processo di cui sopra può aver luogo senza che il giudice ne abbia consapevolezza. L'esistenza di "inferenze inconse" è stata dimostrata in maniera convincente in altri settori della percezione. [...]

Sarebbe opportuno a questo punto distinguere una forma "debole" dell'ipotesi intuitiva: potremmo cioè considerare giudizi intuitivi quelli in cui il soggetto percipiente non è consapevole di trarre un'inferenza, ovvero non è consapevole della regola di inferenza né degli elementi di comportamento in base ai quali è arrivato a formulare un giudizio. [...]

Il vero vantaggio della teoria dell'inferenza sta nella sua proficuità. Le teorie intuzionistiche non sono riuscite a risolvere in modo particolarmente soddisfacente i problemi relativi alla percezione delle personalità e non hanno

come viene messo in atto formulando delle valutazioni, attraverso dei processi che agiscono a livello generale e che non presentano significative differenze per quanto riguarda la percezione e i giudizi formulati su oggetti o persone¹⁴¹. Ciò dimostra dunque che l'autore era a conoscenza delle teorie riguardanti le modalità di categorizzazione, spesso inconsce, che connotano l'individuo e la collettività. Le dinamiche sociali rappresentate all'interno dell'opera tondelliana mettono in luce, del resto, come si dimostrerà all'interno del presente lavoro, un gioco di specchi attraverso cui l'io-narrante e il gruppo al quale egli appartiene definiscono l'altro e allo stesso tempo sono definiti per mezzo del processo di categorizzazione messo in atto da chi narra.

Lo studio Cook, inoltre, non si limita a descrivere il processo in questione e i suoi meccanismi ma si addentra altresì nell'analisi delle regole di associazione che lo determinano:

Sarbin, Taft e Bailey [1960] elencano quattro principali fonti di regole [di associazione]: l'induzione, la costruzione, l'analogia e l'autorità. La loro analisi, e, per conseguenza, anche la nostra, è in larga misura speculativa poiché esistono ben poche ricerche soddisfacenti al riguardo.

“Induzione” significa esperienza: se il giudice ha riscontrato invariabilmente che gli individui intelligenti hanno un buon rendimento scolastico, allora avrà appreso questa regola dall'esperienza e le sue osservazioni sono precise e basate su di un'esperienza sufficientemente ampia, la regola potrà dirsi corretta.

La stessa cosa non può dirsi tuttavia per le regole acquisite mediante la “costruzione”, ovvero per quelle regole inventate dal giudice a uso e consumo. [...] Tali idee costituiscono probabilmente meccanismi di difesa [...]

dato origine, o quasi, ad alcun filone di ricerca sperimentale. La teoria dell'inferenza ha invece sollevato molte questioni interessanti e fornito uno schema di riferimento concettuale valido per un'ampia varietà di ricerche.”

M. COOK, *La percezione interpersonale*, trad. it. M. BACCIANINI, Bologna, Il Mulino, 1973, p. 36-38.

Cfr. Appendice, pp. 305-306.

¹⁴¹ Si legga a questo proposito l'estratto che riportiamo:

“Appare ora chiaro che l'identificazione degli oggetti e la percezione delle persone presentano molte analogie. Entrambe comportano la formazione di inferenza circa la persona o l'oggetto in questione, basate su quanto viene visto e su quanto era conosciuto prima; in entrambe, il soggetto percipiente si basa su un certo numero di regole, generalizzazioni o concetti mediante i quali riesce a stabilire a che cosa assomigliano particolari oggetti, stati emotivi o personalità e in entrambe l'inferenza, che partendo dai dati e dalla generalizzazione o dai concetti conduce ad una conclusione, può avvenire molto rapidamente e in modo non cosciente.

[...] In conclusione, non vi è alcuna valida ragione per supporre che la percezione delle persone e quella degli oggetti differiscano riguardo a qualche aspetto rilevante.”

Ibid., pp. 48-50.

Cfr. Appendice, pp. 311-312.

La terza fonte di idee circa le altre persone è l'“analogia”. In base ad essa il giudice inferisce che, siccome un individuo reagisce in un particolare modo, qualunque altro o qualunque altro membro di una particolare classe di individui, reagirà nella medesima maniera. [...] Esiste in ciascuno di noi una tendenza radicata a presumere che gli altri pensino e agiscano come noi e, in mancanza di migliori informazioni, i nostri giudizi saranno guidati da questa tendenza. [...]

La quarta fonte di idee sulle altre persone, infine, è l'“autorità”. Spesso ci viene detto che “le persone che sono x sono anche y” e noi accettiamo queste affermazioni: da qui deriva una fonte molto ampia ed importante di idee o regole circa le altre persone, particolarmente rilevante ai fini dell'elaborazione di giudizi valutativi o normativi. Gran parte delle idee circa quanto è erroneo o inaccettabile proviene dai genitori, dai compagni di scuola, dai colleghi, spesso precisamente in quest'ordine di importanza. [...] Ulteriori conoscenze circa le altre persone le otteniamo infine dai libri, dal cinema e dalla televisione. (Cfr. Appendice, pp. 321-322).¹⁴²

L'estratto, nonché lo schema riepilogativo redatto dall'autore, dimostrano dunque che lo scrittore correggese non soltanto era conoscenza dei meccanismi inerenti al processo di categorizzazione ma aveva inoltre studiato le varie dinamiche psicosociali che si collocano alla base dell'interazione con l'altro.

È possibile infine asserire che l'autore traslò queste conoscenze all'interno del contesto letterario, attraverso la costruzione del personaggio principale di *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, testo redatto nel 1976, quattro anni prima della pubblicazione di *Altri libertini*:

Lentamente parte anche il sonoro del commento parlato che costituirà la riflessione interiore del personaggio, il suo “io incorporato” non nel senso di Laing, ma come il meccanismo dei suoi pensieri e delle sue operazioni percettive. (Cfr. Appendice, p. 280)¹⁴³

La pièce teatrale si focalizza sulla condizione esistenziale del giovane protagonista, P., il quale si interroga: sulla propria condizione sociale; sui propri rapporti umani, in particolar modo quello con la compagna; e infine sulla relazione col proprio corpo. I tratti intimistici

¹⁴² *Ibid.*, p. 68-70.

Si veda anche:

T. R. SARBIN, R. TRAFLET, D. E. BAILEY, *Clinical Inference and Cognitive Theory*, Londra, Holt, Rinehart & Wilson, 1960.

¹⁴³ P. V. TONDELLI, *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, 1976, p. 1.

fanno sì che il lavoro in questione presenti significative differenze rispetto alle opere che saranno redatte nei sei anni successivi, nelle quali invece la dimensione esteriore possiede un ruolo centrale. Dal frammento emerge molto chiaramente una riflessione sull'identità dell'individuo, la quale presenta una sorta di scissione tra mente e corpo, e si caratterizza attraverso i tratti dell'"io incorporeo". Il concetto in questione, coniato dallo psicologo scozzese Ronald David Laing e connotante la condizione del soggetto affetto da schizofrenia, viene ripreso dall'autore per far sì che il personaggio si esprima attraverso la propria voce che, essendo voce fuori campo, si stacca dal corpo del giovane, senza però riflettere una condizione di disagio mentale. L'"io incorporeo" del protagonista, come scrive l'autore, è definito dal "meccanismo dei suoi pensieri e delle sue operazioni percettive". Ciò implica che il personaggio si definisce identitariamente per mezzo delle modalità attraverso le quali egli struttura i propri pensieri, percepisce e concepisce la realtà che lo circonda, nonché le persone con le quali si relaziona. Questo testimonia come il giovane scrittore si sia servito degli insegnamenti inerenti alla psicologia e alla psicologia sociale per creare il proprio personaggio, nonché per interrogarsi attraverso quest'ultimo sulla condizione e sull'identità giovanile. Fatte queste considerazioni e tenuto conto dell'attenzione che l'autore dedicò alle rappresentazioni della società e delle sue dinamiche, è possibile ipotizzare che egli si sia servito dei propri studi in ambito psicosociale per creare altri personaggi delle sue opere e per definirne le identità in relazione al contesto sociale di riferimento.

I documenti che è stato possibile reperire presso la Biblioteca Einaudi mettono dunque in evidenza come l'autore abbia attinto alle proprie conoscenze inerenti alla psicologia e alla psicologia sociale per dar forma alla propria poetica e per interrogarsi sulla condizione giovanile. Esse, come si è scritto, si focalizzano in particolare sulla percezione dell'altro e sulle relazioni che l'individuo intrattiene con esso. Si procederà dunque, all'interno del presente capitolo, analizzando le modalità attraverso cui i giovani protagonisti tondelliani percepiscono e rappresentano il mondo adulto e il gruppo dei pari, in modo da poter delineare i primi tratti dell'identità giovanile che percorre le opere dell'autore.

I. Rappresentazioni del mondo adulto: dalla Molly al volto del padre¹⁴⁴

1. Assenza, incompatibilità, separazione

Uno studio volto ad indagare l'identità collettiva dei giovani italiani post '77 nell'opera di Pier Vittorio Tondelli non può esimersi dal prestare particolare attenzione all'analisi della rappresentazione del mondo adulto¹⁴⁵. Il rapporto intergenerazionale contribuisce infatti a rendere possibile la maturazione da parte del giovane, in modo tale che egli possa compiere la transizione verso la società adulta. Se le generazioni precedenti ai baby-boomer concepivano i giovani semplicemente come adulti in potenza, una posizione totalmente diversa assumeranno in Italia i ragazzi della generazione del '68, i quali si considereranno tali proprio a causa della loro forte contrapposizione nei confronti della generazione che li ha preceduti e del mondo politico, fino ad arrivare, come sosterrà aspramente Pasolini¹⁴⁶, ad interrompere il rapporto dialettico intergenerazionale, mettendo così in atto un meccanismo regressivo. Finite tragicamente le esperienze movimentiste, i giovani che avevano reciso i legami con i padri e con la Storia, dovettero rientrare nei ranghi, senza però riconoscersi in quella società che fino a poco prima avevano osteggiato. Del resto, però, la stessa società italiana, durante tutto l'arco degli anni '70, aveva subito importanti cambiamenti, a causa dell'affermarsi in maniera sempre maggiore dello stile di vita e della mentalità consumisti. L'Italia del "riflusso", allora, vide semplicemente accelerarsi un processo che era già in atto per due ragioni: la fine delle esperienze movimentiste e il rapido

¹⁴⁴ Una prima concettualizzazione di questa parte del lavoro è stata esposta in F. RIZZO, *Rappresentazioni del mondo adulto nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in "Studi (e testi) italiani. Rivista del dipartimento di Lettere e culture moderne dell'università degli studi di Roma – La Sapienza", 2020, p. 211-227.

¹⁴⁵ La tematica in questione è stata inoltre approfondita da Monica Lanzillotta e da Olga Campofreda, le quali hanno analizzato la distanza tra mondo giovanile e mondo adulto in Tondelli sotto ottiche differenti.

Cfr. M. LANZILLOTTA, *Giganti e cavalieri della strada. Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Longo Editore, 2011, p. 48.

Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁶ "La condanna radicale e indiscriminata che essi hanno pronunciato contro i loro padri - che sono la storia in evoluzione e la cultura precedente - alzando contro di essi una barriera insormontabile, ha finito con l'isolarli, impedendo loro, coi loro padri, un rapporto dialettico. Ora, solo attraverso tale rapporto dialettico - sia pur drammatico ed estremizzato - essi avrebbero potuto avere reale coscienza storica di sé, e andare avanti, «superare» i padri. Invece l'isolamento in cui si sono chiusi - come in un mondo a parte, in un ghetto riservato alla gioventù - li ha tenuti fermi alla loro insopprimibile realtà storica: e ciò ha implicato - fatalmente - un regresso. Essi sono in realtà andati più indietro dei loro padri, risuscitando nella loro anima terrori e conformismi, e, nel loro aspetto fisico, convenzionalità e miserie che parevano superate per sempre. Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato e ossesso linguaggio di segni non verbali, nella loro teppistica iconicità, le «cose» della televisione o delle réclames dei prodotti, dove è ormai assolutamente inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi: fatto che, oggi, sarebbe scandaloso per il potere."

P. P. Pasolini, « Il discorso dei capelli », in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 9.

Un'analisi dell'estratto è inoltre presente in O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 57.

sviluppo del settore delle telecomunicazioni. Se i sessantottini non riconoscevano il ruolo dei loro padri, anche la cultura consumista, a causa del suo rifiuto riguardante la castrazione del piacere incestuoso, contribuì ad erodere il ruolo della figura paterna e, in sostanza, quello del mondo adulto. Come si dimostrerà attraverso l'analisi dei testi, mondo giovanile e mondo adulto paiono essere assai distanti, il che conferma gli effetti delle dinamiche sociali sovraesposte ma allo stesso tempo genera effetti che saranno studiati nelle sezioni successive del nostro lavoro.

Per quanto nei testi tondelliani siano presenti diverse rappresentazioni del mondo adulto, esse risultano molto spesso essere marginali, nonché occupare parti assai limitate nell'opera dell'autore. In sostanza, dunque, gli adulti sono assenti nelle narrazioni in questione, in particolare per quanto riguarda la prima fase dello scrittore. Essi non hanno un ruolo nella società giovanile, la quale è presentata chiusa in se stessa, allo stesso modo di quella adulta.

L'assenza quasi totale dell'orizzonte adulto, inteso sia dal punto di vista anagrafico che simbolico, è particolarmente rilevante, come accennato in precedenza, in *Altri libertini* e in *Pao Pao*. Nella raccolta di racconti, lo scrittore di Correggio mette in mostra una società giovanile tagliata completamente fuori da qualsiasi rapporto dialettico con i padri, nonché da qualsiasi prospettiva di maturazione. In quest'ottica rientra anche l'assenza, sovente criticata¹⁴⁷, di un qualsiasi *engagement* negli scritti dell'autore, simbolo di un universo chiuso in se stesso, in cui alla contestazione si è sostituito l'isolamento. *Altri libertini* dunque ci presenta una società giovanile senza padri ed estranea all'autorità della politica, nonché alla legge. Una parte dei giovani narrati nella raccolta di racconti, in particolare in *Postoristoro* e in *Mimi e istrioni*, vive dunque ai margini, in una sorta di zona grigia al di fuori della legalità, in cui le uniche dinamiche presenti sono quelle di gruppo e il principio di piacere prevale sul principio di realtà. Sotto questo punto di vista è possibile allora intendere l'esclusione del mondo adulto come metafora della volontà di escludere il principio di realtà da parte dei giovani protagonisti della raccolta.

Uno degli elementi che contribuiscono a segnare la spaccatura tra le due generazioni è di certo il linguaggio, ovvero il "Nadsat". Scrive Pispisa:

¹⁴⁷ G. PISPISA, *Altri libertini* in *Tondelli e gli anni Ottanta: Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2013, pp. 35-73.

tra le influenze non accreditate pare lecito indicare il Nadsat, il gergo costruito dallo scrittore inglese Antony Burgess, a partire da numerosi prestiti dal russo, col quale si esprime Alex, l'antieroe del suo A clockwork orange del 1962. [...]

Descrivendo il Nadsat, un personaggio di Arancia meccanica, un medico responsabile del Programma Ludovico, il progetto di riabilitazione coattiva cui viene sottoposto il protagonista, lo definisce "il dialetto della tribù" e un altro medico, collega del primo, ne parla così: "Qualche rimasuglio di vecchio gergo [...] e anche un po' di parlata zingaresca. Alcune delle radici sono slave. Propaganda. Penetrazione subliminale". Proprio di questo si tratta, in effetti, sia per l'Alex di Burgess che per Tondelli in prima persona: propaganda, un mezzo per far proseliti, uno strumento per riconoscersi tra simili, tra persone con gusti affini. Così Tondelli adopera il proprio stile. È un documento di riconoscimento, un modo per "fare gruppo".¹⁴⁸

Il gergo parlato dai personaggi dei vari racconti permette di riconoscersi tra simili, nonché di fare proselitismo. Il "Nadsat", sebbene sia un gergo letterario, il quale comunque riprende vari elementi del parlato, esclude chiunque non lo comprenda e non ne subisca il fascino, in particolare gli adulti, i quali sono i primi ad essere totalmente esclusi dall'ambiente sociale al quale si richiama il linguaggio in questione. D'altronde, il "Nadsat" tondelliano esteriorizza verbalmente la propensione verso il principio di piacere, mettendo ai margini il principio di realtà, rappresentato in termini psicanalitici dal mondo adulto. Il linguaggio del primo Tondelli infatti esteriorizza sentimenti ed emozioni del narratore omodiegetico, senza alcun filtro e senza alcun tipo di censura o castrazione, risultando essere estremamente diretto e immediato.

È inoltre interessante notare come l'assenza di figure che possano definirsi paterne o appartenenti al mondo adulto non sia solo riscontrabile nelle storie che narrano di personaggi ai margini sociali ma anche in *Altri libertini*, racconto all'interno del quale si espongono le vicende di alcuni giovani appartenenti alla borghesia emiliana, pienamente integrati nella società consumistica. Nel caso in questione il principio di piacere è rappresentato principalmente dal soddisfacimento della pulsione sessuale, che ha come oggetto di desiderio il bel milanese, capace di attrarre sia ragazzi che ragazze. Tutto il racconto ruota attorno alla volontà da parte dei vari personaggi, nonché dell'io-narrante, di sedurre il giovane, il quale però ricambia le attenzioni ricevute da parte del protagonista con ripetute umiliazioni. Se dunque da un lato si sente il bisogno imminente del soddisfacimento della pulsione sessuale,

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 73-76.

dall'altro è presente un'ulteriore pulsione da soddisfare in modo altrettanto immediato, ovvero quella distruttiva¹⁴⁹. Le umiliazioni ricevute, infine, verranno tranquillamente superate dal protagonista attraverso il soddisfacimento di un ulteriore bisogno: quello di consumare (di cui la settimana bianca è simbolo). Il principio di realtà e con esso gli adulti non risultano dunque trovare spazio in questo orizzonte in cui la castrazione del desiderio è sostanzialmente assente. Se da un lato allora è la droga a consentire il soddisfacimento immediato dei propri piaceri, dall'altro è la merce. Per questa ragione la tendenza sopradescritta sembra riguardare giovani anche molto diversi, appartenenti a differenti classi sociali.

Se il primo testo di Tondelli marca fin da subito l'importante distacco intergenerazionale, in *Pao Pao* per certi versi esso è ancor più evidente. Al centro del romanzo vi è la leva militare, ovvero un rituale di passaggio che dovrebbe rappresentare il superamento della fase liminale che separa la giovinezza dall'età adulta. Anche in questo caso, però, gli adulti sono raramente presenti e la maggior parte degli eventi si svolge tra pari. Sebbene l'ambiente militare sia un ambiente gerarchico e sebbene la naja dovrebbe essere un'esperienza formativa, che perciò sottende una relazione tra allievi e maestri, sia il rispetto dei ruoli gerarchici che l'apprendimento, inteso come processo verticale, sono esclusi dal romanzo, per lasciar spazio a rapporti e ad esperienze ritenuti senza dubbio più importanti ed autentici, i quali avvengono all'interno del gruppo dei pari. La leva militare, di conseguenza, perde la sua funzione rituale per divenire: oggetto di sberleffo, esperienza di maturazione basata su rapporti orizzontali ed esperienza goliardica, con tutto il suo seguito di divertimenti, ubriacature, amicizie e avventure sessuali. Come in *Altri libertini*, il gruppo dei pari è l'unico orizzonte sociale nel quale il protagonista si muove. L'assenza dunque di figure che possano incarnare il mondo adulto abbatte per certi versi la dimensione verticale, all'interno della quale l'io-narrante dovrebbe trovarsi, per proiettarlo invece in un'altra prettamente orizzontale, la quale diventa fin da subito per il protagonista sinonimo di libertà, manifestandosi in termini comici, nonché tragici. Comiche infatti sono le rappresentazioni della totale libertà con la quale il personaggio principale falsifica i permessi, riuscendo sempre a cavarsela, nella totale indifferenza dei superiori, così come risultano essere altrettanto comiche le scene ambientate in un locale della caserma di Orvieto adibito a ritrovo per coloro i quali desiderano bere alcolici e fumare marijuana. Tragica invece è la totale assenza di

¹⁴⁹ S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, trad. R. Colorini, A. M. Marinetti, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

superiori che mettano fine alle prepotenze dei “najoni” nei confronti dei nuovi arrivati e dei più deboli, le quali arrivano infine a generare una violentissima rissa.

Nonostante gli adulti non siano presenti in gran parte del romanzo, è possibile trovare loro sporadiche rappresentazioni tra le pagine di *Pao Pao*. Esse mettono in primo luogo in mostra, come si analizzerà meglio in seguito, esponenti di grado superiore che si pongono sullo stesso piano dei loro sottoposti, rientrando dunque nella dimensione orizzontale sopraccitata, la quale sembra essere l'unico piano sul quale sia possibile avere un dialogo. In secondo luogo, un'altra rappresentazione dei superiori in grado presente nel romanzo li vede portatori di una sorta di virilità isterica, tanto accentuata negli atteggiamenti esteriori, quanto sterile e di facciata. Ed è proprio contro quest'idea di virilità e di machismo che la satira di Tondelli si scaglia, mostrando tutta la sua fragilità, nonché il suo essere totalmente anacronistica e fuori luogo. La virilità non è dunque un elemento che conferisce autorevolezza e denota la differenza tra giovani e adulti ma un atteggiamento da irridere, mettendo alla berlina quel mondo adulto tanto distante dai giovani.

Esempi della frattura presente tra le due generazioni possono essere ritrovati in particolare in: *Mimi e istrioni* (in *Altri libertini*), *Pao Pao*, come si è accennato, e *Camere separate*.

Nel secondo racconto del lavoro più celebre di Tondelli, il gruppo di protagoniste, ovvero le SPLASH, vede l'epilogo delle sue avventure quando la comitiva si divide tragicamente.

L'avvio è del Benny, che si presenta in osteria vestito da uomo con la barba e il portamento virile che quasi non lo si riconosce tanto è cambiato ed è davvero, coniato da maschio, un gran bel pezzo di ragazzo. Dice che deve riscoprire la propria eterosessualità, che anzi qualsiasi definizione del comportamento gli sta stretta e che per quanto lo riguarda farebbe a meno degli omo e degli etero, perché esiste soltanto una sessualità contigua e polimorfa e allora bisogna iniziare a superare questi settarismi di merda e liberarci finalmente dei condizionamenti, “Come sto facendo io con lei” e ci mostra una bella ragazza che teneva nascosta e dice che di lei è proprio innamorato, ma tanto tanto. Insomma belle mie il tempo dello svaccamento è terminato. Poi si versa da bere. Noi lo guardiamo il Benedetto e la Nanni non trattiene un sorriso, lui lo coglie, si alza e se ne va dicendo serio alla ragazza sua amante

“Queste non sanno ancora che vuol dire innamorarsi”. Ma noi non si dà importanza all’accaduto e il Benny è meglio che ci abbia tradite così che in altri modi.¹⁵⁰

Nel racconto in questione il cambiamento radicale di Benny è simbolo della sua crescita. Il personaggio infatti passa dall’essere transessuale, ovvero totalmente al di fuori degli schemi di categorizzazione sociale, ad essere un individuo che, in quanto uomo, rientra nella più basilare delle categorizzazioni: quella di genere. In secondo luogo, Benny passa dalla prostituzione e dai rapporti occasionali alla relazione stabile con una ragazza, il che sta a simboleggiare la fine della spinta verso il piacere autodistruttivo e la dissipazione, a favore della costruzione di un rapporto stabile con delle prospettive, e perciò costruttivo. Il discorso relativo alla sessualità “fluida e polimorfa” allora viene visto dagli altri componenti del gruppo come un pretesto per allontanarsi. Il processo di crescita che è possibile osservare nel racconto è talmente repentino da dare addirittura la sensazione di essere innaturale, mentre risulta shockante e addirittura destabilizzante per il gruppo. Come mostrato dal frammento, ora che Benny è diventato adulto, il dialogo tra lui e le altre SPLASH non è più possibile. La fluidità e la dissipazione¹⁵¹ si pongono dunque come componenti principali del mondo giovanile, del quale il libertinaggio, all’interno dell’opera, è il simbolo. La spinta verso il piacere e l’esteriorizzazione dei propri stati d’animo e delle proprie emozioni, nonché della propria voglia di vivere, costituisce senza dubbio la principale caratteristica dei giovani narrati dal primo Tondelli, mentre i personaggi appartenenti al mondo adulto sono connotati da caratteristiche esattamente opposte.

Altro esempio di incomunicabilità intergenerazionale ci è dato nel finale di *Pao Pao*, in cui il protagonista cerca inutilmente di interagire con Renzu durante una parata militare:

Ma Renzu non lo scorgo, proprio non gliela faccio, so che c’è ma come distinguerlo da altre centinaia di simili in tutto a lui? Poi finalmente la banda prende a suonare la marcia dei granatieri, i ragazzi in costume storico sfilano come tanti tableaux vivants, davanti a quelli del Seicento, poi quelli napoleonici, poi quelli del regno e così via. Allora corro verso l’uscita e mi arrampico verso il muro del Castro lungo il viale e lì vedo sfilare tutti, proprio tutti, finché nel plotone in fondo non scorgo Renzu, impassibile, sudato, lo sguardo dritto, la

¹⁵⁰ P. V. TONDELLI, *Mimi e istrioni* in *Altri Libertini*, Milano, Feltrinelli, 2016 pp. 63-64.

¹⁵¹ Per quanto riguarda questi due concetti si veda:

T. OTTONIERI, *La plastica della lingua: Stili in fuga lungo un’età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 11-34.

mascella serrata, le mani inguantate e rattroppite sul fucile, il suo passo cadenzato. Ma lui non può scorgermi. [...]

ma Renzu, il grande amico Renzu, non si accorgerà mai di me fin quando non lo sfiorerò con un versaccio e allora lui finalmente volterà un attimo il viso al mio indirizzo e io salterò sulle teste delle persone e correrò fra le transenne e mi sbraccerò gettando il basco in arie e lui nient'altro farà che una smorfia trattenuta e raggelata, lì in prima fila del suo plotone, al centro, ecco Renzu che mostra il pregio della sua razza marchigiana, il Renzu dello Champagne fregato a Orvieto e delle canne e delle sbronze per le stradine della rupe, il Renzu dei seggi elettorali, il Renzu che saltava davanti al duomo cantando il mio nome [...] Il Renzu ora inquadrato che non può più parlare né muoversi lì intruppato e incastrato da far paura e che continuo a chiamare il suo nome correndo giù per Via Nazionale¹⁵²

Nel frammento il mondo adulto è rappresentato dalla parata di cui Renzu fa parte, trovandosi al centro della prima linea del suo plotone. L'artificiosità della cerimonia è ben mostrata dalla descrizione di alcuni dettagli, come, ad esempio, i ragazzi che sfilano in costume storico. Renzu non è altro che un ingranaggio di quell'enorme ed artificiosa macchina che è la parata militare. A questo nuovo Renzu, inserito come un mattone all'interno delle fila adulte, viene contrapposto quello delle bravate durante il periodo di leva: un Renzu autentico e vivo rispetto a quello della sfilata. Ecco allora che alla crescita, intesa come processo che avviene tra pari, è contrapposta una crescita sotto l'accezione istituzionale del termine, ovvero quella legata alla forma e alla gerarchia. Il ragazzo è ormai diventato adulto ed è per questo che il dialogo tra lui ed il protagonista non è più possibile. L'incomunicabilità e, in un certo senso, anche la condanna del mondo adulto vengono allora espresse in tutta la loro forza. Renzu è adulto perché è entrato a far parte di quel mondo finto ed autoreferenziale rappresentato dalla parata ma anche e forse soprattutto perché resta in silenzio. Ancora una volta allo "svacco", inteso come simbolo di libertinaggio, fluidità, nonché come simbolo di voglia di vivere e di rapportarsi autenticamente all'altro, è contrapposta la categorizzazione sociale, la quale assume plasticamente la forma della parata militare. Alla dissipazione si contrappongono in questo caso la sterilità e la riconoscibilità. Il principio di piacere infatti è presentato come elemento di trasgressione, nonché di autenticità. Seguire la propria spinta verso il piacere, "seguire il proprio odore"¹⁵³, significa rapportarsi al reale in maniera diretta, in quanto individui. Al contrario, come ci mostra la parata, essere

¹⁵² P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, Milano, Edizione Kindle Feltrinelli, che riprende la prima edizione della collana "Universale economica" dell'aprile 1982, posizioni: 2147-2157.

¹⁵³ P. V. TONDELLI, *Autobahn in Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2016.

adulti, ovvero cedere al principio di realtà, porta di conseguenza a relazionarsi all'altro e al reale in maniera assolutamente inautentica, poiché l'identità individuale viene in un certo senso inghiottita da quella sociale, costituita sulla base del lavoro che si svolge. Essere adulti dunque porta ad essere riconoscibili, in quanto si agisce all'interno di schemi precostituiti, proprio come un soldato all'interno di una parata militare. Gli schemi in questione, però, sono presentati come assolutamente sterili, poiché appartenenti ad un esercito che non deve sostenere alcuna guerra ma che deve solo far sfoggio della sua forza attraverso una parata. Se in *Mimi e istrioni* alla dissipazione dei giovani si opponeva la costruttività dell'adulto, in *Pao Pao* allo "svacco" si contrappone invece una falsa costruttività, la quale risulta essere puramente artificiale. La frattura, dunque, nel secondo scritto dell'autore pare essere ancor più netta.

Un'ulteriore rappresentazione della distanza tra i due mondi si trova, seppur con importanti differenze, nell'ultimo romanzo dell'autore, di cui qui forniamo un estratto:

Disse: "Io sto portando mio figlio, qui sotto." E con l'indice della mano destra, serrata a pugno, indicò il pavimento. Leo si sentì svenire perché capì immediatamente. Anzi, mentalmente si disse: "Bene. Ora ci siamo."

"Ho mio figlio morto, nella stiva," riprese il vecchio fissandolo disperatamente negli occhi. "Sono venuto per riportarlo a casa".

Il rombo sordo dei motori entrava nella carlinga come un ronzio estenuante. L'uomo piangeva e si asciugava il volto con un fazzoletto bianco. Leo non riusciva a parlare, ogni tanto balbettava: "E' terribile, non lo posso credere." Ma l'uomo non lo sentiva. Continuava a raccontare di quel figlio che aveva dovuto assistere nell'ultimo mese di agonia. [...] Leo si sentiva le gambe che non lo reggevano più. Continuava a chiamare l'assistente di volo, a ordinare gin and tonic, a fumare una sigaretta dietro l'altra. [...] L'uomo piangeva, in un modo assolutamente decoroso e pudico, e anche Leo aveva voglia di scoppiare. [...] Su quell'aereo in volo sulle tracce del vecchio continente, viaggiano un "padre orfano" e "un amante vedovo". E se Leo dovesse dire, [...], qual è il destino di quell'aereo non potrebbe giurare nemmeno che, da qualche parte toccherà terra. Poiché tanto il vecchio quanto il giovane stanno facendo rotta, con i loro cadaveri sotto ai piedi, verso quel luogo algido in cui la vita appare nient'altro che il vuoto lasciato da un paradiso corrotto e perduto per sempre.¹⁵⁴

¹⁵⁴ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, Milano, Edizione digitale Bompiani, 2016, pp. 297-303.

L'incontro struggente tra Leo ed un ex generale in pensione sul volo New York-Milano mette in mostra la tragica lontananza tra padri e figli. Ma se nel primo Tondelli l'accento è posto sulle incolmabili differenze tra le due generazioni, ora invece è la solitudine ad essere al centro dell'episodio. Inoltre, se precedentemente il distacco le vedeva opposte in maniera assai netta, ora il giovane protagonista ed il generale in pensione sono accomunati dalla loro sofferenza. Leo infatti si riconosce nel padre e nelle sue sofferenze, in quanto anch'egli ha inesorabilmente perso una persona molto cara. La vicinanza sentimentale, però, non riesce a far sì che i due possano comunicare. Il monologo dell'uomo, il quale, in preda al dolore, non intende le parole di Leo, è ancora una volta espressione del divario intergenerazionale. In questo caso, però, esso porta in sé una tragedia incomunicabile, e la distanza tra le due generazioni diventa lutto, vuoto incolmabile. La tragedia vissuta da Leo, allora, si traspone su un piano diverso, il quale riguarda il rapporto padre-figlio, un tipo di legame che trova poco spazio nello scrittore correggese, come in altri giovani scrittori degli anni '80. Lo smarrimento esistenziale narrato nel romanzo diviene così qualcosa di più ampio, uno smarrimento nato da un dolore acutissimo e innaturale. È possibile perciò considerare l'aereo sospeso nel vuoto "sulle tracce del vecchio continente" come simbolo della perdita, la quale è allo stesso tempo perdita di direzione, nonché di senso.

2. Violenza e scontro

Tra le rappresentazioni dell'interazione tra giovani e adulti in Tondelli, quella che vede quest'ultima sotto forma di scontro¹⁵⁵, se non di aperta violenza, è di certo assai rilevante. Essa denota infatti ancora una volta la grande difficoltà che sta alla base di tale relazione. Va sottolineato inoltre come raffigurazioni di questo genere si trovino principalmente nel primo Tondelli, ovvero nelle opere scritte tra i 25 e i 27 anni e più vicine cronologicamente all'esperienza del movimento studentesco. È possibile dunque pensare che esse, in diversi casi, mettano in mostra la tensione latente che si cela dietro l'assenza di raffigurazione, trattata nel precedente paragrafo. Gli scontri in questione, però, non sempre avvengono a causa del ruolo castrante che l'adulto dovrebbe interpretare ma ci appaiono anche e soprattutto sotto altre forme.

Una prima importante raffigurazione in tal senso è possibile trovarla in *Viaggio*, terzo racconto di *Altri libertini*, in cui vengono narrate le vicende del protagonista e del suo compagno Dilo in giro per l'Europa:

¹⁵⁵ Cfr. O. Campofreda, *op. cit.*, p. 57.

noi sbarchiamo in Centrale al mattino, ma si sente che è una brutta aria quella che ventila. Mangiamo dalle parti di via Torino e Dilo dice “Esco un attimo a prendere le sigarette” gli dico “va bene” e vado al cesso. Quando esco inizio ad aspettarlo, ma passa un’ora e non lo vedo tornare così che arrivo all’appuntamento da solo e Gigi e Anna sono fermi in mezzo a dieci poliziotti che perquisiscono e chiedono i documenti e io mi tengo da parte ma piazza Duomo viene completamente assediata dalla polizia che è tutto un cellulare e schieramento di scudi e camionetta che fa venir freddo perché loro si battono i manganelli sulle gambe e sembra debbano caricare i turisti. L’Anna la lasciamo, ma Gigi viene portato su un furgone con altri e spariscono.¹⁵⁶

Se gli adulti e l’autorità sono assenti nel resto del racconto, in questo episodio essi irrompono nella vita dei due giovani in maniera inattesa ed estremamente violenta. Sebbene infatti i due ragazzi e i loro amici siano assolutamente estranei alla manifestazione repressa dalla polizia, essi finiscono col trovarsi ugualmente coinvolti nei fermi. L’incontro avviene in un clima di violenza insensata ed esasperata da parte dell’autorità e l’uso della forza non ha nulla a che vedere con il ristabilimento dell’ordine ma al contrario invece risulta essere fonte di disordine. Sulla scia di quella che era stata la violenta repressione da parte delle forze dell’ordine nei confronti del movimento del ’77¹⁵⁷, l’evento in questione ci narra forse, meglio di molti altri, l’enorme frattura creatasi a partire dal ’68 tra giovani e adulti in Italia. Alle ragioni di questa frattura, analizzate nel precedente paragrafo, se ne aggiunge dunque un’altra, che va al di là della contrapposizione tra principio di piacere e principio di realtà. Essa è segnata da una violenza profonda, al di fuori di qualsiasi logica volta a ristabilire il principio di realtà o l’ordine, risultando essere cieca e senza volto, mentre è possibile rintracciare la sua

¹⁵⁶ P. V. TONDELLI, *Viaggio in Altri libertini*, Milano, Edizione digitale, Feltrinelli, 2005, pp. 166-167.

¹⁵⁷ Così Nanni Balestrini e Primo Moroni descrivono il clima e le dinamiche di quel periodo: “Si era consumato l’ultimo tentativo a Milano di legare la sovversione del movimento con gli spezzoni organizzativi dell’autonomia che di lì a poco sarebbero morti, stretti nella morsa della repressione e militarizzazione. Era l’ultimo corteo in cui si era mostrato il più alto livello di scontro e persino di armamento senza l’attacco alle persone e agli uomini. Due mesi dopo, durante la manifestazione contro la repressione fu ucciso l’agente Custrà: la linea di combattimento era passata all’interno del movimento. [...]”

Dopo i giorni della furiosa rivolta il movimento si ritrova pesantemente perseguitato dall’iniziativa repressiva delle forze di polizia e della magistratura, criminalizzato dall’informazione ufficiale e dalle dichiarazioni di “unanime condanna” da parte delle forze politiche. Ma ciò che influisce in termini pesantemente negativi sono le diverse valutazioni che emergono riguardo i giudizi di bilancio sugli scontri. Comincia a incrinarsi quell’omogeneità politica che nei mesi precedenti aveva garantito compattezza alle iniziative di lotta. Si ufficializzano le divisioni tra i settori militanti che fanno riferimento ai vari progetti dell’autonomia operaia e le altre componenti del movimento, soprattutto le donne e i creativi.

Nel vuoto dell’iniziativa di massa che ne consegue trovano impulso tensioni e pratiche di piccoli gruppi militaristi.”

N. BALESTRINI, P. MORONI, *L’orda d’oro 1968-1977: La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 571-572.

genesi nella forte repressione attuata nei confronti del movimento. Il dramma narrato, d'altronde, risulta essere ancor più accentuato da tre elementi. Il primo è senza dubbio l'assenza di volto da parte di coloro i quali esercitano la violenza, ovvero i poliziotti. Essi non sono rappresentati attraverso i loro tratti fisici, né attraverso descrizioni che possano identificarli. Al contrario, invece, sono presentati soltanto attraverso le loro azioni, il che conferisce alla violenza esercitata una sorta di autonomia che la rende indipendente dai soggetti che la attuano. Si tratta dunque di una violenza senza volto, simile a quella descritta dal soggetto traumatizzato. In secondo luogo è importante sottolineare la posizione nella quale il protagonista ed i suoi amici si trovano. Essi non partecipano alla manifestazione, né hanno alcun legame con i manifestanti. Nonostante dunque siano totalmente estranei agli eventi, i ragazzi vengono ugualmente coinvolti nella repressione dalla polizia. La violenza descritta, allora, non rompe semplicemente il nesso agente – azione ma anche quello causa – effetto. Infine è interessante sottolineare le modalità con le quali la forza viene esercitata all'interno dell'episodio. Sebbene la polizia infatti sia rappresentata come estremamente aggressiva, essa esercita la sua forza nei confronti del protagonista e del suo gruppo attraverso i fermi ingiustificati di due dei membri della comitiva. In questo modo l'autorità esercita una violenza essenzialmente psicologica sui ragazzi. Smembrando il gruppo ed in particolare dividendo le due coppie, infatti, provoca una forte paura nei giovani, nonché soprattutto un fortissimo senso di smarrimento. L'autorità dunque, invece di essere fonte di sicurezza e stabilità, è fonte di smarrimento e annichilimento. Nel racconto non vi è contestazione nei confronti di essa, né tantomeno dialogo. Il nesso tra le due generazioni è totalmente inesistente, così come una possibile comunicazione o rispecchiamento. Lo scontro in questione, per come viene presentato, d'altronde, non ha nulla a che vedere con la contestazione studentesca o con lo scontro intergenerazionale ma si esaurisce in una violenza fine a se stessa.

Quello che Tondelli rappresenta nel frammento del racconto, riprendendo uno spaccato di fine anni '70, è un trauma collettivo che tutta la sua generazione ha vissuto, in particolare gli appartenenti al movimento studentesco. L'episodio è simbolo della forte repressione messa in atto dallo Stato nei confronti del collettivo. Il mondo adulto, dunque, assume le sembianze della polizia e non porta con sé una visione di mondo o un ordine sociale ma è rappresentato ed agisce esclusivamente in maniera distruttiva e negativa (laddove con “negativo” non si intende l'accezione morale del termine). Esso non ha volto e perciò identità, non agisce per un fine ma semplicemente contro e la violenza che usa sul protagonista è sostanzialmente

indiretta. Esso si configura allora come un'entità con la quale è impossibile interagire ma si può soltanto subirne le angherie.

In un orizzonte sostanzialmente privo di autorità, da rispettare o contro le quali ribellarsi, la spinta verso il piacere estremo, ovvero quello incestuoso e autodistruttivo, perde il suo significato simbolico di ribellione per divenire nient'altro che libertà, la quale non si pone in rapporto a nulla se non a se stessa, divenendo allora libertà altra. La frustrazione perciò non è dovuta alla castrazione ma al non poter sfruttare quella libertà come si vorrebbe. Ne è un esempio il racconto *Senso contrario*:

Ad Albinea Ruby non s'arresta ad uno stop, passa dritto con le mani inchiodate al volante e la zucca riversa all'indietro verso di me aaaggghhh! [...] La carcassa è lanciata come uno sputnik, [...] dieci chilometri più avanti al semaforo fermo sul rosso Ruby finge di arrestarsi, scala in seconda, il motore ha un'impennata da scaltarci fuori [...]. Ridacchio e dico Ruby mi fai morire, però lo dico come dicessi mi fai godere. [...]
m'attacco al collo di Ruby e gli faccio un succhiotto ridendo, [...]. Dopo s'avverte un suono come di una sirena, mi volto e vedo dal lunotto un faro azzurro che lampeggia, ostia la pula! Ma Lucio dice che sono i Vigilantes panzoni e che ha visto la loro Ford un trecento metri prima e anche Ruby controlla nel retrovisore e li inquadra giusti giusti e allora stacca una bestemmia e dice porcodio questi fascisti, ammazza 'sti sceriffi, ma che cazzo s'impicciano, che cazzo vogliono questi tutori scassati della fobia collettiva che non fanno altro che snidare coppiette nei campi e fare i sadici e i coglioni a chiedere i documenti a tutti, anche a me 'sti pistoleri di merda m'hanno fermato, brutti stronzi che si credono nella prateria, che l'inferno se li cucchi e se li ciucci accidenti a loro!¹⁵⁸

In una sala bowling di provincia, simbolo triste dell'americanizzazione del Paese, processo che ormai ha ormai attecchito ovunque, il protagonista di *Senso contrario* viene mostrato mentre gioca al torneo amatori del bowling in cui lavora, beve ed è costretto ad ascoltare il ciarlare di un ubriaco che racconta le sue folli avventure. Partecipare al torneo amatori e soprattutto lavorare nel locale comunica come serate del genere siano abbastanza frequenti nella vita del ragazzo e quella a cui si assiste all'inizio del racconto non è altro che una come molte altre. Tutto ciò comunica con tristezza l'alienazione del personaggio rispetto al luogo in cui vive e alla vita che conduce, inducendo in lui un forte bisogno di fuggire (il quale è sostanzialmente presente in tutti i personaggi della raccolta). Bisogna che, non

¹⁵⁸ P. V. TONDELLI, *Senso contrario* in *Altri libertini*, Milano, Edizione digitale, cit., pp. 210-213.

potendo esprimersi realmente, si palesa sotto le forme di una folle quanto potenzialmente autolesionista simulazione. Del resto una vera fuga, o meglio, un vero viaggio, tema centrale in *Altri libertini*, non può essere preso in considerazione, a causa, probabilmente, sia della situazione economica dei personaggi, sia della paura di perdere la propria identità sociale legata al luogo in cui si vive. Ed ecco allora che ci si lancia dai tornanti a tutta velocità, il che suscita nei personaggi da un lato terrore ma, dall'altro, forte eccitazione. L'eccitazione causata dalla velocità e dal pericolo va di pari passo con quella sessuale. "Ridacchio e dico Ruby mi fai morire, però lo dico come dicessi mi fai godere" dice infatti l'io-narrante. Ancora una volta principio di piacere e *destrudo* sono il motore immobile che spinge i personaggi verso l'azione. Infrangere le regole stradali, e perciò sfidare l'autorità, nonché la morte, è l'atto che sta alla base di questo forte piacere. In un primo momento allora, l'autorità non è esplicitamente presente ma incarnata simbolicamente da semafori e cartelli stradali, per poi palesarsi sotto forma di pattuglia. Anche nel racconto in questione, però, ciò che simboleggia quest'ultima, e con essa il mondo adulto, non viene identificato nettamente, essendo rappresentata da un'anonima pattuglia dei vigilantes. Essa appare dunque fin dall'inizio come "autorità depotenziata", in quanto i vigilantes non dispongono degli stessi poteri delle altre forze dell'ordine. Inoltre, come nel frammento analizzato in precedenza, essi non sono identificabili ma unicamente descritti attraverso le loro azioni. A parte gli appellativi iperbolico-dispregiativi di "panzoni", "fascisti" e "sceriffi", infatti, non vi è altro che li connoti identitariamente per ciò che sono. Essi dunque vengono esclusivamente descritti attraverso le loro azioni: siano esse concrete e presenti durante lo svolgimento della diegesi oppure raccontate da Ruby per screditarli. Come in *Viaggio*, non è possibile dialogare con chiunque simboleggi il mondo adulto ma soltanto subirne le azioni o in questo caso fuggire. Dalle parole del ragazzo inoltre emerge un'immagine stereotipata delle autorità, la quale è volta ad accentuarne a dismisura i tratti repressivi e bigotti. Il potere presentato è allora puramente oppressivo e fine a se stesso, frutto di un'insensata fobia collettiva e connotato da un sadismo di fondo. La caricatura che se ne fa rende ancora una volta evidente la distanza tra i due mondi, così come la loro totale incomprendimento. Lo scontro quindi, almeno in questa fase dell'autore, è rappresentato come uno dei principali elementi attraverso il quale le due generazioni interagiscono, mentre i padri, di conseguenza, assumono le sembianze di uomini delle forze dell'ordine e di funzionari dell'esercito.

Pao Pao, secondo romanzo dell'autore, riprende la rappresentazione del mondo adulto, questa volta presentandolo attraverso le dinamiche presenti all'interno dell'esercito. Come

detto, sebbene in gran parte del romanzo gli esponenti del mondo adulto siano assenti, è possibile trovare delle loro sporadiche rappresentazioni. All'interno di esse non mancano raffigurazioni che li vedano contrapporsi al protagonista. Ma, nonostante i superiori avrebbero di certo dei buoni motivi per redarguire o sanzionare il personaggio principale del romanzo, data la sua sciattezza ed i suoi comportamenti scorretti, lo scontro più importante avviene invece quando di mezzo ci sono gli interessi di un colonnello:

Ma il colonnello della Macao s'infuriò e mi mandò a rapporto e ordinò di andare immediatamente a presentarmi come effettivo al "Sestante" perché certo lui si sarebbe stimato di avere un suo soldato in quel posto là. Però come ho detto, non ne feci niente, finì di dimenticarmi o chessoio, avevo già perfettamente capito la logica del nostro esercito se fai tanto da scansarla per i primi dieci minuti è fatta, nessuno si ricorda più di te.¹⁵⁹

La reazione furiosa del colonnello dunque è dovuta al rifiuto da parte del giovane di accettare una posizione più prestigiosa al "Sestante". Anche in questo caso l'autorità è contrassegnata da pochi tratti, i quali mettono in primo piano le azioni. Il colonnello, come in precedenza la polizia ed i vigilantes, non ha volto ma è caratterizzato solamente dai suoi atti, i quali risultano essere assolutamente autoreferenziali. L'autoreferenzialità in questione fa certamente parte delle cause dell'assoluta scollatura che vi è tra superiori e soldati semplici, ovvero tra giovani e adulti. Essa d'altronde porta ad una sorta di processo di formazione al contrario, il quale non vede il giovane protagonista apprendere ad eseguire gli ordini (come si vorrebbe in caserma) ma imparare il modo di trasgredirli senza pagarne le conseguenze. Tale è infatti l'autoreferenzialità che caratterizza colonnelli, ufficiali e sottufficiali, che gli affari relativi ai soldati di leva finiscono subito per essere dimenticati. Se lo scontro narrato in *Viaggio* si configura come estremamente tragico, in quanto narra il trauma subito a causa della dura repressione dello Stato a fine anni '70, la tipologia di conflitto narrata in *Pao Pao* è di tutt'altra natura. Finiti gli anni della repressione e volta al termine anche l'esperienza movimentista, resta tuttavia una forte spaccatura tra le due generazioni, la quale degenera in scontro. Ma lo scontro narrato nel romanzo in questione è presentato in maniera decisamente meno tragica. Esso infatti è volto a mettere in evidenza la totale irresponsabilità dei padri, ovvero di coloro i quali hanno sostanzialmente vinto il conflitto intergenerazionale che ha avuto luogo nel Paese per tutti gli anni '70. Questi ultimi allora indossano i panni di generali individualisti senza esercito, narcisi, infantili e a volte un po' frastornati. Assolutamente

¹⁵⁹ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 144.

incapaci di far rispettare i loro ordini, lo scontro con essi perde qualsiasi sfaccettatura drammatica per consegnarsi al comico. In altri termini, il diverbio tra l'io-narrante ed il colonnello, tanto acceso quanto inconsistente, mette in mostra ancora una volta la distanza ormai enorme tra le due generazioni, ed in particolare la crisi dell'autorità paterna ed istituzionale.

Delle dinamiche di scontro possono essere ugualmente rintracciate in *Rimini*, romanzo che segna un importante cambiamento, sia dal punto di vista stilistico che della poetica tondeggiana. All'interno della storia principale presente nell'opera, il giovane giornalista Bauer viene inviato a Rimini per dirigere la filiale locale del giornale per cui lavora. Arrivato in redazione, trova ad accoglierlo Zanetti, il membro più anziano della succursale.

Mi venne incontro un uomo sui cinquant'anni che si presentò come il corrispondente. [...]
“Sono Romolo Zanetti,” disse, con un sorriso di cortesia. “Faccio il corrispondente qui da vent'anni.”

Ci stringemmo la mano. Mi fece entrare per primo. [...]

“È qui che vengo a scrivere i miei saggetti,” disse compiaciuto.

“Quali saggetti?”

“Mi interessa di storia antica, sa? Prenda pure.” [...]

“Certamente. E a che ora prendete il tè, qui?” Lo guardai con aria di sfida. Parve offendersi. [...]

“Com'è che gli altri praticanti non sono qui?” dissi.

“Ne abbiamo uno solo. Arriverà a luglio.”

“Santiddio!” urlai. “Me ne hanno promessi due. Vogliono ingrandire, alzare la tiratura, allargarsi e mi danno una principessa sul pisello e un diavolo di praticante! Non stiamo lavorando al supplemento di un giornale letterario letto da qualche marchesa. Stiamo facendo una professione moderna, dinamica, veloce. Non voglio avere l'impressione di lavorare ad un giornale rococò. O al foglio della Deputazione di Storia Patria! Molte cose cambieranno, qui dentro, glielo assicuro.”¹⁶⁰

Bauer incarna un nuovo tipo di giovane, che fa il suo ingrasso nella società italiana nella prima metà degli anni '80. Questa sorta di giovane “self made man”, del quale si tratterà meglio in seguito, non ha padri, né alcun rispetto per la tradizione e per il passato. Il protagonista della storia principale di *Rimini*, dunque, incarna uno yuppismo all'italiana, il quale si trova a confrontarsi con una classe dirigente assai diversa rispetto alla propria idea di

¹⁶⁰ P. V. TONDELLI, *Rimini*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 51-57.

mondo e al proprio *modus vivendi*, come testimoniano i nuovi vertici del PSI (del resto *Rimini* viene pubblicato nell' '85, durante il secondo anno di presidenza del consiglio di Craxi).

Le gerarchie, dunque, rispetto agli altri scritti appaiono ora essere ribaltate. Il rapporto giovane-adulto, infatti, vede il primo in posizione di superiorità, mentre il secondo è costretto a subire. Bauer si trova per la prima volta ad occupare un ruolo direzionale. Il ragazzo è catapultato in un orizzonte che non gli appartiene, senza avere l'esperienza e la formazione necessarie. Impreparato e pieno di sé, il giovane sente sin da subito il suo potere messo in discussione. Da qui dunque il bisogno di riaffermarlo alzando la voce, in particolare nei confronti del collega più anziano. Zanetti infatti è colui che possiede più autorevolezza all'interno del giornale, dovuta non solo alla sua esperienza, ma anche alla sua cultura. Ecco allora che la figura dell'adulto in Tondelli subisce una considerevole variazione (la quale del resto era in parte già presente in *Diner party*). Essa veste i panni di una persona autorevole, caratterizzata sostanzialmente da ciò che è e non dalle sue azioni. Inoltre il personaggio in questione, essendo uno storico, incarna allo stesso tempo la tradizione, a differenza dei personaggi adulti narrati finora. Nonostante ciò, Bauer si contrappone in maniera netta a Zanetti, il quale non è in alcun modo visto come una risorsa. Alla cultura, considerata fonte di staticità, dunque, il protagonista oppone il dinamismo e la modernità che nell'ottica del giovane dovrebbero far parte della professione svolta dai due personaggi. Ciò che ha a che fare con la cultura (come il "giornale letterario" e la "Deputazione della Storia Patria") assume allora un significato dispregiativo per il nuovo direttore, in quanto egli non riconosce, in perfetto spirito yuppista, il valore di essa, in quanto ritiene che si ponga in opposizione alla modernità e alle logiche di mercato. I ruoli degli esponenti delle due generazioni ora, come si può notare, subiscono un profondo cambiamento. Come visto, non è più il giovane a trovarsi in posizione subalterna ma l'adulto e inoltre, se in precedenza era il mondo adulto ad essere presentato come autoreferenziale, ora è il giovane Bauer ad esserlo. Come nei testi precedenti dell'autore, però, nonostante le mutate condizioni, le dinamiche di scontro e di lontananza permangono. Anche in questo caso, come era stato per i giovani del '68, lo scontro intergenerazionale non avviene sullo stesso terreno culturale ma si basa sulla negazione, in particolare da parte del giovane protagonista, del ruolo simbolico e culturale dell'adulto. Nonostante, quindi, il paradigma sia mutato, la base del rapporto però resta in buona parte invariata.

Le diverse fisionomie dello scontro generazionale narrate da Tondelli sono simbolo dei cambiamenti del rapporto tra giovani e adulti avvenuto nell'arco di pochi anni nel Paese. Ogni tipo di contestazione che possa far ricordare le dinamiche degli anni '70 è del tutto assente, mentre invece ciò che permane è un'eco della violenza di quegli anni, simbolo del trauma collettivo subito. Altro elemento messo in evidenza dall'assenza di contestazione, come si vedrà meglio in seguito nelle conclusioni, è l'indebolimento della figura paterna all'interno della società. Sebbene infatti la classe politica italiana sia sostanzialmente risultata vincitrice dello scontro generazionale che ha avuto luogo a partire dal '68, essa però ha perso ancor più la propria credibilità agli occhi delle giovani generazioni, accelerando un processo già in atto da tempo. Lo scontro allora, al di fuori dell'eco sessantottina, non si configura come conflitto tra generazioni ma come una sorta di incidente di passaggio, che mette di certo in evidenza il disprezzo dei giovani verso la generazione precedente ma che ha luogo in circostanze molto diverse e molto più ordinarie e banali, come accade in *Senso contrario* ed in *Pao Pao*. Infine, è necessario fare un discorso in parte diverso per quanto riguarda i dissidi tra Bauer e Zanetti. Sono evidenti infatti in *Rimini* le mutate condizioni sociali rispetto ai lavori precedenti, seppur, come visto, permangono degli elementi in comune. Se lo scontro tra i due avviene effettivamente su due visioni di mondo differenti, vi è allo stesso tempo da sottolineare come esso non abbia al centro la contestazione verso la generazione a cui l'anziano giornalista appartiene ma è volto verso un fine ben più pratico, ovvero il consolidamento della propria autorità da parte del protagonista. Inoltre, come si analizzerà meglio in seguito, Zanetti risulta essere una figura di adulto assai debole rispetto ad altre figure del romanzo, meno presenti di quest'ultimo ma molto più incisive. Ciò che permane dello scontro generazionale dunque è circoscritto a due visioni del mondo molto distanti ma nulla più.

L'analisi delle contrapposizioni tra giovani e adulti nelle opere di Tondelli consegna un orizzonte sostanzialmente privo di figure adulte alle quali si riconosca realmente una qualche autorevolezza. Si procederà ora prendendo in esame gli altri modi in cui i giovani personaggi presenti nei testi tondelliani si relazionano agli esponenti della generazione che li ha preceduti, per comprendere quali altre caratteristiche vengano loro attribuite oltre a quelle già analizzate, al fine di esaminare in ultima analisi in che modo esse influenzino i meccanismi identitari dei ragazzi presenti nei lavori dell'autore.

3. Irrisione

Tra gli strumenti rappresentativi utilizzati per raffigurare gli adulti va senz'altro menzionata l'irrisione, il cui uso, come si vedrà, può spingerci ad importanti riflessioni. Innanzitutto va sottolineato come anche questo processo sia particolarmente presente nel primo Tondelli, ovvero nelle opere maggiormente vicine all'esperienza del movimento studentesco. *Altri libertini* e *Pao Pao* dunque sono le opere in cui l'irrisione del mondo adulto è in maggior misura presente. Nei due lavori è possibile trovare, oltre che importanti similitudini, anche significative differenze per ciò che riguarda l'irrisione della generazione adulta, come si dimostrerà in seguito.

Nel primo racconto della celebre raccolta tondellinana, troviamo all'interno delle prime pagine il personaggio di Molly, il primo personaggio adulto descritto dall'autore.

La Molly c'ha sessantanni e siede in un angolo distesa dei tavoli accanto alla sua valigia di cartone specorito legata con una corda e con su appiccicata la cartolina adesiva di Lugano, ma dentro non ci tiene un cazzo, paura che freghino quando è fatta o appisolata. Così il suo guardaroba se lo porta addosso [...] pare una botola di lardo ingolfata nel pastrano di rasi nero e nel fazzoletto sbiadito che le copre la fronte. Non ha denti, solamente un mozzicone allungato che le sbuca dalle labbra piegate, anche a bocca stretta, e sembra stia sempre fumando una cicca. [...] La Molly e Giusy non vanno d'accordo perché hanno una storia insoluta di cento carte che Giusy dice gliel'ha rubate lei quando poi non s'è fatta più vedere per dieci e passa giorni e nessuno sapeva dove se ne fosse andata [...] ma quando è tornata al Posto Ristoro, qui in città, anche il più scalcagnato del giro l'aveva capita che era scappata a Lugano, perché ci teneva l'adesivo appiccicato su quella ed era nuovo e lucente e lei proprio scema.¹⁶¹

Il ritratto di Molly è senza dubbio feroce, e mescola tratti patetici e grotteschi. Sebbene sia sottolineata sin da subito la sua età ("La Molly c'ha sessantanni"), la donna non rispecchia in alcun modo le caratteristiche dell'adulto. Condensa invece tutta la distruttività presente all'interno del Posto ristoro, la quale, come sostiene Eugenio Santangelo, è elemento ineludibile all'interno dei rapporti che intercorrono tra i vari frequentatori del locale¹⁶².

¹⁶¹ P. V. TONDELLI, *Postoristoro* in *Altri libertini*, Milano, Edizione digitale, *cit.*, pp. 12-13.

¹⁶² "Risate, ghigni, ironie riflettono la disgregazione del Posto Ristoro, il suo smembramento in individui marginali, governati dalla droga, in cui il riso agisce come strumento d'aggressione ed esorcizzazione, colpendo tutti i personaggi. Risulta essere, dunque, "un riso d'esclusione", di affermazione, e innalzamento del soggetto di fronte a un oggetto abbassato e reso, *solo momentaneamente*, inferiore. [...] abbassare l'altro significa scacciare un'immagine – sempre possibile - di sé."

L'ironia, dunque, secondo lo studioso è data dall'egoismo e dalla distruttività che permeano l'ambiente, i quali finiscono per essere talmente accentuati da diventare grotteschi e iperbolici. Sebbene la descrizione di Molly appartenga allo scenario sopradescritto, è importante analizzare le particolarità del personaggio, in quanto è l'unico adulto presente nella narrazione. Del resto, il quadretto descrittivo che la donna occupa è il più lungo di *Postoristoro*. Si tratta senza dubbio di un personaggio assai particolare, situato allo stesso tempo all'interno e all'esterno di quello che è l'ambiente sociale presente all'interno del luogo in cui vive. Innanzitutto la donna è subito delineata attraverso due caratteristiche: la sua età e lo spazio che occupa ("La Molly c'ha sessantanni e siede in un angolo"). Se allora le sue fattezze ed i suoi atteggiamenti ne fanno senz'altro un personaggio totalmente compatibile con l'ambiente del Posto ristoro, la sua età e la sua posizione ci indicano la sua distanza rispetto agli altri frequentatori del locale. Il rapporto che la donna intrattiene con essi, in particolare con i più giovani, è caratterizzato inoltre dalla diffidenza, e in alcuni casi dal conflitto. La descrizione della Molly dunque pare essere molto simile a quelle riguardanti altri personaggi adulti, presenti in differenti situazioni. La donna è infatti caratterizzata dai due principali elementi che ricorrono nella rappresentazione del mondo adulto: la distanza e l'attrito con il mondo giovanile (del quale la lite con il protagonista Giusy è emblema). Molly dunque è sola e aggressiva, il che ne fa un personaggio alquanto distruttivo. La pesante ironia che l'io narrante mette in atto nei suoi confronti è volta ad esasperare le sue caratteristiche negative e bizzarre, tratteggiandola attraverso sfaccettature assai grottesche. Se dunque la rappresentazione grottesca abbassa il soggetto che vi è sottoposto, nel caso in questione è possibile constatare come essa abbia parallelamente un ruolo di svuotamento nei confronti di esso. Infatti Molly viene subito presentata come sessantenne, elemento che senza dubbio contribuisce a caratterizzarla, per divenire in seguito una delle condizioni che rendono possibile il comico ed il grottesco, grazie alla contraddizione nella quale il personaggio è inserito, ovvero l'essere anagraficamente adulto e allo stesso tempo presentarsi come l'esatto opposto di una persona matura. In altri termini, il sottolineare in prima istanza l'età di Molly è finalizzato a contraddire ed a svuotare di senso ciò che la prima affermazione suggerisce. Se l'adulto è generalmente rappresentato attraverso l'integrazione nella società in cui vive, nonché attraverso la piena adesione (e sottomissione) ai ritmi di vita propri dell'ambiente in cui si trova, Molly invece è totalmente estranea a questo orizzonte, in quanto è senza dubbio lontana dalla società adulta, dai suoi ritmi e dalle sue regole. Inoltre, se l'adulto, a causa del

E. SANTANGELO, *Il comico del confine. Su Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, in V. Masoni (a cura di) *Comico Viaggio Identità Limite. Nuovi studi per Tondelli*, Rimini, Guaraldi, 2013, p. 28.

suo stile di vita, tende ad essere rappresentato come inserito all'interno di un orizzonte temporale ciclico, del quale è da un lato artefice ma nei confronti del quale risulta essere allo stesso tempo sottomesso, la Molly, al contrario, è totalmente estranea ad un orizzonte temporale di questo genere, poiché essa vive, quasi maniacalmente, soltanto nel presente in cui è calata. Se l'adulto presente nelle opere di Tondelli è in diversi casi caratterizzato, come visto in precedenza, dalla predilezione del principio di realtà su quello di piacere, Molly, invece, non soltanto pare essere totalmente estranea a questo principio ma risulta addirittura essere sostanzialmente divorata dal principio di piacere, come dimostrato simbolicamente dall'assenza di denti nella sua bocca e dal mozzicone di sigaretta che tiene perennemente tra le labbra. Come ci viene suggerito nel racconto, proprio in quanto tossicodipendente, il suo bisogno di soddisfare un piacere immediato ha certamente contribuito a condurla all'emarginazione. L'insistente ironia usata dal narratore nei confronti del personaggio è principalmente volta a svuotarlo completamente delle caratteristiche che denotano la persona adulta, mostrandolo, così, come una presenza bizzarra all'interno dell'ambiente in cui si trova, attraverso la messa in moto di un gioco di contrasti dei quali il comico è effetto. Il personaggio è senza dubbio il più detestato del Posto Ristoro, nonché quello nei confronti del quale la feroce ironia del narratore si accanisce maggiormente. Se da un lato dunque è possibile interpretare questo atteggiamento nei confronti della donna come dovuto alla distanza anagrafica che la separa dai frequentatori del locale, dall'altro è possibile collegarlo all'odio che i vari personaggi nutrono nei confronti del Posto Ristoro, del quale la Molly è in un certo senso simbolo. È possibile infatti notare come essa incarni tre elementi cardine del locale, ovvero: il bisogno imminente del soddisfacimento del principio di piacere, l'auto-distruttività ed il desiderio di fuggire. Nelle contraddizioni in cui vive, in particolare quella di essere parte del Posto Ristoro ma allo stesso tempo isolata e quella di adulto svuotato delle sue caratteristiche di persona matura, la Molly incarna, in definitiva, la coazione a ripetere che marca l'esistenza delle persone presenti nel suo ambiente. Essa è una sorta di spettro, mette in luce in maniera brutale la dannazione di coloro che la circondano, totalmente risucchiati dal presente in cui vivono, condannati a muoversi per restare fermi. L'odio nei confronti di Molly, dunque, rappresenta indirettamente l'odio che i vari personaggi nutrono nei confronti della loro esistenza, consapevoli, però, dell'impossibilità di riuscire a cambiarla, il che contribuisce a creare in loro un'enorme frustrazione.

Se il procedimento usato per descrivere il primo personaggio adulto presente nell'opera tondelliana è caratterizzato da un'ironia volta a svuotare quest'ultimo delle

caratteristiche che lo rendono tale, per consegnarlo ad una figura grottesca, non priva di tratti caricaturali, in altri racconti possiamo trovare rappresentazioni per certi versi simili, anche se meno elaborate.

Quando si è svegliata erano ormai le due e ha dovuto far fuori il baraccone anche quei trequattro vecchietti rimasti lì a ridere e piangere fra i loro bicchierozzi perché la giovinezza non c'è più e questa sì che è disperazione quando ti senti proprio uno scartino che sei lì solo per morire. Ma il trip li prende anche loro e si mettono a cantare e vociare e ballare incerti sulle gambe e tirarsi le carte addosso e anche il vino sulla testa e offrono toscani e comuni avanti e indietro, proprio a tutti, ed è come offrissero un tesoro.¹⁶³

Nell'estratto in questione, ripreso dal racconto *Altri libertini*, appartenente all'omonima raccolta, si parla di alcuni anziani che, durante una serata al bar, cominciano a far baldoria con i ragazzi che fanno parte del gruppo dell'io-narrante. È necessario innanzitutto contestualizzare l'estratto. Il racconto *Altri libertini* mostra significative differenze rispetto agli altri presenti nella raccolta. Se infatti i personaggi presenti nelle varie storie del primo lavoro dell'autore sono collocabili al di fuori dell'orizzonte sociale borghese e dei suoi valori consumistici, i ragazzi del racconto in questione sono totalmente integrati nella società in cui vivono e ne sposano appieno i valori. L'edonismo dei giovani presenti nel racconto, dunque, non è un edonismo autodistruttivo, il quale porta con sé una certa dose di disagio ma anche di libertà, ma piuttosto un edonismo futile e fine a se stesso, paragonabile a quello in voga nella società dei consumi. Anche all'interno di quest'orizzonte così diverso dai precedenti gli adulti non trovano posto, ed anche in questo caso la loro presenza è finalizzata alla propria negazione. Gli anziani descritti nel frammento infatti vengono presentati attraverso l'espressione "trequattro vecchietti". Il termine composto indicante la quantità, denota fin da subito l'indeterminatezza delle persone di cui si parla: indeterminatezza che è allo stesso tempo numerica ed umana. Dunque, per il protagonista, non è importante il numero dei "vecchietti" in questione, né tantomeno chi siano. La loro età è sufficiente a connotarli negativamente in ogni senso. I membri del gruppo, presentati in maniera indistinta e agenti attraverso azioni collettive, sono raffigurati nel frammento intenti a scimmiottare i giovani, attraverso i loro comportamenti, nonché attraverso la loro propensione verso l'eccesso, rappresentata in questo caso dall'alcool. Le loro azioni, all'interno dell'estratto, ruotano attorno all'assenza di giovinezza, la quale viene presentata come unico periodo della vita nel

¹⁶³ P. V. TONDELLI, *Altri libertini* in *Altri libertini*, Milano, Edizione digitale, cit., pp. 243-244.

quale l'esistenza può avere senso, poiché strettamente legato all'edonismo. E per questa ragione gli anziani presentatici nel racconto *Altri libertini*, consapevoli e tristi dell'insensatezza della loro condizione, provano a scimmiettare i comportamenti dei giovani. I loro gesti, dunque, non possono apparire che comici, in quanto mettono in evidenza l'importante scarto generazionale che essi vorrebbero ingenuamente colmare attraverso il loro "trip". Anche in questo caso, l'ironia presente nei confronti dei personaggi adulti mira a privarli di qualsiasi ruolo o elemento che possa ricollegarli alla condizione adulta tradizionalmente intesa, ovvero quella che vede quest'ultima come figura autorevole, castrante e simbolicamente rappresentativa del principio di realtà.

Un ulteriore racconto nel quale è presente questo procedimento è *Autbahn*, ovvero l'ultimo della raccolta:

Poi saltellando qua e là per la piazzola di sosta mi trovo a svincolare nel baretto solitario e mi metto al banco dicendo fernet. Uno tutto secco e allampanato che pare Bela Lugosi dice lo scontrino ce l'hai? E io lo guardo dico no, però versami il fernet che poi lo faccio. Ma quello niente, sta lì a guardare fisso fisso che sembra proprio l'uomo lupo [...]. Torno a voltarmi con gran sorriso come dire Bela Lugosi che faccio ora? [...] me lo vedo alla cassa seduto che fa tic-tac come alla macchina per scrivere e infine dling! Il talloncino. [...] da quell'altra parte c'è Bela Lugosi che li serve calmo e placido al passaggio e me non mi caga neanche un po', come non c'avessi il talloncino. Tanto che io m'incazzo e grido brutto canchero uccellone d'un Bela Lugosi, dammi a bere che sennò ti pianto un palo nella gola e la finisci di fare il lupacchione grrrrr! Dopo tanta attesa arriva il beveraggio.

Taccagno! Per cinquecento lire me ne versa un goccino che sembra una caramella al fernet, [...]. Alla brutta faccia vostra taccagni dell'autostrada più bella che ci sta!¹⁶⁴

Nel racconto in questione, il protagonista intraprende in piena solitudine un improbabile viaggio a bordo di una Fiat 500 sull'autostrada del Brennero, con destinazione Amsterdam. Durante una sosta entra in un autogrill per ordinare un Fernet, trovandosi così ad interagire con il barista. La differenza tra i due ci appare fin troppo ovvia. Da un lato un ragazzo al di fuori di qualsiasi ruolo nella società, se non quello di appartenere ad una non ben precisata società giovanile, come tanti presenti nella raccolta, dall'altro un lavoratore svogliato. Sebbene l'età del barista non venga precisata, il suo ruolo nel racconto, ovvero quello di barista e dunque di lavoratore, ne fa già di per sé un appartenente alla sfera adulta.

¹⁶⁴ P. V. TONDELLI, *Autbahn* in *Altri libertini*, Milano, Edizione digitale, cit., pp. 278-281.

L'opposizione tra i due dunque è assai netta. Se il giovane protagonista infatti è totalmente estraneo a dinamiche sociali che riguardino l'inserimento nel mondo lavorativo e tutto ciò che ne consegue, il barista risulta essere invece totalmente assorbito dal suo lavoro e narrato soltanto in funzione di esso. Inoltre, se l'io-narrante è estremamente loquace e attivo, l'altro resta sostanzialmente in silenzio, totalmente preso dalle sue attività. I due si incontrano una notte sull'Autobahn, uno in preda all'euforia generata dalla sua improbabile fuga, l'altro costretto lì dalla sua occupazione. Da una parte il principio di piacere, dall'altra il principio di realtà. Quest'ultimo, allora, è rappresentato sotto forma di spettro. Non a caso infatti il barista è chiamato Bela Lugosi, ovvero uno dei più celebri interpreti cinematografici del conte Dracula. Del resto, se la figura di Dracula rappresentava per la società borghese vittoriana del XIX secolo lo spettro dell'aristocrazia e della sessualità femminile¹⁶⁵, il Dracula di Tondelli, il quale assume fattezze hollywoodiane, rappresenta lo spettro dell'adulto per il giovane. L'ironia messa in atto da parte del protagonista nei confronti del personaggio può allora essere vista come volta ad allontanare il fantasma del principio di realtà, rappresentato in particolare dal lavoro, dal sacrificio e dall'omologazione. Al vampiro inteso come parassita e sanguisuga, si sostituisce un'altra tipologia di vampiro, molto meno aggressivo e totalmente sottomesso ai ritmi lavorativi. In altri termini, il vampiro in questione è tale a causa dei turni di notte che è obbligato a fare. Nell'esagerazione comica del racconto, non è il vampiro a succhiare la linfa vitale, bensì il lavoro, di cui "Bela Lugosi" risulta essere paradossalmente vittima. Se in precedenza l'ironia era volta a svuotare gli adulti delle caratteristiche che avrebbero dovuto renderli tali, in modo da mettere in mostra la loro condizione di inadeguatezza, ora invece il protagonista scaglia la sua ironia contro ciò che invece rende adulto il personaggio che gli sta di fronte. A ben guardare infatti, se si mette in atto un paragone con Molly, quest'ultima, come detto, è, per così dire, divorata dalla sua forte propensione verso il principio di piacere, mentre il barista dell'ultimo racconto della raccolta risulta essere divorato dalla sua propensione verso il principio di realtà, la quale lo obbliga a lavorare fino a tardi. Entrambi dunque, rappresentati attraverso la lente dell'ironia, sono descritti senza dubbio ingigantendo iperbolicamente le proprie condizioni, situandosi però agli antipodi.

È possibile inoltre considerare i due personaggi, proprio in quanto rappresentanti del mondo adulto, come figure appartenenti ad un'idea di futuro rimossa, come si vedrà meglio in seguito.

¹⁶⁵ Cfr. G. BRIGO, *Il byronismo nei film di vampiri*, in A. NEIGER (a cura di) *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, Bari, Edizioni Dedalo, 1998, p. 33-49.

In *Pao Pao* infine la raffigurazione degli adulti, in questo caso incarnati da generali, marescialli, comandanti ed altri ufficiali dell'esercito, è decisamente segnata dall'ironia, la quale si scaglia contro tutto ciò che essi rappresentano, in primo luogo l'autorità. Il rigido schema gerarchico appartenente al mondo militare è dunque il primo elemento ad essere messo sotto accusa da parte dell'io-narrante durante il suo periodo di *naja*. Se, come visto, l'autorità incarnata dai superiori è puramente utilizzata per fini autoreferenziali, essa diviene in primo luogo oggetto di sberleffo proprio in quanto si configura come puramente volta a soddisfare gli interessi di coloro che la esercitano. Inoltre il contrasto che sta alla base degli effetti comici presenti in buona parte del romanzo è il seguente: se l'autorità è tale in quanto tale si esercita su qualcosa o su qualcuno, l'autorità in questione, sebbene stracolma di atteggiamenti volti a ribadire il proprio potere, non viene esercitata di fatto su nulla. In altri termini, se gli ufficiali dell'esercito non perdono tempo per ribadire il loro potere formale, non hanno molto interesse a far sì che esso venga trasposto su un piano veramente sostanziale.

*Manca ormai una sola settimana alla cerimonia del giuramento che avverrà in forma solenne nella piazza del Duomo con parata storica, assegnazione di medaglie al valor militare, discorsi di altissimi generali. Anche per questo i comandanti delle compagnie sono isterici, vorrebbero più sole per poterci far scoppiare meglio, far correre i bersaglieri placidi e leggeri, saettare i lancieri, marciare rombanti i granatieri. Ma si devono accontentare.*¹⁶⁶

Il frammento riportato può ben mostrarci come l'autorità dei comandanti sia decisamente sbeffeggiata dall'io-narrante. Innanzitutto, l'autorità in questione si esercita soltanto all'interno di 'rituali' prestabiliti, quali ad esempio l'addestramento, che occupano un ruolo assai marginale nel romanzo, nonché nella vita dei "najoni" presentatici dal protagonista. All'interno della vita in caserma, raffigurata come ben più importante, la loro autorità è quasi completamente assente. Essi dunque esercitano il loro potere più che altro all'interno di situazioni prestabilite e fini a se stesse, come ad esempio l'addestramento, il cui fine è preparare i soldati a mettere in atto un ulteriore rituale autoreferenziale, come quello della cerimonia del giuramento. I comandanti con tutta la loro isteria si inseriscono totalmente all'interno di questo orizzonte vacuo ma allo stesso tempo pomposo. L'autorità che loro mettono in pratica è dunque esasperata, nevrotica e perciò ridicola, presentatici come isterica, nonché sadica, il che contribuisce a demolire l'autorevolezza dei più alti in grado per consegnarla al comico. La condizione esistenziale nella quale vivono la maggior parte degli

¹⁶⁶ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, Milano, Edizione Kindle Feltrinelli, posizione 437.

adulti all'interno del romanzo non risulta essere solamente, dunque, autoreferenziale ma decisamente assurda. Assurdità ed isteria in *Pao Pao* del resto vanno di pari passo, in quanto più un atteggiamento adulto è insensato, più quest'ultimo si trova ad essere amplificato in maniera nevrotica ed esasperata dall'ufficiale che lo compie.

Ancora una volta allora ci troviamo di fronte ad un uso spietato dell'ironia nei confronti del mondo adulto, che, come si è constatato nella maggior parte dei casi, mira a svuotare gli esponenti della generazione precedente a quella del protagonista di qualsiasi loro caratteristica che possa aver a che fare con la maturità o con l'autorevolezza. Ciò che ne risulta è la rappresentazione di figure sinistre oltre che ridicole, le quali, da un punto di vista puramente diegetico, si consumano all'interno della sproporzione con la quale ci sono presentate.

4. Presenza nell'assenza: potere nascosto e yuppismo: *Rimini*

È senza dubbio possibile considerare *Rimini* come il romanzo che segna una svolta all'interno dell'opera di Tondelli. Come sostenne lo stesso autore¹⁶⁷, infatti, il suo terzo lavoro lo portò a cimentarsi in un lavoro riguardante un orizzonte più ampio¹⁶⁸. Sebbene, tuttavia, il terzo romanzo dello scrittore si emancipi dalle tematiche che avevano caratterizzato *Altri libertini* e *Pao Pao*, in esso tuttavia la figura del giovane continua ad essere protagonista in particolare attraverso Marco Bauer. Nonostante, infatti, *Rimini* si presenti con le fattezze di un romanzo corale, la storia che ha al centro le vicende del giovane giornalista milanese è senz'altro la più importante, nonché quella che occupa uno spazio maggiore all'interno del libro. Marco Bauer presenta, inoltre, per certi versi i tratti dello yuppie, come si vedrà meglio più avanti. figura proveniente dagli Stati Uniti e affermata poi come fenomeno culturale anche al di fuori deli USA, in particolare attraverso il romanzo *Less than zero* di Ellis e successivamente attraverso il film *Wall street* di Oliver Stone. Il personaggio tondelliano in

¹⁶⁷ S. TRONCHI, *Ipotesi romanzesche sul presente*, in F. PANZERI (a cura di), *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, Milano, Edizione Kindle Bompiani, 2021, p. 192-196

¹⁶⁸ Un'interessante e meticolosa analisi del cambiamento presente nella narrativa tondelliana è presente in *Tondelli e gli anni Ottanta: Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato* di Guglielmo Pispisa. "E' proprio questo stile [riferito allo stile con cui erano stati scritti *Altri libertini* e *Pao Pao*] però che probabilmente non lo soddisfa più. Lo stesso scrittore infatti lo conferma, sempre nell'intervista raccolta da Panzeri e sopra citata, affermando "Poi, come altri, un po' come alcuni gruppi teatrali in quegli anni, che verso l'84 e l'85 riscoprivano il testo letterario nello spettacolo, anch'io con *Rimini* ho cercato di recuperare una struttura all'interno delle narrazioni". Questa inedita esigenza di sistematicità strutturale, che consenta di mettere ordine, di dare consequenzialità alle cose da dire, scaturisce forse anche dall'aver riconosciuto, nel periodo appena vissuto, un momento culminante che ne fa già presagire la fine, il momento dunque dei consuntivi."

G. PISPISA, *op. cit.*, p. 109.

questione ha dunque diverse caratteristiche in comune con lo yuppie americano, sebbene la sua figura si declini all'interno della società italiana con importanti differenze. Se infatti lo yuppismo americano si situa in particolare all'interno del mondo della finanza, il quale permette ormai ai giovani broker di arrivare ad ottenere cospicui guadagni in poco tempo, in Italia invece la figura risulta essere maggiormente legata agli ambienti imprenditoriali e soprattutto politici. Tondelli decide, però, a sua volta di calarla all'interno del mondo dell'informazione, attraverso la figura di un giovane giornalista milanese che si trova a dirigere da un momento all'altro un importante quotidiano locale, diffuso su tutta la Riviera romagnola, con sede a Rimini. Il terzo romanzo dell'autore viene pubblicato del resto durante gli anni del "decreto Berlusconi", attraverso il quale il parlamento bloccò l'oscuramento delle reti Mediaset disposto dalle procure di: Torino, Roma e Pescara. La figura del patron di Mediaset, d'altronde, avvicina, all'interno del panorama nazionale, la figura dello yuppie al mondo mediatico ed in particolare all'informazione. A questo proposito è possibile inoltre constatare come all'interno di *Rimini* il personaggio di Marco Bauer rappresenti in piccolo, attraverso la gestione del suo giornale, ciò che sta accadendo all'informazione italiana e in particolare al suo linguaggio, il quale risulta essere sempre più legato all'immagine. Il tutto all'interno della stagione estiva riminese, presentata come emblema di una nuova Italia, la quale ha dimenticato le sofferenze degli anni di piombo, per abbandonarsi ad un sogno collettivo fatto di festa e di "libido nazionalpopolare"¹⁶⁹.

Anche in questo caso è certamente possibile constatare come la figura in questione, sempre più presente nell'immaginario collettivo italiano, presenti anch'essa un'importante distanza nei confronti dei padri:

"Com'è che gli altri praticanti non sono qui?" dissi.

"Ne abbiamo uno solo. Arriverà a luglio."

"Santiddio!" urlai. "Me ne hanno promessi due. Vogliono ingrandire, alzare la tiratura, allargarsi e mi danno una principessa del pisello e un diavolo di praticante! Non stiamo lavorando al supplemento di un giornale letterario letto da qualche marchesa. Stiamo facendo una professione moderna, dinamica, veloce. Non voglio avere l'impressione di lavorare a un giornale rococò. O al foglio della Deputazione di Storia Patria! Molte cose cambieranno, qui dentro, glielo assicuro."¹⁷⁰

¹⁶⁹ P. V. TONDELLI, *Adriatico kitsch* in *Un weekend postmoderno*, cit., p. 98-100.

¹⁷⁰ P. V. TONDELLI, *Rimini*, Milano, Edizione digitale, cit., p. 56-57.

Nel frammento citato è riportato un dialogo tra Bauer e Zanetti, membro più anziano della filiale di cui il ragazzo è il nuovo capo. Come visto in precedenza, l'uomo presenta le fattezze della vecchia classe dirigente e, in quanto membro anziano ed autorevole, nonché studioso della Rimini romana, egli rappresenta il ruolo della tradizione storico-culturale all'interno del microcosmo sociale presente nella redazione del giornale. L'atteggiamento che assume il giovane direttore nei suoi confronti è di aperta sfida. Bauer, del resto, non ha un grande rispetto per ciò che il personaggio rappresenta. Ci troviamo dunque di fronte ad un'ulteriore sfaccettatura dell'incomunicabilità e della frattura presente tra giovani e adulti. Lo yuppie, il quale lega indissolubilmente la sua esistenza al successo generato dalla carriera e dal denaro, rompe senza dubbio lo schema culturale italiano precedente, in particolare per quanto riguarda le dinamiche di potere. Se infatti esso dava una certa importanza sia alla cultura umanistica, e perciò alla tradizione, sia all'anzianità che all'esperienza, la figura rappresentata dal giovane protagonista di *Rimini* ignora questi due elementi, calato com'è nell'orizzonte temporale assai ristretto in cui vive. Per lo yuppie inoltre il potere coincide con l'accumulazione di denaro e dunque con le logiche del mercato. Ancora una volta dunque il rapporto tra giovane e figure paterne non prevede una vera e propria comunicazione. Sebbene calata in un contesto assai diverso da quello dei libertini tondelliani per certi versi anarchici e dei soldati che vivono in piena libertà il periodo di naja, la frattura tra le due generazioni permane anche in questo caso, seppur presentando delle importanti differenze. Innanzitutto Bauer, a differenza dei personaggi presenti nei lavori precedenti, è totalmente inserito nelle gerarchie lavorative della società capitalistica. Il rapporto con l'altro, a differenza dei precedenti scritti, è influenzato da dinamiche riguardanti la struttura gerarchica. È dunque all'interno di questa struttura che il protagonista non riconosce figure autorevoli che possano incarnare il ruolo del padre. A questo proposito è comunque importante sottolineare come il processo che porta il ragazzo a diventare direttore è sostanzialmente svincolato da dinamiche di apprendimento o di crescita. Egli si trova infatti ad essere direttore della filiale di Rimini da un giorno all'altro per ordine del suo superiore, il quale gestisce la sede centrale di Milano. Il ruolo del mentore, dunque, è totalmente assente dalla dinamica di 'crescita', se così è possibile chiamarla. Il processo risulta invece essere immediato e non prevede figure formatrici che possano mediare e perciò fare da tramite, ovvero condurre gradualmente il giovane verso il mondo adulto e l'assunzione di responsabilità. Inoltre, se per i libertini le rare figure rappresentanti l'autorità sono sostanzialmente fonte di violenza o oggetto da schernire, per il giovane giornalista esse si presentano sotto le vesti di soggetti distanti, che si consumano totalmente all'interno del loro ruolo, oppure come personaggi che incarnano un

passato vecchio e improduttivo, del quale è necessario liberarsi. Un ulteriore esempio di questo tipo di relazione può essere rintracciato nel dialogo che ha luogo tra il giovane giornalista e il direttore della testata per cui lavora, il quale lo convoca per comunicargli la sua investitura:

“Pr-prego, entri, Come sta?” Il direttore si appoggiò con entrambe le mani ai braccioli della poltrona per farsi forza e, mantenendo la testa rivolta ai fogli sul tavolo, fece per alzarsi. [...] Con me avevano sempre trattato i marescialli, ogni tanto qualche ufficiale. Il Colonnello si sprecava per la prima volta. “Stavo pe-pensando a quando ero un giovane cronista come lei, Bauer,” continuò. Muoveva la testa in avanti con impercettibili tremiti ogni volta in cui gli si inceppava in gola l’emissione di una parola. Non era una vera e propria balbuzie, era piuttosto un tic di linguaggio, un tic che probabilmente aveva dovuto nascondere agli inizi della carriera, correggere, forse vincere, ma che ora lasciava correre senza problemi, anzi con una specie di compiacimento, come si mostrano le cicatrici ottenute in combattimento. Voleva semplicemente dire: da questa poltrona posso permettermi di parlare come voglio e tu sei obbligato a capire [...] Ero troppo giovane per un’investitura del genere, ma pur sempre di una investitura si trattava. Avevamo raggiunto la porta dell’ufficio. La aprì. Mi congedò senza dirmi “buona fortuna” o “in bocca al lupo” o frasi del genere. Disse solamente: “Addio”, e gliene fui grato.¹⁷¹

Il frammento riporta l’unico momento nel romanzo in cui il direttore del giornale è presente ed interagisce col protagonista. È possibile innanzitutto notare come l’uomo non venga mai nominato attraverso il proprio nome ma soltanto attraverso la sua carica, la quale assume iperbolicamente fattezze militari. Ciò contribuisce ancor più a far sì che il personaggio sia assorbito dal ruolo che occupa. Inoltre, il direttore viene altresì descritto mettendo in luce i suoi movimenti ed il suo tic verbale, i quali sono volti a mostrarci il personaggio in tutta la sua sicurezza, dovuta alla sua posizione. Se infatti attraverso i suoi movimenti egli domina lo spazio in cui si trova, attraverso il suo tic verbale, come il protagonista sottolinea (“Voleva semplicemente dire: da questa poltrona posso permettermi di parlare come voglio e tu sei obbligato a capire”), rimarca ancora una volta la sua autorità. In ultimo un altro elemento che porta a far coincidere il personaggio con il ruolo che occupa è dato dalle dinamiche comunicative presenti nella discussione, poiché essa si esaurisce nella comunicazione riguardante la promozione del giovane.

¹⁷¹ *Ibid.*, posizioni 22-23

Nonostante inizialmente Bauer creda di non essere realmente sottoposto ad una qualche autorità, si ritroverà, invece, successivamente a scoprire che poteri ben più forti di lui lo hanno utilizzato per realizzare i loro scopi:

E in quel giorno, il diciotto giugno 1983, 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 e pronta a sfondare 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 finalmente mio e le luci e le stelle e tutte quelle cazzate. [...] Ero stato fesso! L'idiota di turno che avevano usato come e quando gli era parso.¹⁷²

L'illusione inebriante di detenere il potere conduce dunque il giovane giornalista ad essere un facile burattino da manipolare nelle mani di autorità in un primo tempo nascoste, che si situano al di sopra di lui. Se il libertino si situa dunque al di fuori delle dinamiche gerarchiche, e perciò rompe gli schemi relativi alle dinamiche di autorità, lo yuppie è invece pienamente presente all'interno di queste ultime, credendo però allo stesso tempo di dominarle. L'assenza di un "rapporto dialettico", per citare nuovamente Pasolini, mostra in questo caso uno dei volti più emblematici della regressione di cui parlava l'autore di *Ragazzi di vita*, ovvero quello relativo all'assenza di consapevolezza riguardante le dinamiche sociali e lavorative nelle quali si è calati. La figura paterna dunque è assente solamente nella percezione del giovane. Essa è in realtà estremamente presente, sebbene nascosta, in quanto posta al di fuori degli schemi percettivi. Quest'ultima inoltre ci viene raffigurata nei panni di un padre bulimico, il quale si nutre di potere e interagisce col giovane solamente in maniera manipolatoria, percependo quest'ultimo come mero strumento attraverso il quale poter modificare la realtà a suo piacimento¹⁷³. A questo proposito bisogna ricordare che *Rimini*

¹⁷² *Ibid.*, posizione 673

¹⁷³ Si legga a questo proposito un articolo di Enrico Palandri apparso su *Panta*, in cui l'autore parla di *Altri libertini*. Riportiamo qui di seguito un estratto: "Il mondo adulto che gli è intorno appare già in tutta quella gerontocrazia che è il disastro italiano, superato dalle cose e capace solo di richiamare all'ordine una classe ormai dispersa. Se infatti la condizione della giovinezza che ho descritto è trans-storica, si realizza in modo analogo in contesti diversi, è tragicamente storico che la giovinezza sia stata idealizzata dalla nostra epoca. È questa la spettacolarizzazione della giovinezza, cui accennavo prima. Se da un lato si riempiono le televisioni e le copertine dei rotocalchi di giovinette sculettanti e ragazzi spiritosi, svuotando la giovinezza della dignità tragica delle sue scelte, dall'altro i sessantenni vengono ritratti al mare in costume; tutti sono giovani nel nostro mondo [...]"

Ma per tornare agli anni Settanta: se non si poteva stare con il terrorismo o con la miriade di insopportabili mininomenclature della sinistra, non si poteva neppure stare con un'Italia clericale (allora antiabortista, antidivorzista, che trovava la sua vera espressione culturale nella televisione di stato, in una ininterrotta passerella di giochi a premi e ballerine), che a piazza Fontana aveva già mostrato quello che a forza di P2, Ustica e tangenti sarebbe diventato familiare a tutti gli italiani. Ed era ancor difficile richiamare ai valori della patria

viene pubblicato nel 1985, a pochi anni di distanza dallo scandalo P2¹⁷⁴, il quale contribuisce a creare un alone di forte sospetto nell'opinione collettiva nei confronti della politica. Pare dunque assai naturale che Tondelli, una volta datosi il compito di allargare lo sguardo al di là della società giovanile, abbia deciso di narrare in *Rimini*, sebbene in modo semplice e in parte didascalico, un potere occulto che si situa al di là della politica e che ne condiziona le scelte. All'interno di questo scenario, nel romanzo è nuovamente presente l'opposizione tra figure rappresentanti il vecchio ed il nuovo potere all'interno della società italiana. Se infatti Zanetti ed il direttore del giornale per cui Bauer lavora, con le dovute proporzioni, possono essere considerati due diversi esempi di classe dirigente italiana, possiamo trovare lo stesso tipo di differenza tra l'ex senatore Lughì ed i rappresentanti della Sifiniv.

“Tieni presente che era cattolico. Aveva studiato dai gesuiti a Ravenna e poi si era iscritto all'Università di Bologna. [...] Dopo la liberazione va subito a Roma. Però lo tengono a studiare. Fa parte del gruppo dei cosiddetti 'professorini', i cattolici di sinistra. Partecipa alle loro riunioni, vive i loro drammi, gli scontri di politica estera con De Gasperi, quelli di politica interna ed economica. Ma sempre un po' dal di fuori. Studia infatti per laurearsi. E ci riesce. L'esperienza del cattolicesimo populista si sfalda agli inizi degli anni cinquanta. Nel '51, dopo il congresso di Venezia del '49, i capi carismatici si ritirano dalla vita politica. Tra il '54 e il '58 Fanfani diventa capo del consiglio come erede di quella linea di 'Iniziativa Democratica', ma ormai di quegli ideali è rimasto ben poco. Lughì però non si ritira come gli altri. È alla camera nel '63 proprio in cui nasce l'immobilismo politico del centro sinistra. [...] Lughì vive questi anni in continua tensione. Probabilmente in cuor suo, dà ragione ai vecchi 'professorini': i giochi del partito, delle alleanze, gli interessi corporativi, le pressioni internazionali sviscerano qualsiasi tensione ideale e qualsiasi progetto. È eletto senatore nel '68, proprio in quelle elezioni in cui i socialisti – vecchi alleati – escono massacrati e nuovamente divisi. È tutto molto confuso. Lui stesso è eletto come indipendente. [...] È sempre

quando come ministri o deputati non si è riusciti a rendere giustizia per nessuna delle terribili stragi [...]. Dove il taglieggiamento sistematico della società civile da parte della politica è arrivato a ipotizzare la propria impunità come se l'appartenenza a un certo credo ideologico dovesse comportare un lotto di privilegi [...]"

E. PALANDRI, « Altra Italia » in *Panta: i nuovi narratori*, n. 9, 1992, pp. 22-23.

Gli atti della commissione Anselmi sono disponibili online all'indirizzo:

http://www.senato.it/ric/lista.do?tipo=RelazioniCommissioniInchiesta&comm=COM4X52&leg=09&alias=com_m_09_4_052_relcomminc&element_id=tree_menu_09_4_052&versione=xm

Nelle conclusioni della relazione finale si può leggere: “Le conclusioni alle quali la Commissione parlamentare di inchiesta è pervenuta al termine dei propri lavori muovendo dalla legge di scioglimento della Loggia massonica Propaganda 2, mostrano, in relazione ai quesiti posti dal Parlamento nell'articolo 1 della legge istitutiva della Commissione, che tale organizzazione, per le connivenze stabilite in ogni direzione e ad ogni livello e per le attività poste in essere, ha costituito motivo di pericolo per la compiuta realizzazione del sistema democratico.”

più sfiduciato. [...] Lui aveva creduto di resistere, un testardo romagnolo coi piedi ben affondati nella terra. Ma a quel punto qualcosa si è definitivamente incrinato.”

“Il flirt con la contessa Baldini risale a questo periodo, no?”

“Sì. È di questi anni.”

“E prima? Non aveva avuto donne, prima?”

“Che si sappia no. Era uno scapolo di ferro. Un cattolico di quelli ‘poiché non sei né caldo né freddo ti vomiterò dalla mia bocca’.”

Lo guardai. “E che vuol dire?”

“Che certamente ogni notte non andava a spassarsela con qualche bella collega.”

C’era del risentimento in quella battuta. Il risentimento provocato dal fatto che, passando i tempi, nulla veniva più riconosciuto uguale. Soprattutto in campo morale. Zanetti mi vedeva come un giovane rompiscatole senza tatto, incapace addirittura di pensare che un uomo arrivasse ai quarant’anni senza aver mai toccato una donna¹⁷⁵.

L’ex senatore Lughì incarna la figura del democristiano di sinistra. Egli viene presentato da Zanetti, partendo dalla sua formazione, il che, a differenza sia di Bauer che dei dirigenti della Sifiniv, lo colloca in una dimensione diacronica. Lughì dunque è connotato dalla sua storia e ciò in questo caso equivale a dire che l’uomo appartiene ad una determinata tradizione ed ha un determinato retroterra culturale. La vita di Lughì, come si può evincere dal racconto di Zanetti, è scandita da momenti ben precisi (quali ad esempio gli studi, l’ingresso in Parlamento e il ritiro dalla politica nazionale) che segnano dei cambiamenti all’interno del personaggio. Quello che ci viene mostrato dunque è un iter che porta l’uomo ad entrare nelle fila della classe dirigente nazionale e successivamente ad uscirne. È importante inoltre constatare come tutto ciò sia scandito da riti di passaggio istituzionalizzati, come il completamento degli studi, l’elezione alla Camera di Deputati e poi al Senato, fino alla scelta di tirarsi fuori dalla politica nazionale per dedicarsi a quella locale, entrando in consiglio comunale. Per quanto ambizioso come lo stesso Bauer, l’ex senatore, a differenza del ragazzo, si colloca al di fuori di una dimensione puramente individualista e intreccia il suo percorso con quello delle evoluzioni politiche e sociali del Paese. Il percorso che porta Lughì a diventare membro della classe dirigente italiana, oltre che iscriversi all’interno di un iter istituzionale ben definito, si colloca all’interno di una ben precisa ideologia. Quest’ultima d’altronde non appartiene soltanto alla sfera degli incarichi pubblici dell’uomo ma è fortemente presente anche nella sua vita privata, come Zanetti sottolinea attraverso l’espressione “Tieni presente che era cattolico”. È inoltre interessante notare come il

¹⁷⁵ P. V. TONDELLI, *Rimini, cit.*, posizioni: 304-306-307-308-309.

protagonista del racconto non dia molta importanza a questa dimensione della persona sulla quale sta indagando. Il giovane redattore infatti non pare trovare molto interessanti le informazioni dategli da Zanetti sui principi ideologici di Lughì e cerca di virare la conversazione verso elementi maggiormente concreti e quotidiani. Questo stralcio di conversazione mette dunque in luce le differenze tra le due generazioni. Se infatti l'approccio dell'anziano giornalista mira a collocare il soggetto all'interno del mondo, ovvero all'interno della società e di una determinata ideologia, nonché ad inserirlo all'interno in una dimensione temporale, il nuovo caporedattore invece insiste sull'elemento sessuale, il quale, a differenza degli elementi presi in considerazione dal collega, estrae l'individuo dal suo orizzonte sociale ed ideologico per ridurlo all'immanenza del suo desiderio. La dimensione diacronica dunque non solo è priva d'importanza per Bauer ma, a giudicare da altri elementi che verranno analizzati nel prossimo capitolo, essa non è neanche pienamente concepita dal personaggio. L'attrito con Zanetti, perciò, non può che riproporsi su questo punto, con l'esperto giornalista che provvede immediatamente a tirar fuori una citazione biblica¹⁷⁶, la quale mette in evidenza l'ignoranza del giovane, facendogli poi constatare la sua superficialità rispetto ad un personaggio come Lughì. Bauer, però, riflettendo sulla battuta di Zanetti, va al di là della sua semplice dimensione personale. Egli infatti pone l'accento sui cambiamenti assai rapidi che stanno avvenendo all'interno della società italiana, i quali non possono che generare rancore nel povero Zanetti. Così facendo però il giovane pone la sua condizione in una posizione di netta superiorità rispetto a quella del collega, in quanto all'interno di quest'ottica l'uomo risulta essere totalmente spaesato rispetto ai cambiamenti sociali, che invece il giovane Bauer riesce a comprendere. La stessa opinione che il ragazzo ritiene che Zanetti abbia di lui risulta essere, agli occhi del personaggio principale, miope, nonché moralista.

A Lughì e a ciò che egli rappresenta si oppone la Sifiniv, una società i cui capi non sono ben identificati:

La cara Sifiniv! Non si occupava solo di cantieri edili! Non passava solo stipendi a portaborse come il sottoscritto. Giocava pesante. E quella volta aveva giocato con me. [...]

Mi avevano servito lo scoop su un piatto d'argento. 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. E io, a mia volta, l'avevo servito al pubblico. [...]

¹⁷⁶ La frase "Ma poiché sei tiepido, non sei cioè né freddo né caldo, sto per vomitarti dalla mia bocca." è ripresa dal Vangelo dell'Apocalisse, *Apocalisse* 3, 14-22.

*Molte volte mi era capitato di avere paura nella mia vita. Ma questa volta era diverso. Era la paura di essere stritolato da un ingranaggio invisibile eppure potentissimo. Qualcosa senza volto e, paradossalmente, con il volto di tutti gli uomini di questo mondo.*¹⁷⁷

La società in questione viene caratterizzata all'interno del romanzo attraverso due aspetti fondamentali, ovvero: la liquidità e l'anonimato. Innanzitutto essa cambia nome per poter aggirare dei vincoli legali e inoltre le sue attività risultano essere variegata e alcune di esse sconosciute. La società dunque si configura come un'entità difficile da caratterizzare nettamente e perciò priva di un'identità solida. La Sifiniv possiede piuttosto un'identità liquida, la quale le permette di sfuggire alle maglie della giustizia e di infilarsi nei meccanismi del potere attraverso la corruzione. Inoltre, all'interno di *Rimini* i suoi dirigenti restano anonimi, tanto che il potere esercitato da essi attraverso la Sifiniv rimane sostanzialmente senza volto. Se dunque l'ex senatore Lughì, nonostante non sia molto incline al compromesso come invece lo erano altri democristiani, incarna la vecchia classe dirigente, la quale è connotata da un'identità ideologica, nonché da rituali ben precisi che scandiscono i momenti di partecipazione alle dinamiche di potere, la Sifiniv, o meglio, i suoi dirigenti incarnano un nuovo tipo di potere e di classe dirigente italiana, la quale sfugge ad ogni tipo di categorizzazione identitaria, in quanto, più che manifestarsi attraverso una chiara visione ideologica del mondo, si palesa attraverso gli atti che compie, nei casi in cui è possibile comprenderli. Un'altra caratteristica di questa sorta di "potere invisibile", che Tondelli ci mostra nel suo lavoro, riguarda la sua abilità di persuadere e manipolare. Il giovane arrivista del romanzo infatti si presterà benissimo alla manipolazione della società di costruzioni, credendo per buona parte della storia che il caso Lughì si risolva in un suicidio. La Sifiniv dunque si trova allo stesso tempo a non avere volto e al possedere "il volto di tutti gli uomini di questo mondo". Ciò perché essa è camaleonticamente inserita all'interno del sistema capitalista ed ha la possibilità di allungare i suoi tentacoli in qualsiasi settore.

Nel nuovo mondo l'identità del potere è totalmente calata nel presente e, priva di storia, si consuma nell'atto che compie. Non a caso le dinamiche rappresentate nel romanzo vedono Lughì soccombere inesorabilmente sotto i colpi della Sifiniv, la quale non comparirà mai come mandante dell'omicidio, restando perennemente nell'ombra. In sintesi: Lughì è, la Sifiniv agisce.

¹⁷⁷ P. V. TONDELLI, *Rimini*, Edizione digitale, cit., posizioni: 673-675.

Ad inizio capitolo si è sottolineato, riprendendo l'importante intuizione di Pasolini in *Contro i capelli lunghi*, come i giovani, a partire da quelli del '68, abbiano rotto il rapporto dialogico con i loro padri. Ora è possibile constatare in maniera più dettagliata rispetto ai precedenti paragrafi, come le figure incarnanti il potere e l'autorità si pongano in una posizione che renda loro impossibile qualsiasi dialogo intergenerazionale. È possibile d'altronde scorgere dietro alla rappresentazione tondelliana le dinamiche politiche che l'Italia stava vivendo in quegli anni, con l'ascesa da un lato della nuova classe dirigente socialista, guidata da Bettino Craxi, e dall'altro con l'ascesa di nuovi imprenditori all'interno dell'economia italiana, primo fra tutti Silvio Berlusconi, nonché inoltre le ombre della P2.

Bauer non può dunque che trovarsi "stritolato" all'interno dei giochi di potere nei quali si trova. Egli risulta infatti essere totalmente impreparato. Se da un lato infatti non ha né la cultura, né l'esperienza di Lughì, dall'altro non possiede neanche la forza della Sifiniv. Il giovane yuppie si colloca all'interno di dinamiche ben più grandi di lui senza possedere alcuna difesa. Il suo gesto finale si risolve allora in un'esperienza tragicomica, in cui riesce ad entrare in possesso delle prove dell'omicidio di Lughì ma finisce per perdere il dossier tra la folla nazionalpopolare della Rimini estiva, festante a causa delle celebrazioni per la "fine del mondo".

In ultima analisi, è possibile constatare come lo yuppie possa a pieno titolo unirsi alla schiera dei giovani senza padri che popolano l'universo tondelliano (nonché l'Italia degli anni '80), quali il "libertino" e il paninaro (o il proto-paninaro). A differenza di questi ultimi, però, egli si illude di poter essere una figura di potere senza mai essersi relazionato criticamente, né alla tradizione, né ai meccanismi di potere che anch'egli contribuisce ad alimentare e ciò non può che renderlo subalterno.

5. Possibilità di dialogo

Dopo aver preso in analisi le dinamiche che rendono difficile il dialogo intergenerazionale, è possibile passare ad analizzare i casi in cui esso è di fatto presente, in quanto connotato dal riconoscimento reciproco, nonché da vicinanza ed empatia, il che può arrivare a portare i giovani protagonisti a mettersi in discussione. Come si vedrà successivamente, esso risulta essere sostanzialmente possibile in due casi. Quello del quale ci si occuperà nel presente paragrafo pone come condizione essenziale, all'interno della percezione del giovane, la sottrazione nei confronti dell'adulto del suo ruolo sociale, il quale

lo vedrebbe in una posizione gerarchica superiore, nonché portatore di una maggiore esperienza. Nei casi in cui queste caratteristiche vengono meno, o meglio, non vengono riconosciute dal protagonista, allora il dialogo risulta possibile. Una volta però venuta meno la maschera sociale dell'adulto, non è sostanzialmente possibile definire il dialogo in questione come puramente intergenerazionale, in quanto si tratta più semplicemente del dialogo tra due individui avulsi dai loro ruoli sociali. È inoltre possibile considerare questa attitudine come consequenziale a processi culturali e sociali, i quali indeboliscono sempre più la figura dell'adulto. Scrive Augeri a questo proposito, riprendendo le riflessioni di Elias¹⁷⁸:

La messa in crisi, come condizione, e come traguardo, dell'habitus psichico dell'adulto è uno dei motivi più interessanti e profondi, non solo della cultura contemporanea, ma anche del suo processo di civilizzazione [...]. In effetti, non voler maturare (formarsi) fino alla meta del diventare adulto significa, soprattutto, non inserirsi in una dinamica culturale a carattere finalistico, teleologico, tendente al traguardo concludente dell'avere un'identità forte e ben caratterizzata, che una cultura stabilisce e rappresenta come ethos dell'essere responsabilmente adulto.¹⁷⁹

Se dunque, come precisa lo studioso, la messa in crisi della condizione di adulto svincola il giovane da dinamiche culturali finalistiche, allora il rapporto dialogico porterà con sé un misconoscimento del ruolo sociale di quest'ultimo, epurando il dialogo tra giovane e adulto da elementi finalistici, quali la formazione o la maturazione, così come esse sono intese all'interno della cultura tradizionale. Il discorso può essere allargato inoltre alla sfera identitaria. Come sottolinea lo studioso, l'adulto è tale in quanto possiede un'"identità forte". Si tratta però, è bene rimarcarlo, di un'identità culturale, ovvero correlata al ruolo sociale che l'individuo ricopre all'interno di una determinata cultura. E nel caso in questione è proprio questo genere di identità che il giovane, come si vedrà più avanti, non riconosce

¹⁷⁸ "Il processo sociale proprio delle civiltà occidentali è particolarmente difficile. Per avere qualche probabilità di riuscita, esso deve produrre, conformemente alla struttura della società occidentale, una differenziazione assai ampia, una regolazione assai intensa e stabile dell'apparato psichico. Perciò, soprattutto negli strati medi e superiori, esige maggior tempo che non il processo di modellazione in civiltà meno differenziate. La resistenza all'adattamento allo standard di civiltà dato, la tensione che costano al singolo questo adattamento e questa profonda trasformazione dell'intero apparato psichico, sono sempre considerevoli. E anche per questo motivo nel mondo occidentale il singolo raggiunge con maggior ritardo rispetto a società meno differenziate, insieme alla funzione di adulto, anche l'habitus psichico dell'adulto, la cui comparsa caratterizza la conclusione del processo individuale di civilizzazione."

N. ELIAS, *Potere e civiltà. Il processo di civilizzazione II*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 320.

¹⁷⁹ C. A. AUGERI, *Introduzione*, in C. A. AUGERI (a cura di) *Le identità giovanili raccontate nelle Letterature del Novecento*, cit., p. 10.

all'adulto. Ciò dunque fa sì che il dialogo si ponga su un piano che concerne esclusivamente le identità individuali dei due soggetti.

Possiamo analizzare a questo proposito alcuni frammenti, ad iniziare da *Pao Pao*:

La perla di queste interviste è stata comunque un certo sergente maggiore simpaticissimo [...] questo s'era talmente a me attaccato che mi spediva i piantoni in branda all'una di notte perché mi prelevassero e portassero da lui. Serg Magg Bianchin poi mi riceveva in vestaglia da camera con i suoi gradi d'oro appiccicati [...].

Ma il Bianchin è stato spassosissimo quel pomeriggio d'ozio estivo in cui si chiacchierava all'ombra delle verdi palme della Macao, lui sul muricciolo in piedi per poter guardarmi dritto dritto negli occhi e mantenere almeno lì la superiorità di grado, io che mangiucchiavo un ghiacciolo tricolore che mi sbrodolava dannatamente le dita e l'avambraccio; e mentre s'era lì a ciacolar lui continuava a salutare a destra e manca [...].

Insomma il Bianchin era simpaticissimo, mi potevo nascondere nel suo studio quando scattavano certe pallosissime adunate ginniche [...].¹⁸⁰

L'estratto riportato si riferisce all'attività di redattore della rivista della caserma, che il protagonista svolge durante il suo periodo di *naja*. Come si può constatare, il rapporto tra il ragazzo ed il sergente presenta alcuni importanti elementi di informalità. Sebbene in questo caso non ci si trovi in una situazione che corrisponda completamente al processo descritto in precedenza, è possibile notare come alcune dinamiche, che portano al distanziamento intergenerazionale, vengano meno. Innanzitutto il rapporto tra Bianchin ed il protagonista di *Pao Pao* è connotato sin da subito con fattezze che comunicano informalità. Il sergente viene definito, sin dalle prime righe, "simpaticissimo" e viene sottolineato il suo attaccamento al ragazzo. Il rapporto dunque, più che essere tra superiore e sottoposto, pare configurarsi come quello tra due amici. È tuttavia necessario constatare come l'identità culturale, conferita al sergente dal suo grado, non sia del tutto assente, anzi, si relazioni alla sua identità individuale attraverso un rapporto di tensione. Infatti, seppur calato dentro l'orizzonte comico appartenente al romanzo, il rapporto tra Bianchin ed il suo grado risulta conflittuale, all'interno dei casi in cui egli si relaziona col giovane soldato di leva. Possiamo notarlo in particolare dal fatto che il sergente usi il potere conferitogli dalla sua gerarchia per poter avvicinare il suo sottoposto, nonché per venirgli in soccorso. Bianchin infatti fa prelevare il protagonista dai suoi "pionti" in piena notte, per poter discutere con lui e inoltre da rifugio al giovane durante le ore delle adunate ginniche. Il rapporto tra i due risulta dunque essere in

¹⁸⁰ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 142-144.

diversi casi possibile proprio grazie ai poteri del sergente. Attraverso questi suoi gesti l'uomo rimarca, sebbene forse anche involontariamente, la sua posizione gerarchica all'interno del rapporto con il ragazzo. È emblematica a questo proposito la figura di Bianchin, che riceve il giovane in piena notte, in vestaglia con i "gradi d'oro appiccicati". Se la vestaglia ci comunica infatti una grande informalità, i gradi d'oro esposti su di essa, i quali ovviamente cozzano con la situazione, rimarcano la posizione di superiorità del personaggio. Dunque l'autorità dell'uomo vive all'interno di una comica contraddizione, la quale porta il ragazzo a riconoscere il Bianchin come individuo, connotato perciò da caratteristiche individuali, in particolare la simpatia, più che culturali. Ciò rende possibile un confronto tra il giovane soldato di leva e il sergente, proprio perché l'identità culturale del maggiore è messa in discussione dai suoi comportamenti. A questo proposito è inoltre interessante prendere in analisi la seconda scena di interazione tra i due personaggi. All'interno di essa, il sergente ed il soldato si trovano a discutere all'interno del cortile della caserma Macao (da notare come ancora una volta sia presente un aggettivo, ovvero "spassosissimo", connotante individualmente l'uomo). Il rapporto di superiorità è messo ancor più in discussione e prende in sostanza le sembianze di un simulacro. Bianchin infatti discute in maniera 'spassosissima' con il ragazzo, mentre è situato sul muricciolo, e perciò lo guarda dall'alto in basso, mentre allo stesso tempo saluta "a destra e a sinistra". Il ruolo del sergente appare allora essere universalmente riconosciuto dagli altri militari, come testimoniano i saluti, ma negato in sostanza dallo stesso maggiore, il quale si abbandona al "ciacolar" con un soldato di leva. Del resto l'immagine che lo ritrae in piedi sul muricciolo, guardando "dritto dritto" negli occhi il protagonista, mentre egli "mangiucchia" un ghiacciolo tricolore è emblematica. Bianchin cerca goffamente di "mantenere almeno lì la sua superiorità di grado", nonostante nei fatti essa non sia altro che un intralcio che ostacola il rapporto individuale tra lui ed il giovane. Le sembianze, attraverso le quali il generale ci viene presentato dall'io-narrante, rendono dunque possibile il dialogo intergenerazionale, proprio perché egli è come il ghiacciolo tricolore "mangiucchiato" dal giovane, il quale "sbrodola dannatamente", disfacendo di fatto la bandiera raffigurata su di esso, la quale rappresenta senz'altro, all'interno dell'ambiente militare, l'autorità e la gerarchia richieste per 'servire la Patria'.

Se il rapporto appena descritto presenta la messa in discussione di quelli che sono i ruoli gerarchici all'interno della relazione tra giovane e adulto, senza però scardinarli del tutto, all'interno dell'opera di Tondelli possiamo trovare altri esempi in cui essi invece sono

totalmente assenti. È possibile a questo proposito prendere in analisi il rapporto che il protagonista di *Pao Pao* intrattiene con il suo collega più anziano Armando:

La stanza dei timbri è allora il luogo in cui fuggire dalle insistenze burine del Quidam e dal puzzo dello Scognis, per poter chiacchierare e sfumazzare con quel maresciallo tutto grasso e gonfio e gonzo che in fondo è onestuomo, un poco pavido ma bravuomo. [...] Armando sono quindici anni che sta lì nello stanzino dei timbri a picchiare sulle veline ministeriali come un uomo del sottosuolo. [...]

Maresciallo Armando lo incontrerò pure sui treni delle mie licenze brevi diretto a Firenze dove ha la moglie e i tre figlioletti. Per il resto della settimana lui vive in caserma a Roma, continua a quarant'anni a fare il collegiale, quanta tristezza mi porterà addosso la storia di Armando per cui mi affezionerò anche, parlerò spesso volte con lui, gli dirò fra quelle carte inchiostrate [...], un po' delle mie idee sul continente militare, lui dirà che in fondo sono vere, tutti son lì per un pezzo di pane [...].¹⁸¹

L'amicizia tra i due personaggi si situa all'interno del periodo in cui il protagonista si trova a svolgere del lavoro d'ufficio. Amedeo sembra rappresentare, sempre attraverso i tratti comici tipici dello stile in cui è narrato *Pao Pao*, l'unica figura amica all'interno dell'ostile ambiente lavorativo. Il rapporto col superiore, dai tratti ancor più informali rispetto a quello col sergente Bianchin, è connotato anche in questo caso da aggettivi volti ad estrapolare l'individuo dal suo ruolo sociale. Troviamo innanzitutto l'allitterazione composta dai termini "grasso e gonfio e gonzo", la quale, sia attraverso la musicalità dell'espressione, sia attraverso i vari significati degli aggettivi in questione, descrive Armando attraverso pochi tratti significativi, i quali non hanno nulla a che vedere col suo grado di Maresciallo, anzi sono in aperta contraddizione con esso. Si noti infatti come il culto militare della forma fisica, schernito tra l'altro a più riprese dall'io-narrante per tutto il romanzo, sia contraddetto due volte dai termini "grasso" e "gonfio", mentre il rigore e la disciplina, del quale l'ambiente militare vuole farsi portatore, sono contraddetti dal termine successivo, ovvero "gonzo". È dunque proprio grazie a queste negazioni che tra i due personaggi può avvenire un dialogo. Inoltre, dopo i termini indicanti la negazione di quella che dovrebbe essere l'identità culturale interna alla caserma, in particolar modo per quanto riguarda i superiori, l'uomo viene connotato da altri due aggettivi, che lo avvicinano empaticamente all'io-narrante, ovvero "onestuomo" e "bravuomo". Infine è allo stesso modo interessante notare come ad essi si aggiunga l'aggettivo "pavido", il quale pone il buon Armando in contrapposizione con i suoi

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 150-151

colleghi militari. Ancora una volta dunque l'umanizzazione di un personaggio, appartenente alla generazione che precede quella del protagonista, contrasta con le caratteristiche dell'ambiente militare, in particolare con le identità culturali di cui esso si fa portatore. Armando, agli occhi del ragazzo, è individuo e perciò uomo, in quanto è altro rispetto alle dinamiche identitarie della caserma, nonostante sia costretto a subirne le conseguenze. Il personaggio infatti svolge da ben quindici anni un lavoro d'ufficio all'interno di una sala situata nel sottosuolo, lontano dalla sua famiglia, la quale riesce a vedere soltanto nel weekend. Armando dunque, proprio in quanto "uomo del sottosuolo", e perciò ai margini della caserma, può diventare confidente del giovane soldato di leva, il quale discuterà con lui delle sue idee riguardanti il "continente militare". È importante notare poi come l'uomo in fondo sposi le opinioni del giovane, le quali risultano essere assai dure per quanto riguarda l'ambiente militare. Infatti, attraverso la frase "tutti son lì per un pezzo di pane" si sottolinea come sia in realtà il bisogno di sopravvivere a portare avanti quell'enorme "continente" che è l'esercito, nonché i valori e le identità culturali di cui esso si fa portatore. Se in tutto ciò è certamente facile cogliere per l'ennesima volta un attacco a quello che è il mondo militare, metafora dell'orizzonte adulto, è allo stesso tempo possibile constatare come gli adulti stessi risultino essere vittime dei meccanismi sociali in questione. Il mondo militare, in quanto rappresentante per eccellenza della fase liminale di passaggio, che condurrà il giovane a diventare uomo¹⁸², si presenta nella seconda opera tondelliana come grottesca metafora della società adulta, la quale sottomette alle sue dinamiche i suoi membri, in particolare quelli più deboli come Armando.

¹⁸² Si legga a questo proposito il seguente estratto, appartenente a *Partir soldato*:

"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; cosicché quelle stanze dello stato fanno, per tutti, da sfondo ai cambiamenti degli equilibri intimi, sovvertendoli, cancellandoli, spiazzandoli, per arrivare a uno scoperchiamento della propria personalità adolescenziale così da mostrarla, spietatamente, come un fascio di nervi scoperti e indifesi, in una sola consapevolezza accecante nel primo giorno del doponaja: "Non tornerò mai più indietro. Niente sarà più come prima. Dove andrò ora e che farò? Ho già dimenticato, dannazione, quello che ero prima di quel fottutissimo inizio di servizio militare.

Tutto questo può anche significare che non esistono, in fondo, differenze qualitative fra un "fuori" in abiti borghesi e un "dentro" in divisa. Nell'uno e nell'altro caso, strisciano i kapò, trafficano le spie e razzolano i capetti a cui si deve obbedienza. In caserma manca solo la libertà, ma questo, in ultima analisi, non è del tutto vero: l'unica libertà che conosco è quella di continuare ad esserci, [...]. Per il resto, i dischi e le *top ten* sono identiche, stessi i profumi, gli alfabeti e gli accessori, stesse le droghe magari "un filino più tagliate", stessi gli alcolici, magari un tantino più annacquati, stessi i desideri e i tradimenti, stesse le voglie. Fino a qualche anno fa, stesse anche le politiche."

P. V. TONDELLI, *Partir soldato*, in P. V. Tondelli, *Un Weekend postmoderno*, cit., pp. 149-150.

Altra rappresentazione di un possibile dialogo intergenerazionale può essere trovata in *Diner party*, l'unica opera teatrale dello scrittore corseggese:

Mavie: E anche tu hai talento; tutta la vostra video generation ne ha.

Didi: Mi fai un favore, Mavie?

Mavie: Dimmi, cocco.

Didi: Una promessa che durerà per tutta la serata, vuoi?

Mavie: Va bene.

Didi: Non stare a sbrodolare queste cose!

Mavie: E perché, poi?

Didi: Cos'è questa storia? Come "perché"? Ti sembra il modo? Che vuol dire "look generation", "video generation", "atomic generation", eh? Lo sai tu, che vuol dire?

[...]

Mavie: Siete una generazione postmoderna, gommacea, detritacea. Tu, Fredo e Albero avete suppergiù la stessa età, no?

Didi: Come se questo significasse qualcosa. Trovo orribili, francamente rivoltanti, le cose che fa Alberto. Non c'è dramma, non c'è sangue, non c'è passione.

Mavie: Come sempre sei eccessivo.

[...]

Didi: Sei tu che affermi che abbiamo la stessa età e apparteniamo alla stessa generazione. Quindi abbiamo gli stessi gusti. L'hai detta tu, questa porcheria. Io non ho detto niente. Niente di niente.

Mavie: Mi sto annoiando.

Didi: Avanti, gli scrittori stranieri. Per me, i russi; Dostoevskij, naturalmente. Per Alberto, Patricia Highsmith. E per il mio caro fratellino?

Mavie: Io non leggo mai.

Didi: Eccole! Sanno tutto della look generation e poi non ne conoscono nemmeno i gusti!

Mavie: Stai diventando arrogante.

[...]

Mavie: Capisco che sei ubriaco

Didi: Non sanno dire altro! Nient'altro...Sono un sentimentale, Mavie.

Mavie: E l'alcool è il tuo unico amore. Diceva così anche mia figlia, prima di diventare eroinomane. Poi lo diceva a proposito dell'eroina. E poi delle pasticche e di quelle porcherie lì. Voglio sperare che ora la tomba sia il suo vero e unico amore.

Didi: Mi dispiace che...

Mavie: Dacci un taglio e smettila di intossicarti!¹⁸³

¹⁸³ P. V. TONDELLI, *Dinner party*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 37-38-43-44.

Il frammento di dialogo riportato appartiene ad un confronto tra Didi, il quale è per certi versi il protagonista della *pièce*, nonché personaggio sovrapponibile allo stesso Tondelli¹⁸⁴, e Mavie, una donna più anziana. I personaggi condividono l'appartenenza al settore letterario, in quanto Didi è scrittore, mentre Mavie invece lavora come editrice. Entrambi inoltre sono accomunati dalla mancanza. Didi infatti è uno scrittore in crisi che non riesce neanche a cominciare il suo prossimo romanzo, mentre la donna invece soffre per la perdita della figlia. Nonostante però questi punti di contatto, i due personaggi si situano agli antipodi per quanto riguarda le loro idee di mondo e del ruolo della cultura. Didi infatti rappresenta l'intellettuale che non vuole arrendersi alle dinamiche di mercato, mentre Mavie, nella sua visione della cultura, incarna appieno le logiche del mercato culturale. Anche in questo caso, però, com'è possibile innanzitutto constatare dal modo in cui i due interloquiscono, agli occhi del giovane la donna si configura come individuo e non come appartenente all'orizzonte adulto, il che rende dunque possibile il dialogo tra i due. Ne è testimonianza il fatto che l'editrice non presenti elementi di appartenenza alla generazione precedente a quella di Didi, quali ad esempio l'attaccamento ad un'ideologia politica, ma si configuri invece come totalmente immersa all'interno del suo tempo, ovvero degli anni '80, anche più dello stesso giovane. Mavie dunque, assieme al Bianchin e ad Armando, rappresenta un ulteriore 'adulto a metà', il quale appartiene anagraficamente ad un'altra generazione rispetto al protagonista, è inserito all'interno di un orizzonte sociale e lavorativo che gli conferisce uno status di adulto ma, all'interno di dinamiche di interazione con un personaggio più giovane e nella sua indole comportamentale, vede questi due aspetti venire

¹⁸⁴ Si legga a questo proposito il seguente estratto, appartenente a uno degli studi preparatori di *Dinner party*:

“-Didi: odio il momento in cui devo cominciare un romanzo. È un'ipocrisia assoluta e detestabile. Che vuol dire che un romanzo inizia? L'inizio presuppone una spaccatura, una contrazione creativa forse di qualcosa che prima non c'era. L'inizio di un romanzo è un momento assoluto, così crede la gente e non sa che ogni romanzo è sempre già esistente nella testa del suo autore. Di più: nei libri che ha letto e in quelli che ha letto e in quelli che non ha mai letto. Devo cominciare questo dannato romanzo ma per me, è assurdo, poiché è già finito. So come andrà a finire, so tutto; ma non scrivendo, non so ancora niente. Perché devo cominciare se non esiste un inizio? Faccio un esempio. Ho circa otto modi, otto percorsi di inizio di questo libro. Ogni percorso prevede da un minimo di cinque cartelle a un massimo di sessanta. Ho un inizio di romanzo di sessanta cartelle. Tu mi dirai che allora è già fatto, basta andare avanti. No, perché quelle sessanta pagine non iniziano un bel niente, perlomeno non il libro che ho in testa: portano da un'altra parte che non interessa più. Il problema dell'inizio è trovare quell'unico attacco giusto, attraverso il quale già intravedi una direttrice totale, che 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. - [*Studi preparatori*, versione a]

L'importanza data dall'autore a questo brano viene definita anche dalla collocazione che assume, nel primissimo dattiloscritto. Infatti è riportato, oltre che nel contesto teatrale, anche in una pagina sparsa, posta dopo le cartelle relative alla “trama”. Si può quindi supporre che Tondelli volesse in qualche modo delineare non solo le tensioni dell'elaborazione narrativa (sempre al centro del suo essere narratore, come dimostra la sezione “Il mestiere dello scrittore” de *L'abbandono*) ma anche una sua condizione particolare di quel periodo (alcune difficoltà relative alla stesura del romanzo *Rimini*), come rivela in un'intervista.”

F. PANZERI, *Nota al testo*, in P. V. TONDELLI, *Dinner Party*, cit., p. 110.

meno. D'altronde, per quanto riguarda la donna, è possibile constatare come la sua condizione di personaggio 'adulto a metà' sia inoltre simbolizzata dal fatto di essere una madre senza figlia, dunque una madre privata del suo ruolo di genitore. Il dialogo tra i due pone al centro le definizioni inerenti alla generazione di cui Didi è esponente, la quale viene inquadrata con difficoltà sia dagli adulti che dai giovani. Mavie sfodera dunque delle etichette per definirla, le quali suscitano l'irritazione del ragazzo. La donna però non parla semplicemente a titolo personale ma è simbolo di una maniera di categorizzare i giovani che ha un bacino assai più ampio di aderenti, in particolare all'interno della società adulta. Le definizioni si sprecano, fino ad arrivare al ridicolo e al nonsense: "video generation", generazione "postmoderna, gommacea, detritacea". Le etichette assai semplicistiche proposte dal mercato, le quali non fanno altro che prendere degli elementi presenti nella quotidianità dei giovani per erigerli a rappresentanti assoluti della loro identità, irritano Didi, che allora cerca con arroganza di mostrare a Mavie quanto sia errato questo modo di categorizzare la generazione dei ragazzi cresciuti negli anni '70. A questo proposito il giovane mostra alla donna come lui ed i suoi fratelli, i quali hanno all'incirca la stessa età, risultino essere assai differenti per quanto riguarda i loro gusti. Il giovane scrittore infatti, assecondato dalla donna, impone all'interno del dialogo il suo punto di vista, secondo il quale sono i gusti a determinare le caratteristiche identitarie di una generazione. Se da un lato il discorso di Didi scoperchia la vacuità delle etichette volte a definire l'identità generazionale dei giovani degli anni '80, dall'altro esso mette in evidenza la stessa confusione del personaggio per quanto riguarda le dinamiche concernenti l'identità, nonché i suoi problemi di alcolismo. Il discorso, che assume le fattezze di un gioco, finisce con l'avvitarsi su se stesso in una spirale di domande che genera a sua volta altre etichette da affiggere ai tre fratelli, la quale prende a tratti le sembianze di uno sterile quiz televisivo:

Didi: Eccoti qualche istruzione per l'uso. Io, Didi, mangio sempre in casa. Fredo nei suoi restaurantini massimo venti persone, prenotazione entro le undici del mattino, menu nouvelle cousine. Alberto invece pratica il fast-food. Bene?

Mavie: Oddio anche tu con i quiz gastronomici! Non se ne può più. Non accendo nemmeno il televisore, sai? È disgustoso.

Didi: Perché mi interrompi? Abbiamo quindi tre colonne con i rispettivi: Didi, Fredo, Alberto. E tante caselle orizzontali per gli argomenti. Nella prima riga, argomento "Cucina" e, sotto i nostri nomi, avremo...

Mavie: Ah, ho capito! Dunque: 1, "Casa"; 2, "Ristorante"; 3, "Fast food" ...¹⁸⁵

All'interno della dinamica in questione è bene ribadire in maniera più precisa le caratteristiche di Mavie, la quale, proprio perché adulta, dimostra di non riuscire a comprendere l'orizzonte giovanile e dunque parrebbe essere distante da Didi, ma allo stesso tempo si configura come persona vicina al ragazzo, proprio nel momento in cui mette a nudo la sua arroganza e debolezza attraverso le frasi lapidarie: "Stai diventando arrogante" e "Smettila di bere". Ecco dunque che di colpo la vicinanza tra i due irrompe con prepotenza, stroncando lo sproloquio di Didi e sottolineando come la distanza intergenerazionale in questo caso non impedisca le dinamiche dialogiche di messa in discussione. Didi, perciò, arriva dapprima addirittura a scusarsi, per poi essere costretto a riflettere sul suo rapporto con l'alcool e con la realtà:

Didi: Smettere di bere? Un giorno di questi, lo farò... Dovrò abituarci a una vita senza colori; i sentimenti mi appariranno più sbiaditi, le vostre facce più stranite... Sarà molto difficile ma lo farò. Non posso continuare così ancora per molto. Uno di questi giorni qualcosa dentro di me s'incederà. Sarà un "crac", un cigolio d'interiora. E, di punto in bianco, sarà tutto diverso. Sarà peggio, molto peggio. Sarà maledettamente difficile addormentarsi ogni notte senza ubriacarsi.

Mavie: Fa caldo. È sera, ma fa caldo.

Didi: Vuoi giocare ancora con me?... Restano migliaia di domande.

Mavie: Tu rispondi a questa: "Allora dove andava Alberto così di fretta?"

Didi: Da Annie, credo.

Mavie: Annie? Annie... Annie. Non mi dice niente questo nome. La conosco questa Annie?¹⁸⁶

Mavie dunque rompe la ripetitività del "gioco" di Didi, nel quale è quest'ultimo a stabilire le regole e perciò ad imporre il suo punto di vista, per riconsegnarlo alla sua reale crisi d'identità. Del resto il ragazzo rappresenta una particolare fase della vita dello scrittore contemporaneo, che lo stesso Tondelli si trova a vivere dopo la pubblicazione del suo secondo romanzo, ovvero quella che lo vede divenire nient'altro che un tassello del sistema del mercato editoriale. Come appare evidente dai suoi giudizi su Alberto¹⁸⁷, Didi disprezza il

¹⁸⁵ P. V. TONDELLI, *Dinner party*, cit., p. 39.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁷ Si legga a questo proposito il seguente estratto, appartenente a *Dinner party*:

"Mavie: Un ragazzo così affascinante dovrebbe avere qualcosa di scandaloso attorno. Serve a far circolare il nome. Sono andata al suo vernissage, la settimana scorsa.

Didi: So che ha avuto una discreta accoglienza.

mercato culturale ma suo malgrado si trova a dover sottostare alle sue logiche, per poter continuare ad esercitare la sua professione. L'alcool dunque, all'interno della visione per certi versi apocalittica del ragazzo, si pone come antidoto alla banalità di un mondo ormai dominato dal mercato e dal superfluo, come ci mostra mirabilmente il repentino cambio di argomento, che segue il discorso del giovane sulla propria condizione, nel quale il chiacchiericcio finisce per inghiottire la discussione, disfacendo totalmente il picco di intensità emotiva al quale essa era arrivata.

Le relazioni analizzate in questo paragrafo ci mostrano una rappresentazione degli adulti differente da quella che è possibile ritrovare nella maggior parte degli altri casi. Sebbene esse non si pongano all'interno di dinamiche concernenti il dialogo intergenerazionale classico del romanzo di formazione, connotato da apprendimento o da contestazione, rappresentano un interessante tentativo di avvicinamento tra le due generazioni, il quale ha come principio di esistenza il forte indebolimento dell'identità culturale dell'adulto, se non addirittura la sua assenza. Ciò però contribuisce paradossalmente a confermare quanto argomentato in precedenza, ovvero che il misconoscimento della figura paterna da parte del giovane ha ormai assunto, anche dopo la stagione movimentista, fattezze assai marcate. Infatti, se il dialogo in questione è possibile solo grazie ad una messa in discussione dell'identità culturale e dell'*habitus psichico* dell'adulto, ciò vuol dire che non è un determinato tipo di figura di adulto ad essere ripudiato ma l'identità dell'adulto in sé.

Si passerà ora ad analizzare, nel paragrafo finale del capitolo, l'unica vera relazione con la figura paterna presente in Tondelli, la quale ha luogo all'interno di *Camere separate*.

6. Riconoscersi nel padre: *Camere separate*

La seconda modalità, in cui è possibile trovare un rapporto dialogico tra le due generazioni all'interno dell'opera tondelliana, si presenta, a differenza di quanto visto in precedenza, attraverso le fattezze di un vero e proprio dialogo intergenerazionale, in quanto

Mavie: È stato un trionfo! Era presente tutta la video generation. Mai visti tanti ragazzi in galleria.
Didi: Era un bar: il Live in Tokio.

Mavie: Che geniale, Alberto. Ha fatto di quel caffè una galleria d'arte. Come a Berlino e a New York.

Didi: Non mi interessa. Sto lavorando al mistero del mondo. Ho troppo da pensare ai fatti miei.
[...]

Mavie: Da' retta a me: Alberto farà molta strada. Tuo fratello ha un grande intuito. Ne ho conosciuti di artistucoli che cercavano la sua protezione. Alberto è partito con il piede giust. Alberto è partito con il piede giusto.

Didi: È uno squallido approfittatore.”

Ibid., pp. 36-37.

avviene a tutti gli effetti tra padre e figlio, i quali riconoscono reciprocamente all'altro il rispettivo ruolo sociale. Allo stesso tempo, come si vedrà, essa presenta ugualmente una relazione più ampia tra giovane e adulto, intesi come soggetti incarnanti diverse identità culturali, nonché tra giovane e collettività. L'unico esempio di questo genere nello scrittore emiliano è presente nel suo ultimo romanzo, *Camere separate*. Leo, il protagonista dell'opera, dopo aver visto il suo ex fidanzato malato di AIDS e in fin di vita, vaga per il mondo insensatamente e senza sosta, alla ricerca di un nuovo senso da dare alla propria esistenza, provando inoltre a scrollarsi di dosso il pesante senso di colpa che lo affligge. La storia narrata dunque si dipana tra le ferite di un trauma irreparabile, il quale non può essere elaborato¹⁸⁸. A questo proposito è necessario infatti ricordare che lo scrittore era malato di AIDS mentre si trovava alle prese con la redazione del romanzo. Alla narrazione intradiegetica assai presente in Tondelli, in particolare nella sua prima fase, si sostituisce allora la narrazione extradiegetica, la quale si configura all'interno dell'opera come importante simbolo della perdita e contribuisce ad amplificare la rappresentazione del dolore provato sia dal protagonista che dall'autore stesso¹⁸⁹.

Alla disperata ricerca di un ordine all'interno della sua esistenza, Leo torna nel paese in cui è cresciuto, per rivedere i suoi conterranei e la sua famiglia:

¹⁸⁸ Si legga a questo proposito quanto scrive Pispisa:

“La morte, il convitato finora lasciato nell'oblio, siede infine al suo posto. E il posto in questo caso è quello d'onore. In ogni istante del romanzo infatti il protagonista Leo si misura con la morte del suo amante e con l'idea stessa della morte: la propria, quella di chi lo circonda, quella spirituale di chi non riesce a vedere Dio pur illudendosi talvolta di intuirne l'essenza; quella di una società intera piena di corruzione morale e materiale, il mondo occidentale che sembra sempre di più intrappolato in un circuito chiuso di stasi e coazione a ripetere. Questo duello con la propria finitezza, fisica e culturale, è condotto con una scrittura estremamente e, a tratti, quasi pudica, priva d'intemperanze o di scene madri, cui viene preferito un registro di costante anticlimax. Nondimeno essa mostra in modo esplicito l'orrore del quale si occupa. Ne restituisce in pieno l'abisso, anzi ne coglie la fascinazione ipnotica che, grazie proprio alla misurata qualità del linguaggio, Tondelli riesce a proporre al lettore senza ricorrere all'effetto forte, al disgusto o al grottesco, oppure ottenendo ugualmente un risultato traumatico. Una scrittura d'impatto scioccante, ma sempre composta.”

G. PISPISA, *op. cit.*, p. 190.

¹⁸⁹ Si questa a questo proposito quanto scrive Carnero:

“La struttura temporale della narrazione quella, fluida, del pensiero del protagonista. Il narratore onnisciente che parla di lui in terza persona si confonde con Leo stesso, procedendo con gli andirivieni tipici di uno *stream of consciousness* che qui sottostà sì alle regole della logica e della grammatica nell'espone i fatti e le riflessioni, ma non è per niente disposta a organizzarli in uno svolgimento rigorosamente lineare. Il contrasto più evidente e interessante è tra questo sguardo sull'interiorità e dall'interiorità, che più facilmente presupporrebbe un'esposizione in prima persona, e la scelta della terza persona (un impianto che rievoca quello di alcuni romanzi di Milano Kundera, che Tondelli aveva certamente letto). Gli esiti sono altamente suggestivi: si ottiene infatti così l'oggettivazione di una soggettività che da quell'oggettivazione ricava più forza e pregnanza.”

R. CARNERO, *op. cit.*, p. 117.

Quando scomparirà la casa in cui è nato, quando il tempietto davanti al quale si arrampicava verrà abbattuto, quando non ci saranno più le stesse pietre, non morirà solamente il ricordo delle persone che ha amato nella sua infanzia, ma lui stesso morirà. [...]

Suo padre non è un uomo che ha avuto successo nella vita. Non si è mai arricchito. Non si è sciupato più di tanto. È un taciturno che continua ad alzarsi all'alba per andare a caccia sui monti dell'Appennino. [...]

In questo suo lato del carattere, scontroso e solitario, Leo lo apprezza. Sono due uomini che non si parlano e, soprattutto non si toccano da almeno vent'anni. Che si evitano, non si cercano, non si chiedono nulla. Sono uno lo specchio dell'altro e Leo questo lo sa. Si chiede se anche suo padre ne sia consapevole.

Dopo cena chiacchiera un po' con sua madre, in cucina. Per evitare che lei faccia domande lui la interroga sulle novità del paese, sui matrimoni, i funerali, le rapine, i divorzi, le nascite. Ma è sufficiente che lui faccia una domanda perché sua madre inizi a parlare coinvolgendo il mondo intero, passando da un soggetto all'altro senza alcun nesso logico. [...]

Le notizie che lei gli da sono rassicuranti. Anche quando parlano di amiche in fin di vita per un cancro, e lei tira su con il naso e si asciuga gli occhi con l'orlo del grembiule scuotendo la testa, lui non le interpreta come "tragiche". È come se tutto facesse parte della vita del paese. La nascita, la morte, la separazione divengono semplicemente tappe di un divenire collettivo in cui c'è sempre un posto per la speranza, perché la comunità sopravvive e si evolve. Ognuno lascia figli, lascia amici, lascia affetti e su questi sentimenti e su questi vincoli profondi la vita del paese continua, passo dopo passo [...].

Tutto fa parte di una vita che non è la sua e nella quale lui non si inserirà mai.¹⁹⁰

Quello a cui assistiamo è il tentativo da parte del protagonista di riallacciare la propria esistenza alla sua comunità natale, nonché soprattutto alla famiglia, in quanto egli sente profondamente il distacco che intercorre tra la sua vita, il suo modo di essere ed il loro. Questo tentativo si poggia in prima istanza sul ricordo, attraverso il quale Leo può rievocare alla mente i momenti in cui da bambino faceva parte della comunità. Da notare inoltre l'importanza data al tempietto che faceva da sfondo ai suoi giochi durante l'infanzia. Esso infatti si configura come simbolo della comunità alla quale il protagonista apparteneva. La relazione che Leo aveva con quest'ultimo, infatti, rispecchia quella che il ragazzo aveva con la comunità del suo paese, come possiamo constatare dalle frasi "Quando scomparirà la casa in cui è nato, quando il tempietto davanti al quale si arrampicava verrà abbattuto, quando non ci saranno più le stesse pietre, non morirà solamente il ricordo delle persone che ha amato

¹⁹⁰ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 2017, pp. 105-106-110-111.

nella sua infanzia, ma lui stesso morirà.” La casa, il tempietto e le persone che ha amato durante l’infanzia, dunque, assumono la stessa importanza, in quanto elementi che scongiurano la morte del ragazzo. La metafora ci comunica allora come il giovane investa di sacralità, sebbene velata, le dinamiche comunitarie del suo paese natale. Non si tratta però di una sacralità che ha a che fare con il cattolicesimo, bensì di una sacralità molto più antica e perciò più profonda, che affonda le sue radici nel paganesimo di età romana. Ecco dunque che le dinamiche in questione assumono fattezze cicliche e puramente collettive, poiché vanno ben al di là del singolo individuo o di una singola generazione. È con esse, in ultima analisi, che Leo prova vanamente a riallacciare i legami.

La riappropriazione di senso da parte del personaggio è legata da un lato alla riappropriazione della dimensione comunitaria, com’è possibile evincere dal dialogo che egli intrattiene con la madre, e dall’altro alla riappropriazione della dimensione temporale diacronica e allo stesso tempo ciclica, incarnata dai suoi conterranei ma soprattutto dalla sua famiglia. Per quanto riguarda il primo elemento, è possibile rimarcare come la dimensione comunitaria, incarnata in particolare dalla figura della madre di Leo, abbracci non solamente tutti gli individui del paese ma anche tutte le tematiche concernenti la loro vita. La madre del ragazzo infatti abbraccia qualsiasi argomento riguardante i suoi compaesani, “passando da un soggetto all’altro, senza nessun nesso logico”. Tutto ciò che avviene all’interno della comunità fa parte di essa senza distinzioni e senza generare contraddizioni. Ad una logica lineare, dunque, si sostituisce un pensiero globale e neutro, che avvicina enormemente le esistenze degli individui. Ciò rassicura il ragazzo, proprio perché dai racconti della madre emerge il senso avvolgente di comunità che riesce a dar senso agli avvenimenti che accadono al suo interno, rendendo gli eventi individuali parte di un “divenire collettivo”. Ed ecco allora che emerge da parte del giovane il bisogno di riappropriarsi della dimensione diacronica, ovvero della coscienza del senso del divenire, il che è possibile grazie alle relazioni che esso sottende all’interno della comunità. La condizione temporale strettamente ancorate al presente e ad un passato scomposto e legato al trauma, all’interno della quale Leo vive, può allora essere spezzata dalla ciclicità del “divenire collettivo”. Per questa ragione è infine possibile guardare “il volto del vecchio” e rispecchiarsi, poiché egli ora, agli occhi del protagonista, ha un’eredità da trasmettergli, poiché è inserito all’interno delle dinamiche comunitarie. Il volto del padre allora diventa uno specchio, in cui il figlio può riconoscersi, potendo rivedere i tratti del suo carattere e del suo modo di stare al mondo. In questo modo il padre arriva ad incarnare il lento divenire del ragazzo, poiché man mano che egli cresce, invecchia, i tratti del

genitore si fanno sempre più presenti in lui. Purtroppo per Leo, però, il tentativo di riconoscersi in quel “divenire collettivo” naufragherà sotto i colpi della logica, o meglio della logica lineare alla quale il personaggio principale dell’ultimo romanzo tondelliano affiderà le riflessioni sulla propria condizione. “Tutto fa parte di una vita che non è la sua e nella quale lui non si inserirà mai” conclude lapidariamente il narratore, mettendoci al corrente dei pensieri del giovane. Del resto, la vita di Leo è completamente diversa da quella della sua famiglia. Il suo lavoro, le sue relazioni, le sue attitudini sessuali lo distanziano enormemente dalla collettività di cui vorrebbe ora far parte. Egli è infatti come inghiottito dalla *società liquido-moderna*¹⁹¹ a cui ha deciso di appartenere¹⁹². Come possiamo infatti evincere dallo “strema of consciousness” presente nel romanzo, la vita di Leo è assimilabile a quella delle persone vicine ai vertici della piramide sociale della “società liquido-moderna”, in quanto priva di luoghi che possano rappresentare una dimora, poiché la sua vita procede all’interno di continui viaggi. Il protagonista dunque, dopo averci fatto partecipi del suo tentativo di ridare senso alla propria esistenza attraverso la collettività e la ciclicità del divenire, ci riporta brutalmente all’impossibilità di portare a compimento il suo obiettivo. La logica stringente, quasi sadica, alla quale il ragazzo si affida non prevede sovrapposizioni identitarie all’interno di un determinato soggetto ma si attua semplicemente attraverso una dinamica dentro/fuori e Leo dunque, a causa delle sue scelte, non può che situarsi al di fuori delle dinamiche di vita del paese in cui è cresciuto.

Nell’unico caso in cui è possibile constatare delle interazioni con la figura paterna e con il mondo adulto, che portino ad un rapporto realmente dialogico, esse si risolvono in nulla, ovvero nell’illusione di poter aver luogo. Ancora una volta la possibilità di avvicinamento tra giovane e adulto, caratterizzati da identità culturali differenti, non risulta essere attuabile. Del resto, come scrive il filosofo Umberto Galimberti, e come in sostanza Tondelli conferma attraverso buona parte dei suoi scritti, “la faccia del vecchio” all’interno della società contemporanea è soggetta ad un processo di emarginazione, se non di rimozione:

¹⁹¹ Cfr. Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. it. S. Minucci, Bari, Edizione digitale Laterza, 2022, cap. 5.

¹⁹² Si legga a questo proposito quanto scrive Bauman in *Vita liquida*:

“La vita nella società liquido-moderna non può fermarsi. Deve modernizzarsi (leggi: continuare a spogliarsi quotidianamente di attributi giunti alla propria data di scadenza, e a smontare/togliere le identità di volta in volta montate/indossate) o perire. [...]

Le maggiori possibilità di successo le hanno coloro che trovano più vicini al vertice della piramide globale del potere, coloro per cui lo spazio non conta e per cui la distanza non è un fastidio: chi è di casa in tanti luoghi, e nessuno in particolare.”

Z. BAUMAN, *Vita liquida*, trad. M. CUPELLARO, Bari, Laterza, 2008 pp. IX-X.

A sostegno del mito della giovinezza ci sono quelle idee malate che regolano la cultura occidentale, rendendo l'età avanzata più spaventosa di quello che è. Tra queste ricordiamo il fattore biologico, quello economico e quello estetico che, divenuti egemoni nella nostra cultura, gettano sullo sfondo tutti gli altri valori, per cui la vecchiaia appare in tutta la sua inutilità, e l'inutilità facilmente connessa all'attesa della morte.

Nasce da qui la tendenza, sempre più diffusa tra le persone anziane, a non esporre la propria faccia o a nasconderla come oggi consentono gli interventi chirurgici o gli artifici della cosmesi. Eppure non è da poco il danno che si produce quando le facce che invecchiano hanno scarsa visibilità, quando esposte alla pubblica vista sono soltanto facce levigate, truccate e rese telegeniche per garantire un prodotto, sia esso mercantile o politico, perché anche la politica oggi vuole la sua telegenia. "La faccia del vecchio è un bene per il gruppo," ci ricorda Hillman, mentre la maschera dietro cui si nasconde un volto, trattato con la chirurgia o con la cosmesi, è una falsificazione che lascia trasparire l'insicurezza di chi non ha il coraggio di esporsi alla vista con la propria faccia.¹⁹³

Se dunque il processo di distanziamento sempre più marcato tra giovani e adulti è dovuto senz'altro al "ripudio" del quale Pasolini parlava, esso, in Italia, a partire almeno dagli anni '80, si arricchisce di una nuova causa, come sottolinea il filosofo veneziano. Se infatti il "Bela Lugosi" di *Altri libertini* veniva deriso per la sua sottomissione ai ritmi lavorativi, e dunque al principio di realtà, il padre di Leo in *Camere separate* risulta essere vecchio perché situato al di fuori di un mondo in rapido cambiamento e totalmente diverso da quello che egli rappresenta. Il volto dell'adulto, all'interno del racconto finale della prima opera tonnelliana, sebbene deriso, dunque, possedeva una presenza assai concreta all'interno delle vicende in cui si palesava, mentre invece il volto del padre del protagonista, all'interno dell'ultimo romanzo dello scrittore correggese, è presente proprio per sottolineare la sua incolmabile distanza nei confronti di Leo. Il ragazzo infatti potrà paradossalmente riconoscersi in esso senza però collocarsi all'interno di ciò che questi rappresenta, il che rende ancor più tragica la distanza tra i due.

7. Effetti della distanza tra mondo giovanile e mondo adulto

Dal lavoro effettuato sui testi emerge la grande difficoltà nel mettere in atto un processo di comunicazione intergenerazionale. Ciò porta con sé diverse conseguenze. La prima, come aveva già intuito Pasolini, consiste nel tagliare i ponti con la Storia. Partendo da questo dato di fatto, si dimostrerà più dettagliatamente nei capitoli successivi come ciò

¹⁹³ U. GALIMBERTI, *Il mito della giovinezza*, in *I miti del nostro tempo*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 26.

comporti l'auto-collocarsi in un orizzonte temporale strettamente ancorato al presente e di conseguenza l'impossibilità di concepire un Sé potenziale¹⁹⁴ che consenta ai protagonisti di proiettarsi in un futuro a lungo termine. Ciò è messo in particolar modo in evidenza dall'analisi svolta all'interno del paragrafo precedente. Se, infatti, la possibilità di dialogare col mondo adulto permette di guardare al passato per riconoscersi, in modo tale da poter poi proiettare se stessi verso il futuro, è possibile affermare che l'assenza di dialogo intergenerazionale porta con sé il distacco dal passato e l'impossibilità di proiettarsi verso un futuro a lungo termine. Tagliare i ponti con gli adulti significa allo stesso tempo tagliare i ponti col passato e con la storia. Non a caso infatti i riferimenti ad un passato che vada oltre il proprio vissuto sono rari all'interno dei testi analizzati.

Il distacco tra i due orizzonti, come visto in precedenza, è dovuto in primis alla tendenza da parte dei giovani dei testi analizzati a prediligere il principio di piacere rispetto al principio di realtà. La spinta verso il soddisfacimento immediato del piacere fa sì che le energie siano volte verso un fine totalmente improduttivo, e dunque verso la dissipazione¹⁹⁵. Proprio questa spinta a dissipare costituisce uno degli impedimenti che rendono difficoltoso il dialogo tra giovani e adulti. Per questi ultimi, infatti, a predominare è il principio di realtà, il quale prevede la castrazione della propria spinta edonistica al fine di realizzare degli obiettivi futuri. È interessante notare tuttavia come in alcuni casi la rappresentazione dei personaggi

¹⁹⁴ Si legga a questo proposito quanto scrivono Leone, Mazzara e Sarrica:

“Negli ultimi quarant'anni, gli sviluppi dell'impostazione cognitivista hanno portato a una rivalutazione anche di componenti affettive, motivazionali e culturali. Tra i contributi che hanno favorito l'elaborazione di una visione più complessa in ambito cognitivo, troviamo il costrutto di *possible Selves* (Sé possibili) introdotto da Markus e Nurius (1986). Con questo costrutto gli autori indicano l'insieme di idee e cognizioni, circa quel che l'individuo potrebbe, vorrebbe o teme di diventare. In questo modo il concetto di Sé viene a includere non solo le esperienze passate ma anche le esperienze anticipate.”

G. LEONE, B. M. MAZZARA, M. SARRICA, *op. cit.*, p. 54.

Più avanti, all'interno dello stesso volume (p. 76), viene introdotto il concetto di Sé potenziale usato da Di Giacomo per spiegare il comportamento degli studenti presi in analisi durante la mobilitazione all'Università cattolica di Loviano del 1978. Il concetto è sostanzialmente identico a quello di *possible Selves* che verrà coniato da Markus e Nurius: “La rappresentazione sociale del comitato è esterna e opposta a quella degli studenti: la prima è politicizzata, la seconda è apolitica. Studenti e lavoratori sembrano vicini in quanto soggetti privi di potere, ma gli studenti manifestano elementi di vicinanza anche con la classe dirigente. In ultima analisi, gli studenti non parteciparono alle azioni del comitato (non-potente e politicizzato) perché lo vedono lontano sia dal Sé attuale (non potenti ma apolitici), sia dal Sé potenziale (dirigenti). [...]

Gli studenti percepiscono di non avere efficacia perché condividono una rappresentazione della società in cui essi sono opposti ai gruppi di potere; al tempo stesso non si impegnano nel tentativo di reclamare il potere perché proiettano un Sé possibile verso gli stessi gruppi dirigenti.”

Ibid., p. 76.

Com'è possibile constatare, Sé possibile e Sé potenziale sono utilizzati come sinonimi.

¹⁹⁵ Si veda a questo proposito:

T. OTTONIERI, *op. cit.*, p. 17-34.

adulti, in particolar modo quella delle figure parentali, non faccia coincidere il principio di realtà con la produttività ma con la distruttività e l'annichilimento. Ne sono esempio *Viaggio*, all'interno di *Altri libertini*, e il romanzo *Pao Pao*. In *Viaggio* il mondo adulto è ancora una volta rappresentato dalla polizia, la quale carica senza pietà dei giovani manifestanti appartenenti al movimento studentesco. In *Pao Pao*, invece, come visto nell'episodio di Renzu, la società adulta è raffigurata sotto le spoglie del mondo militare, il quale viene mostrato in tutta la sua ipocrisia e corruzione.

La seconda importante conseguenza del processo preso in analisi nel presente paragrafo consiste invece nell'assolvimento quasi totale da parte del gruppo dei pari del compito di fonte di identità sociale¹⁹⁶. In sostanza, dunque, il processo di costruzione di identità sociale non avviene in maniera 'verticale', ovvero attraverso le dinamiche familiari o di apprendimento scolastico, ma in modo 'orizzontale'. Allo stesso tempo è possibile constatare la quasi totale assenza di identità di classe. Esse infatti trovano poco spazio nei testi, a discapito di identità di gruppo senza dubbio maggiormente presenti. Nel paragrafo successivo si procederà dunque con l'analizzare la rappresentazione dell'altro, inteso come coetaneo, e del gruppo pari, in modo da comprendere quali siano le dinamiche sociali che connotano identitariamente i giovani personaggi tondelliani.

¹⁹⁶ Si legga a questo proposito quanto scrivono Leone, Mazzara e Sarrica, riprendendo Tajfel e lo studio *Rediscovering the Social Group: A Self-Categorization Theory*, curato da: Turner, Hogg, Oakes, Reicher e Wetherell:

“Seguendo Tajfel, possiamo definire l'identità sociale come *quella parte dell'immagine di sé che ciascuno ricava dalla consapevolezza delle proprie appartenenze*. Ciascuno di noi, infatti, pensa a se stesso in parte considerando le proprie specificità, vale a dire ciò che lo caratterizza e lo differenzia dagli altri, in termini di preferenze, abilità, abitudini, sensibilità, le quali traggono origine dalla propria storia e dalla propria irripetibile individualità. In parte, invece, ciascuno pensa a se stesso considerando le proprie appartenenze, vale a dire trasferendo su di sé le caratteristiche dei molteplici gruppi e categorie sociali ai quali partecipa, ma anche dei ruoli che ricopre, e dunque strutturando la propria autopercezione in relazione a quelle che sono le immagini e le aspettative che a tali appartenenze sono connesse. In questo senso si può parlare di *autocategorizzazione* (Turner *et al.* 1987): ciascuno di noi tenderà ad individuare, in ogni momento della propria esistenza, il livello di categorizzazione più idoneo a descrivere se stesso, facendo riferimento a differenti livelli di inclusività, da quello più personale a quello dei sottogruppi e dei gruppi, fino a quello più generale e sovraordinato dell'essere umano in quanto tale”

G. LEONE, B. M. MAZZARA, M. SARRICA, *op. cit.*, pp. 180-181.

Si veda anche:

H. TAJFEL (a cura di), *Social Identity and Ingroup Relations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

J. C. TURNER, M. A. HOGG, P. J. OAKES, S. D. REICHER, M. S. WETHERELL (a cura di), *Rediscovering the Social Group: A Self-Categorization Theory*, New York, Blackwell, 1987.

II. L'altro, la collettività, l'abbandono

*L'identità, infatti, non si costruisce per il semplice fatto che ci siamo e che ogni volta che parliamo diciamo "io". L'identità si costruisce a partire dal riconoscimento dell'altro.*¹⁹⁷

Come sottolinea il filosofo Umberto Galimberti, le dinamiche di rispecchiamento e di riconoscimento assumono un ruolo fondamentale nei processi di costruzione di identità, come del resto testimoniano i numerosi studi di psicologia sociale focalizzati sull'argomento in questione¹⁹⁸. Per questa ragione, un'analisi approfondita della relazione che i vari personaggi tondeggianti intrattengono con l'altro, così come della percezione che essi ne hanno, può fornire interessanti elementi volti a meglio comprendere le identità giovanili narrate dall'autore. Lo stesso Tondelli, del resto, durante l'arco di tutta la sua attività di scrittore e di giornalista, narrò l'evolversi delle varie dinamiche sociali inerenti ai giovani italiani. Ciò è testimoniato in particolar modo dall'uso che l'autore fa della narrazione corale, la quale ricorre all'interno di tutte le sue opere, salvo in *Camere separate*. Lo sguardo dell'autore, dunque, com'è possibile inoltre constatare all'interno di vari articoli raccolti in *Un weekend postmoderno*, nonché nei testi oggi raccolti ne *L'Abbandono*, è spesso volto a scrutare e ad analizzare la dimensione collettiva, sia essa caratterizzata da rapporti di interdipendenza¹⁹⁹, come ad esempio in *Pao*

¹⁹⁷ U. GALIMBERTI, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 33.

¹⁹⁸ Si legga a questo proposito quanto scrivono Leone, Mazzara e Sarrica:

“Proprio la dimensione sociale del Sé da conto della molteplicità delle identità e dell'importanza che il sociale riveste nella formazione e nella definizione dell'identità: “l'Io sociale di un uomo è il riconoscimento che ottiene da parte dei propri simili [...] In verità, un uomo ha tanti Io sociali quanti sono gli individui che lo conoscono e portano un'immagine di lui nella loro mente [...]. Ma, siccome gli individui che portano in loro queste immagini si dividono in tante classi, possiamo dire che l'uomo ha tanti Io, quanti sono i gruppi di persone delle cui opinioni egli si preoccupa” (James).

Il Sé nella prospettiva indicata da James non è quindi una somma di conoscenze accumulate da un individuo isolato ma il frutto di una riflessione continua che l'Io svolge su quanto il Me sente nel fluire nel mondo materiale e sociale.

L'aspetto riflessivo del Sé sarà ulteriormente sviluppato da Cooley (1908) che, con il concetto di *looking glass Self* (Sé rispecchiato) sottolinea come il modo in cui ci concepiamo sia strettamente legato al modo in cui gli altri ci guardano, nel riflesso di noi che gli altri ci rimandano.

L'aspetto sociale e dialogico del Sé è ulteriormente sviluppato da Mead, in particolare nel volume *Mente, sé e società* (1934). Per Mead, [...], il pensiero stesso è di per sé sociale: una internalizzazione delle conversazioni con le altre persone, che diventano dialogo interiore. Allo stesso modo il Sé non è innato ma si manifesta solo dopo che l'individuo abbia acquisito la capacità simbolica e la capacità di fare propri gli atteggiamenti altrui.”

G. LEONE, B. M. MAZZARA, M. SARRICA, *op. cit.*, p. 58.

Si veda anche:

W. JAMES, *Principi di psicologia*, vol. I, trad. it. Z. Zini, Milano, Società Editrice Libreria, 1928, pp. 293-294.

G. H. MEAD, *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago, University Press, 1934.

¹⁹⁹ Per approfondire, si legga il seguente estratto:

“Particolarmente rilevante è la distinzione operata da Markus e Kitayama (1991) di due modalità di concepire il Sé in relazione all'ambiente circostante [...].

Pao ed in buona parte dei racconti di *Altri libertini*, che da Sé maggiormente indipendenti, riscontrabili in particolar modo nella seconda fase dell'autore. Così facendo, Tondelli è riuscito a narrare sia la vivacità dei giovani del decennio, composta da una miriade di frammenti sparsi, in particolare all'interno della provincia italiana²⁰⁰, sia la malinconia di sottofondo che ha accompagnato la fine di sogni e passioni collettive generazionali e l'affermazione di un consumismo nuovo e aggressivo²⁰¹. Gli scritti raccolti in *Un weekend postmoderno*, in particolare nelle sezioni *Scenari italiani*, *Fauna d'arte* e *Under 25*, raccontano d'altronde questi processi in maniera viva e appassionata. Le inchieste e le riflessioni presenti negli articoli, come sempre accade in Tondelli, si condensano negli scritti letterali, nei quali l'autore dipinge imponenti affreschi dell'Italia del riflusso e della sua società giovanile²⁰². Ecco allora che: la vivacità giovanile si esprime con tutta la sua forza e la sua frustrazione in *Altri libertini* e in *Pao Pao*; le nuove tendenze e le nuove mode intellettuali prendono vita attraverso i rituali dei *parties* nell'incompiuto *Un weekend postmoderno*; il dinamismo giovanile, festante e ipertrofico, trova sfogo nei riti vuoti ed edonistici della carnevalata ferragostana della Riviera in *Rimini*. Le note nichiliste e autodistruttive, come del resto quelle vivaci e festanti, accompagnano tutta l'opera tondelliana, andando dalle crisi di astinenza da eroina di *Altri libertini*, al trauma per la perdita dell'amato in *Camere separate* e passando per le sofferenze e lo smarrimento di alcuni frammenti di *Pao Pao* e per la solitudine feroce e strisciante presente in *Rimini*. Tra queste tendenze contraddittorie si barcamenano giovani italiani vecchi e nuovi, giovani appartenenti alla generazione dei *baby boomer*, che hanno visto e in diversi casi partecipato alla contestazione degli anni '70, e

Markus e Kitayama propongono di distinguere tra *Sé indipendente* e *Sé interdipendente*: “per il Sé interdipendente gli altri sono inclusi all'interno delle barriere del Sé poiché le relazioni con gli altri in contesti specifici sono caratteristiche che definiscono il Sé [...] Le caratteristiche attraverso cui si definisce il Sé indipendente sono attributi, abilità, tratti, desideri e motivi che possono essere stati prodotti sociali ma che sono divenuti 'proprietà' dell'individuo” (H. R. Markus, S. Kitayama, p.224-253).

Più in particolare, il Sé indipendente andrebbe definito come un'entità distinta dal contesto sociale, stabile e unitaria nel tempo, caratterizzata da capacità, motivazioni e sentimenti e rivolta verso le piene espressioni delle potenzialità individuali e il pieno soddisfacimento degli obiettivi personali. Il Sé interdipendente è invece un Sé connesso al contesto sociale, definito dalle caratteristiche relazionali e relative al confronto con altri come il ruolo o lo status, rivolto all'adattamento al gruppo, alla preservazione dell'armonia e attento a comportarsi in modo adeguato al contesto sociale.”

G. LEONE, B. M. MAZZARA, M. SARRICA, *cit.*, p.55.

Si veda anche:

H. R. MARKUS, S. KITAYAMA, *Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion and Motivation*, in “Psychological Review”, 98, 1991, p.224-253.

²⁰⁰ Cfr. F. PANZERI, *Appunti per un romanzo critico*, in P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, *cit.*, p. 567-604.

²⁰¹ Cfr. T. OTTONIERI, *op. cit.*, p. 26.

²⁰² Cfr. F. PANZERI, *Appunti per un romanzo critico*, *cit.*, p. 567-604.

giovani appartenenti alla *generazione x*, cresciuti e maturati negli anni del riflusso²⁰³. Alcuni dei cambiamenti in atto all'interno della società giovanile sono ben sintetizzati all'interno dell'articolo *Postmoderno di mezzo*²⁰⁴, pubblicato nel 1985. A differenza del "primo postmoderno"²⁰⁵, che per l'autore va dal 1975 al 1980 ed è segnato dal culto del *revival*, il "postmoderno di mezzo" presenta "sovrapposizioni di nuovi stimoli estetici"²⁰⁶, dovuti in particolare all'affermarsi dell'"età elettronica"²⁰⁷, la quale porta con sé un'inaudita velocità di veicolazione di segnali, il che ha come conseguenza il loro svuotamento ideologico e semantico. Ne consegue per Tondelli un nuovo "ellenismo"²⁰⁸, in cui segni si sommano e si sovrappongono in una spirale senza fine. Va da sé che i giovani, in particolare gli appartenenti alla *generazione x*, siano stati i principali fruitori di questi nuovi modi di comunicare, correlati direttamente ad una diversa maniera di approcciarsi al reale. Le nuove dinamiche dell'"età elettronica" sono inoltre ben presenti negli scritti letterari, in particolare attraverso narrazioni veloci, linguaggi ibridi e *pastiche* ricchi e variegati.

I primi protagonisti delle narrazioni todelliane sono senza dubbio i libertini, con le loro attitudini e i loro stili di vita privi di vincoli e autodistruttivi. Essi rappresentano la fase conclusiva della stagione movimentista e si pongono volontariamente ai margini della società, rifiutano i valori borghesi, conducendo esistenze spesso allo sbando e in alcuni casi devastate dall'eroina. Il loro rifiuto delle norme sociali non si trasforma però in impegno politico attivo, poiché essi tendono a rifuggire da forme organizzate di attività collettiva. Assai diverso dall'orizzonte libertino è quello paninaro, nato in Italia a inizio anni '80. La sottocultura paninara deve il proprio nome, connotato dispregiativamente, all'assidua frequentazione dei fast food che in quegli anni andavano moltiplicandosi in tutto il Paese. Essere paninari, dunque, significa sposare appieno i dettami della cultura consumistica, basati sul superfluo, sull'apparire e sulle mode passeggiere, mettendosi in mostra in maniera esagerata e kitsch. Sebbene in Tondelli non trovino largo spazio all'interno degli scritti letterari, dei personaggi che possono essere definiti proto-paninari sono presenti nel racconto *Altri libertini*, che da il

²⁰³ Per quanto riguarda i concetti di "baby boomer" e "generazione x", si veda:

C. CASSINA, M. FILIPPINI, D. LAZZARICH, « Introduzione » in *80s & 90s. Per una mappa di concetti, pratiche e pensatori, Politics. Rivista di studi politici*, n. 1/2015, URL:

https://rivistapolitics.files.wordpress.com/2016/01/00_politics_3_introduzione2.pdf (ultimo accesso: 27/02/23).

²⁰⁴ L'articolo è oggi presente in P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 196.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Idem.*

nome all'intera raccolta di cui fa parte, mentre invece dei personaggi riconducibili alla sottocultura paninara degli anni '80 sono presenti all'interno del grande raggruppamento di giovani che si colloca sullo sfondo di *Rimini*. A differenza dei paninari, gli appartenenti alla fauna d'arte sono solitamente artisti e giovani intellettuali che frequentano ambienti d'élite. Anch'essi, però, si collocano all'interno di dinamiche postmoderne²⁰⁹, in cui cultura bassa e cultura alta si fondono, riti consumistici di massa e raffinati atteggiamenti intellettuali si mescolano. Presenti in *Dinner party*, in cui il giovane protagonista Didi, alterego dell'autore, è presentato come un giovane scrittore che si mostra refrattario verso le dinamiche dell'industria culturale, nell'incompiuto *Un weekend postmoderno*, opera che avrebbe dovuto raccontare gli anni '80 attraverso sei *parties* in diverse città europee, nonché in *Camere separate*, gli esponenti della fauna d'arte sono in diversi casi caratterizzati, in maniera spesso caricaturale, dal loro edonismo, così come dalla loro attenzione e sensibilità verso mode ed eventi culturali. Infine, altro tipo umano giovane presente nell'opera tondelliana è lo yuppie, forse uno degli emblemi degli anni '80. Lo yuppie (acronimo di: *young urban professional*)²¹⁰ incarna ancor più del paninaro il trionfo del consumismo e della sua cultura. Proveniente dagli Stati Uniti d'America, come si è scritto in precedenza, esso è presente in *Rimini* e raffigura la nuova borghesia che si affermò durante gli anni '80. Lo yuppie tiene molto alle apparenze,

²⁰⁹ Per quanto riguarda la definizione di postmoderno si veda:

F. LYOTARD, *La condition postmoderne*, Parigi, Les édition du minuit, 2018.

²¹⁰ Se anche in passato l'Italia aveva conosciuto figure imprenditoriali di spessore, esse non erano però giunte alla ribalta mediatica come accadde invece negli anni '80. Lo stesso personaggio dello yuppie e la sua storia (più o meno romanzata), così facendo, diventava merce da vendere, attraverso: programmi televisivi, giornali, film e libri. Anche alcuni personaggi politici, in particolare appartenenti alla nuova classe dirigente socialista, si mostrarono inclini a farsi sedurre dallo stile di vita yuppie. Si pensi ad esempio al Ministro De Michelis, assiduo frequentatore di discoteche e giunto alla ribalta delle cronache per la sua vita sessuale assai libera. La classe politica emergente, di cui Craxi era in qualche modo simbolo, si caratterizzava per una maggiore vicinanza, almeno per quanto riguarda la rappresentazione mediatica, a quello che era l'italiano medio con le sue abitudini, i suoi bisogni legati al consumismo e il suo individualismo. I nuovi politici di area socialista non avevano alcun timore di costruire la loro immagine pubblica anche attraverso riviste di gossip e programmi televisivi, che mostrassero apertamente il loro privato, nonché il loro corpo. Legato al mito dello yuppie è anche quello della Milano da bere, simbolo del secondo miracolo economico italiano. Centro nevralgico dell'Italia del decennio, infatti, fu proprio la città di Milano grazie al suo dinamismo economico. Sede di Piazza Affari, di Mediaset e capitale della moda, il capoluogo lombardo incarnava appieno lo zeitgeist degli anni '80, volto a idolatrare l'apparenza e il successo. Imprenditori della nuova borghesia italiana, nonché politici di spicco, tra cui Craxi, frequentavano le serate milanesi. La città meneghina si ergeva così a centro di potere, non soltanto per quanto riguarda il settore industriale ma anche per quelli mediatico e politico. Industria, media e politica sembravano fondersi in quello che fu l'embrione degli sconvolgimenti sociali e politici che avrebbero poi avuto luogo nell'ultimo decennio del secolo. Simbolo di questa fusione fu Silvio Berlusconi, spregiudicato imprenditore edile, fondatore di Mediaset, padre del duopolio televisivo e futuro Presidente del Consiglio. Negli anni '80, del resto, il Paese conobbe un importante sviluppo del settore delle telecomunicazioni, in particolare per quanto riguarda i settori finanziario e televisivo. Quest'ultimo ricoprì un ruolo estremamente importante all'interno della società italiana del periodo, promulgando mode, identità e stili di vita legati a nuovo consumismo, basato sostanzialmente sul superfluo e sull'apparire.

Cfr. M. Gervasoni, *cit.*, p. 115-119.

veste alla moda e cura la propria forma fisica, vive in appartamenti situati nel centro città e frequenta locali di tendenza. È inoltre molto sicuro di sé e a tratti arrogante²¹¹, caratteristiche che connotano del resto Marco Bauer, il personaggio più importante della terza opera tondelliana. Se questi risultano essere i giovani personaggi principali delle opere, attorno ad essi, inoltre, in particolar modo in *Rimini*, si muove una grande “fauna” di giovani non pienamente definibili, che fa da contorno alle sottoculture menzionate.

Come scritto in precedenza, la società italiana degli anni '80 appare agli occhi dello scrittore in maniera assai frammentata. Una frammentazione che, però, come si è visto, può essere rappresentata attraverso un'unica narrazione che dà voce alle varie entità che hanno popolato il decennio. Una narrazione che, del resto, a nostro avviso, sottende il sostrato identitario giovanile che si intende indagare nel presente lavoro. Proprio come *Un weekend postmoderno*, le varie opere letterarie di Tondelli possono essere lette, nonostante le varie differenze che presentano, all'interno di un unico percorso volto a comprendere gli anni in cui l'autore ha esercitato la sua attività di scrittore, intellettuale e animatore culturale. All'interno degli articoli presenti nella raccolta, la gioventù italiana, nonché quella di importanti città europee come Berlino, Amsterdam e Londra, viene rappresentata in particolare attraverso la propria quotidianità, i propri gesti e i propri modi di relazionarsi.²¹² I vari gruppi di giovani presenti all'interno degli articoli sono connotati: dalle loro iniziative, dalla loro voglia di esprimersi (anche artisticamente) e dal loro bisogno di interagire con l'ambiente che li circonda. Essi mettono, dunque, in discussione le logiche del “riflusso”, processo che, sebbene abbia caratterizzato gli anni '80, non può definirsi onnicomprensivo delle dinamiche sociali. Buona parte dei giovani del “postmoderno di mezzo” esprime la propria creatività e i propri modi di vivere, senza aver paura di comprometersi col sistema capitalista e allo stesso tempo senza cadere all'interno di dinamiche culturali appiattenti e omologanti. Ciò è messo in evidenza dalle iniziative di impegno politico giovanile. Scrive Tondelli a proposito di una manifestazione studentesca nazionale raggruppante tutte le “tribù”²¹³ dei giovani italiani:

Il viale era deserto, avvolto dai grandi alberi che insonorizzavano il percorso. Eppure, in questo silenzio, il rumore del corteo che passava disotto si faceva sempre più forte, fino a esplodere, tra quelle frasche, come il grido di uno stadio all'entrata dei giocatori: cori, fanfare, grida, inni, “alè-ooh”. [...] E quel rumore, quel coro gaio e allegro che si innalzava

²¹¹ *Idem*.

²¹² Cfr. P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 386-400 e 431-438.

²¹³ Cfr. P. V. TONDELLI, *Ragazzi dell'85*, in *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 138-139.

da Piazza del Popolo è diventato, alle mie orecchie, la vibrazione più vera, l'anima, forse della manifestazione: il suo canto. Questa è stata, per un attimo, la sensazione più forte, come se al là di quella cortina di verde si giocasse una grande partita, una sfida, una finale di coppa. E quel rumore, quel coro gaio e allegro che si innalzava da Piazza del Popolo è diventato, alle mie orecchie, la vibrazione più vera, l'anima, forse della manifestazione [...].²¹⁴

La manifestazione, che ha avuto luogo nel 1985, è stata vista dall'autore come espressione della "terza ondata" movimentista. A differenza della seconda, che è maturata nel Paese a partire dal 1975 ed è giunta al suo culmine nel '77, la terza ondata non si presenta in totale opposizione con la cultura di massa e le sue dinamiche ma, al contrario, essa riprende rituali del *mainstream*, quali i cori da stadio, e li fa propri. Questa tendenza, caratterizzata dall'attenuarsi delle rigidità ideologiche che avevano connotato buona parte dei giovani del decennio precedente, è per l'autore un tratto distintivo della gioventù degli anni '80 e di conseguenza delle sue battaglie politiche. All'interno di uno scritto in cui l'autore annuncia il suo progetto di lavoro relativo a *Un weekend postmoderno*, volto a raccontare gli anni '80 al di là della vulgata che li ha visti come anni reazionari che hanno conosciuto soltanto omologazione sociale e liberismo sfrenato, Tondelli mette in evidenza alcune di quelle battaglie giovanili che ritiene aver segnato il decennio:

Gli anni ottanta sono stati soltanto il decennio del rampantismo, dell'individualismo, della rivoluzione elettronica del fax, gli anni dei guadagni della Borsa, dell'ossessione pubblicitaria, del made in Italy, del trionfo dell'immagine sui contenuti, delle apparenze e delle forme sulla sostanza? Se ripensiamo al decennio appena trascorso, saranno solamente le figure di yuppie e paninari, quiz televisivi e sfilate di moda ad occupare la nostra immaginazione? Saranno stati solamente gli anni dei pensieri deboli e dei fisici robustissimi di Rambo e Schwarzenegger? [...] Evidentemente no. [...] negli anni ottanta, che molti già si affrettano a vituperare, sono emersi valori e comportamenti assolutamente non trascurabili. Innanzitutto un ritorno della solidarietà – non più di classe, ma più generalmente civile – di fronte alle emergenze sociali [...]. Il ritorno degli studenti medi in piazza per chiedere più efficienza all'apparato scolastico, l'occupazione delle facoltà universitarie per salvaguardare la ricerca e lo studio. [...]

L'esperienza giovanile degli anni ottanta [...] ha visto giusto in almeno due casi: il primo, attraverso i grandi raduni rock, nell'evidenziare i non più rimandabili problemi ecologici del

²¹⁴ *Ibid.*, p. 139.

*pianeta; il secondo, più limitatamente agli italiani, nell'aver capito l'importanza dell'Est per rilanciare l'idea continentale europea.*²¹⁵

All'interno di un contesto sociale in cui alla feroce divisione politica che il Paese aveva conosciuto nel decennio precedente si sostituisce una ritrovata solidarietà civile e per questo maggiormente inclusiva, i giovani scendono in piazza e partecipano ad eventi per rivendicare i loro diritti attraverso battaglie mirate e concrete. Esse non puntano a cambiare la società dall'esterno ma si pongono all'interno di essa per modificarla dall'interno. Scrive sempre l'autore in un articolo in cui commenta il secondo volume Under 25:

Certo, la nozione di impegno politico è radicalmente mutata nell'ultimo decennio. E forse, se chiedessimo ai giovani d'oggi il significato della parola "militanza", ci troveremmo spiazzati da risposte evasive o imbarazzate. Ma tutto questo non vuol dire che i giovani d'oggi stiano crescendo apolitici. Certamente "aideologici", per usare l'espressione della Cerchi. Ma non disimpegnati. Solo che l'obiettivo del loro impegno non è più l'utopia rivoluzionaria, cioè un processo globale di cambiamento delle strutture e dei rapporti tra gli individui, quanto piuttosto le singole istituzioni in cui si articola la convivenza civile. [...]

*Durante l'imponente, e bagnatissima, manifestazione romana del novembre 1985 mi capitò di segnalare, in un breve articolo per il Corriere della sera, come la novità maggiore del terzo movimento studentesco che avessimo avuto, dal dopoguerra, fosse data non solo dagli obiettivi concreti, circostanziati che gli studenti avanzavano, ma soprattutto dalla presenza delle ragazze alla guida del corteo [...]*²¹⁶

L'impegno sociale, come sottolinea lo scrittore, resta presente tra i giovani, nonostante i tempi siano cambiati e la politica non sembri più occupare un ruolo di primo piano all'interno della società italiana. Cambiano dunque i paradigmi che costituiscono l'impegno giovanile, poiché esso non si configura più come utopico e rivoluzionario ma come pragmatico e rivolto verso il sociale. Inoltre, all'interno della società giovanili, come sottolinea l'autore, le ragazze rivestono ruoli di primo piano: guidano le manifestazioni e mettono in avanti i loro slogan e i loro riferimenti culturali, come ad esempio Virginia Wolf, unico nome di scrittore presente sugli striscioni della manifestazione del 1985²¹⁷.

²¹⁵ P. V. TONDELLI, *Anni ottanta*, in *L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta*, Milano, Bompiani, 2016, p. 70.

²¹⁶ P. V. TONDELLI, *Ragazze*, in *L'Abbandono*, cit. p. 67.

²¹⁷ Cfr. P. V. TONDELLI, *Ragazzi dell'85*, in *L'Abbandono*, cit.

L'attività giornalistica di Tondelli riproduce dunque una realtà sociale giovanile attiva e variegata. In essa il concetto di "generazione" ha ormai lasciato il posto a quello di "gruppo"²¹⁸, contesto collettivo che, come si vedrà meglio più avanti, diventa una delle principali fonti di identità sociale, nonché il principale contesto di aggregazione giovanile. All'interno delle dinamiche della "tribù", segnate da mode, rituali e attitudini caratteristiche, i giovani degli anni '80 costruiscono i loro modi di vivere in società, nonché le modalità di impegno sociale. Gli anni del riflusso, tuttavia, furono anni assai contraddittori in cui, al ritrovato impegno civile e a diversi modi di stare insieme si affiancarono solitudine e malinconia, causate dall'affermazione di stili di vita legati all'individualismo e al rampantismo sociale. Queste contraddizioni sono ben raffigurate all'interno dell'opera tondelliana e verranno analizzate nelle pagine successive, con l'intento di studiare dinamiche e cambiamenti che hanno segnato la società giovanile e le sue sottoculture durante tutto l'arco del decennio, attraverso lo sguardo del Tondelli narratore.

Ci si è occupati in precedenza della rappresentazione dell'altro per quanto riguarda la raffigurazione del mondo adulto e dell'autorità. È emerso in particolare come le dinamiche di avvicinamento e dunque di rispecchiamento siano sostanzialmente assai deboli poiché, all'interno dell'opera di Tondelli, così come all'interno dell'opera di altri giovani scrittori del decennio (quali ad esempio Palandri, Paziienza e De Carlo), le due generazioni fanno fatica a riconoscersi. L'orizzonte adulto, dunque, si trova ad essere negato da parte del giovane, rendendo in questo modo impossibile la messa in atto di dinamiche di rispecchiamento che possano ridefinire l'identità sociale giovanile. Ciò fa sì che le interazioni tra pari e i modelli propagati dalla televisione giochino un ruolo assai importante all'interno delle dinamiche concernenti la creazione dell'identità sociale. L'opera dell'autore mette infatti in evidenza come solo in rari casi i rapporti intrattenuti dai giovani protagonisti si collochino all'interno di dinamiche 'verticali'. Molto spesso invece essi si presentano come orizzontali, in quanto avvengono sostanzialmente tra pari, anche nei casi in cui l'interlocutore è un adulto.

Nel presente paragrafo si procederà con l'analizzare le rappresentazioni del rapporto con l'altro riscontrabili all'interno dei testi, in modo tale da mettere in evidenza quali sono le più ricorrenti, per spiegarne infine le cause. Va sottolineato a questo proposito che il gruppo dei pari risulta essere il principale ambiente sociale nel quale si muovono buona parte dei personaggi dei vari testi. Per questa ragione si dedicherà una particolare attenzione ai processi

²¹⁸ Cfr. F. PANZERI, *Appunti per un romanzo critico*, cit., p. 567-604.

che avvengono all'interno di esso. Come scritto in precedenza, negli anni '80 gran parte del mondo giovanile, dopo aver conosciuto l'esperienza movimentista, che lo accomunava sotto gli ideali della controcultura, esplose in diverse sottoculture. Il "riflusso" vide inoltre il liquefarsi delle identità sociali che avevano contrassegnato i decenni precedenti, dando all'individuo e al gruppo una centralità sempre maggiore rispetto ad ideologie e a valori collettivi²¹⁹.

Come verrà esposto successivamente, sono quattro le principali rappresentazioni del rapporto con l'altro e col gruppo dei pari che emergono nelle opere analizzate. Il primo tipo di rappresentazione, il quale è di certo il più ricorrente nel primo Tondelli, vede i rapporti in questione marcati da un'importante interdipendenza tra i vari individui, tanto che in diversi casi la narrazione vede il gruppo agire all'unisono, senza che si possano riscontrare delle differenze tra i vari giovani che ne fanno parte. Successivamente, all'interno dell'opera tondelliana, al gruppo 'totalizzante' si sostituirà la massa, all'interno della quale un gran numero di giovani anche molto diversi si ritrova per partecipare a vari tipi di eventi mondani. Il gruppo perde dunque la sua centralità, per lasciar posto all'individuo bisognoso di appartenere ad una collettività multiforme e nazionalpopolare. Altra importante rappresentazione del rapporto tra pari è costituita senz'altro dalla relazione di coppia, la quale arriverà anch'essa, sebbene gradualmente, a sostituirsi ai rapporti di gruppo, riprendendo tuttavia alcuni degli elementi presenti all'interno delle dinamiche gruppali descritte in precedenza, quali l'esclusività e l'interdipendenza. Infine, nell'ultima tipologia di rappresentazione maggiormente presente all'interno dell'opera dell'autore è possibile notare una dinamica decisamente differente, la quale vede l'individuo incontrare grandi difficoltà nel relazionarsi agli altri, rilegandosi così in una dimensione di isolamento.

Prima di procedere con l'analisi delle opere tondelliane, è tuttavia necessario soffermarsi sul progetto *Under 25*, attraverso il quale l'autore interrogò il mondo giovanile anche per mezzo degli strumenti dell'inchiesta letteraria.

1. Under 25

L'iniziativa che mette maggiormente in risalto l'impegno di Tondelli è il progetto *Under 25*²²⁰. Si tratta di tre antologie di racconti scritti da giovani sotto i venticinque anni di

²¹⁹ Cfr. M. GERVASONI, *op. cit.*, p. 97-114.

²²⁰ Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 136-170.

età, selezionati attraverso dei bandi aperti a tutti. Come scrive Elisabetta Mondello²²¹, si tratta di un’iniziativa innovativa e coraggiosa che diede adito a diverse critiche, le quali portarono l’ideatore del progetto a lamentare l’assenza di critici della sua generazione con cui confrontarsi. Come scrisse Tondelli, infatti, riprendendo Harold Bloom:

*Credo che il problema di una giovane critica che possa portare avanti, ad armi pari, un dibattito letterario analogamente a quanto fanno i critici istituzionali, esiste. O forse i giovani critici ci sono, ma non hanno gli spazi? [...] ogni critico ha bisogno di un poeta della propria generazione da seguire e con cui confrontarsi. Ma anche un poeta, uno scrittore, un artista, ha bisogno di un critico della sua generazione con cui confrontarsi e discutere. E, sinceramente, nel campo letterario, non si vede granché all’orizzonte.*²²²

L’esito del primo volume del progetto mise dunque in evidenza la differenza di riferimenti culturali tra la generazione a cui apparteneva lo scrittore e la “vecchia guardia”, che lesse gli scritti e l’intera operazione con sguardo rivolto agli anni ’70. Tondelli dimostrò invece che era possibile indagare la realtà giovanile e le sue dinamiche in maniera nuova²²³, rivolgendosi direttamente ai giovani attraverso l’inchiesta letteraria. Nel 1985, anno in cui venne pubblicato il primo bando del progetto, Tondelli collaborava con Linus già da tre anni, rivista rivolta ad un pubblico giovane e che si poneva l’obiettivo di rappresentare la realtà giovanile. Proprio su Linus lo scrittore pubblicò nel giugno del 1985 un articolo dal titolo “Gli scarti”²²⁴, nel quale poneva le basi del progetto. L’idea di base era quella di condurre un’inchiesta sugli “scarti”, ovvero ciò che non rientrava all’interno dell’idea dominante dei giovani diffusa dai media. Gli “scarti”, dunque, rappresentavano il non firmato, il non visibile, il quotidiano. Nell’ottobre dello stesso anno uscì sempre su Linus un nuovo articolo, “Scarti alla riscossa”, in cui l’autore lanciò ufficialmente il progetto Under 25:

Le lettere di Giuseppe e Daniela dicono, in sostanza, una cosa tipica di ogni nuova generazione, cioè la voglia di raccontarsi, di comunicare e di esprimere le proprie idee e i propri discorsi, costretta però dalla consapevolezza di non avere voce, di non avere spazi, di non avere strumenti adatti per contestare [...]. Il proliferare delle riviste giovanili, delle riviste alternative o della cosiddetta “controcultura” una volta cessato (con tanti fallimenti) ha lasciato attorno il vuoto. In compenso ecco, dopo pochi anni, esplodere decine di testate

²²¹ E. MONDELLO, *op. cit.*, p. 37.

²²² P.V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno, cit.*, pp. 62-64.

²²³ Cfr. E. MONDELLO, *op. cit.*, pp. 48-49.

²²⁴ L’articolo è stato poi inserito in P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, p. 321- 324,

*che affidano ai capitali del made in Italy, alla pubblicità e alla promozione, ogni eventuale messaggio. L'inno di battaglia è fashion, è glamour. La produzione culturale giovanile, per quanto – è chiaro – ci è dato vedere, sembra prediligere la leggerezza (che non è mai spaesamento) alla penosità e alla riflessione (che non sono uggiosità). E come se il mondo dei sentimenti, delle passioni, della sofferenza, dell'apprendistato faticoso, dello studio, della scoperta delle affinità elettive, della vocazione e del talento, fosse stemperato in un gran mare di faciloneria e di improvvisazione. Come se tutto andasse per il meglio. Come se ognuno di noi fosse contento di questa carnevalata malinconica e disperata che sono gli anni ottanta. Se l'euforia giovanile degli anni settanta ha prodotto la tragedia, la tragedia degli anni ottanta (non c'è niente di nuovo, niente per cui valga la pena di vivere) produce soltanto la farsa dei travestimenti e degli equivoci.*²²⁵

L'analisi di Tondelli prendeva spunto da lettere arrivate alla redazione di Linus in cui dei giovani sostenevano che esisteva un altro mondo giovanile rispetto a quello rappresentato dai media e dalle riviste rivolte ad un pubblico giovane. La leggerezza presente nei canali mediatici rivolta ai ragazzi sembrava ormai essere entrata a pieno titolo all'interno dello spirito del tempo degli anni '80 ma sotto di essa si celavano malinconia e disperazione. Ciò che lo scrittore si proponeva di fare, dunque, era portare alla luce le voci di giovani non omologate al coro del loro tempo:

Ora, non si vuole proprio credere che i ragazzi italiani di oggi non abbiano nulla da dire; che siano abissalmente separati dai loro coetanei di ogni altra generazione precedente; che produrranno solo graffitini e decorini, sculturine di capelli e musicchette da Tempo delle mele. [...]

Più concretamente, ecco anche una proposta che mi viene fatta da una piccola casa editrice, Il lavoro editoriale di Ancona. Tutto sta nel produrre una rivista in forma di libro che raccolga i racconti dei giovinotti e delle ragazzine italiane. Per non creare la solita confusione fra giovani, esordienti, inediti e opere prime, proporrei, come si fa in qualsiasi campionato sportivo, un ferreo limite di età: under 25. [...]

*Ecco alcune indicazioni, come per un tema in classe. 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 oralmente riassumere in cinque minuti. Raccontate viaggi [...]. Descrivete la vostra città [...]. Raccontate le vostre angosce senza reticenze piccolo-borghesi, anzi "spandendo il sale sulla ferita".*²²⁶

²²⁵ P. V. TONDELLI, *Scarti alla riscossa*, in *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 325-326.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 327-328.

Under 25, realizzato da Tondelli in collaborazione con Massimo Canalini, voleva essere uno strumento per far esprimere e per portare in superficie il mondo giovanile esculto dall'immaginario dominante. Per far questo, però, l'autore non chiese ai partecipanti di presentare la propria idea di mondo, i propri valori, le proprie critiche sulla società in cui vivevano, bensì di raccontare e in particolare il proprio quotidiano attraverso la finzione letteraria. Il mondo degli scarti intesi da Tondelli non era un mondo fatto solo di idee e di opinioni fuori dagli schemi dominanti ma un mondo fatto di azioni e di routine, oltre che di sentimenti e di angosce. Quello che si voleva indagare era il rapporto tra individuo e mondo, nonché tra individuo e società, il quale si configurava in maniera interattiva, attraverso dinamiche spontanee e in alcuni casi inconse. Il primo volume, dal titolo *Giovani blues*, uscì nel 1986, il secondo, *Papergang*, nel 1987 e il terzo, *Belli & perversi*, nel 1990. Le tre raccolte costituiscono dei volumi autonomi e tutti i racconti pubblicati rientrano nella suddivisione fatta dal curatore per lanciare la prima edizione. Si tratta dunque di: testi intimisti, testi generazionali, testi di genere (giallo, fantasy...), testi sperimentali e poesie, che non saranno più pubblicate a partire dal secondo volume. Nella prefazione alla seconda edizione²²⁷, Tondelli osservò che la maggior parte degli autori proveniva dalla provincia italiana. Ciò era dovuto, secondo il curatore, alla scomparsa della cultura metropolitana, il che aveva portato a ridimensionare tematiche legate alla sessualità e alla droga²²⁸. Il panorama degli stili letterari presenti è certamente variegato. Tra essi si possono menzionare: il minimalismo alla Leavitt, la beat generation, il tondellismo e il modello Arbasino, lo stile del primo De Carlo e il pasolinismo interpretato in chiave parodica e grottesca²²⁹. Se nel primo volume è presente uno stile maggiormente letterario, negli altri due la contaminazione linguistica appare ormai irreversibile. Attraverso le loro storie, i loro linguaggi e le loro ibridazioni i tre volumi mettono in mostra l'evolvere della società giovanile nella seconda metà degli anni '80. Come sottolinea Elisabetta Mondello, i tre volumi furono inoltre anticipatori della narrativa giovanile che si sarebbe sviluppata negli anni '90, poiché in buona parte di essi è presente la relazione tra la letteratura e il linguaggio dei nuovi media (ciò è estremamente presente nella terza raccolta) e alcuni racconti presentano storie di fredda violenza, il che li rese anticipatori della letteratura pulp del decennio successivo²³⁰.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ Cfr. E. MONDELLO, *cit.*, p. 45.

²³⁰ *Idem.*

2. Centralità del gruppo: *Altri libertini* e *Pao Pao*

Il gruppo dei pari assume un ruolo decisamente centrale nel primo Tondelli, in cui molti giovani protagonisti tendono a rilegarsi ai margini, rifiutando compromessi con la società borghese della provincia emiliana in *Altri libertini* e più in generale della metropoli in *Pao Pao*. In essi l'autore mette dunque in evidenza stili di vita alternativi e modi di vivere legati al passato, i quali tentano di sopravvivere all'interno di un orizzonte culturale in pieno cambiamento. Ne derivano sentimenti e stati d'animo discordanti, che vanno dalla disperazione e dalla sofferenza di alcuni racconti della prima opera tondezziana, all'euforia gioiosa e goliardica di altri scritti della stessa raccolta e di alcuni passaggi del secondo libro pubblicato dall'autore.

Il testo più significativo al riguardo è probabilmente *Altri libertini*, in cui: crisi dell'eroina, gioia di stare insieme e riconoscersi, insoddisfazione, ansia di fuga ed eccitazione si fondono all'interno del "sound del linguaggio parlato", il quale, come si vedrà in maniera approfondita nel capitolo finale, non si riduce a semplice stile letterario. La raccolta di racconti si rivelò un successo editoriale per Feltrinelli, mettendo in evidenza la capacità dell'autore di entrare in contatto con il pubblico giovane. Nella prima raccolta di racconti tondezziana il gruppo assume varie forme. In *Postoristoro*, primo testo del libro, il gruppo è rappresentato in maniera estremamente ampia, in quanto ingloba tutti i frequentatori del locale:

Sbircia nella sala d'attesa, abitudine, non una volta sola c'ha rimorchiato su quelle panche, ne avrebbero da raccontare quelle mura screpolate, storie di sbronze maciullate e violenze e pestaggi e paranoie durate giorni interi senza mangiare senza pisciare, accartocciato nell'angolo, stretto nel giubbotto che pareva di vedere la gente volare dalla vetrata del corridoio e i treni sfrecciavano come fulmini squarciando il silenzio del trip e come s'allungavano i muri intorno e come stridevano le chiacchiere dell'assistente che era arrivata a prelevarlo, tu farai e tu vivrai e sei giovane e vincerai e conoscerai la via, chi lo poteva sopportare quel borbottio imbecille, fatti i cazzi tuoi.²³¹

Il Posto Ristoro, come si analizzerà dettagliatamente nel capitolo successivo, è contrassegnato da dinamiche ripetitive, le quali danno luogo ad una rappresentazione ciclica e allo stesso tempo 'presentizzata' della temporalità. Allo stesso modo la ripetitività delle dinamiche sociali presenti nel locale è spia della relazione che i vari frequentatori

²³¹ P. V. TONDELLI, *Postoristoro* in *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, pp. 10-11.

intrattengono tra loro, nonché del loro modo di concepire il proprio rapporto con la collettività di cui fanno parte. All'interno del frammento riportato è possibile constatare come la ripetitività connota l'ambiente in questione attraverso due elementi: l'atto dello sbirciare che Giusy compie e la digressione fatta dall'io-narrante. Giusy è descritto in questo caso mentre compie un gesto abituale, il quale connota, sebbene in parte, identitariamente il personaggio, mostrando la disinvoltura con la quale egli si muove nel locale, simbolo della sua piena appartenenza al Posto Ristoro. Inoltre, la digressione sottolinea con ancora maggior forza la sua appartenenza alla collettività a cui appartiene, mettendo in luce degli eventi che hanno avuto luogo tempo prima. È molto interessante notare come nessuna delle azioni di cui si parla nella digressione abbia un preciso interprete. Risulta dunque spontaneo per il lettore associare esse a Giusy, sebbene il narratore non specifichi che sia il protagonista a compierle. Le varie situazioni rievocate sono presentate d'altronde in maniera generica e descrivono le dinamiche che connotano il Posto Ristoro, alle quali tutti i vari personaggi sottostanno. Ciò rispecchia il forte legame che l'individuo intrattiene con la collettività a cui appartiene. Essa costituisce inoltre l'unico ambiente all'interno del quale egli può essere riconosciuto socialmente. Il gruppo, nonostante sia contrassegnato da brutalità e soprusi, assume una grande importanza, poiché al di fuori di esso buona parte dei personaggi non riesce a dar senso alla propria esistenza. Buona parte degli individui narrati è infatti connotata identitariamente soltanto all'interno della collettività che anima il locale, a causa del ruolo che occupa, della reputazione che ha e delle storie che si raccontano sul suo conto. Come si è sostenuto infatti nel primo paragrafo, il Posto Ristoro non è soltanto il locale all'interno del quale i vari personaggi si ritrovano ma arriva sostanzialmente ad incarnare le varie dinamiche che rendono possibili i rapporti di gruppo. Esso dunque costituisce la vibrazione di fondo che tiene assieme i vari frequentatori e in sostanza rappresenta la loro identità sociale.

Dinamiche simili sono presenti in *Mimi e istrioni*, sebbene i quattro protagonisti del racconto conducano di certo un'esistenza meno ripetitiva rispetto ai personaggi che popolano il Posto Ristoro. Nonostante questo, però, la forza che li muove non pare essere molto differente rispetto a quella che connota i personaggi del primo racconto, poiché anche in questo caso ad essere motore immobile degli eventi è la spinta verso il piacere. Se nel primo racconto le differenze tra alcuni personaggi principali appaiono evidenti, nella storia in questione il gruppo si muove spesso all'unisono e le differenze tra i vari componenti non risultano essere così nette come quelle viste in precedenza. A riprova di ciò può essere menzionato l'utilizzo del pronome "noi", il quale compare all'interno del racconto ben 67

volte per indicare il gruppo o buona parte di esso, il che mette in mostra in maniera assai evidente l'importanza che il pronome assume all'interno della narrazione:

Così succede che ci fan terra bruciata intorno come appunto è successo per l'Enoteca di corso Matteo Maria Boiardo in cui ci si riuniva tutte le sere tranne mercoledì, fermata di turno. All'Enoteca si stava abbastanza bene soprattutto perché a due passi c'è il Cineteatro Lux che fa programmazione porca e molti puttaniere capitavano poi a bere da noi e quando capitavano erano risate e godimenti perché noi li si provocava, soprattutto la Nanni che non porta mai le mutande nemmeno d'inverno e allora si alzava il sottanone e incrociava le gambe e loro che occhi! si vedeva che sbavavano e la Nanni stiracchiava il gioco per un po' facendo finta di niente poi d'un colpo diventava seria e s'incazzava fissandoli e sbraitava e li sborsettava con la tracolla di cuoio che faceva anche molto male con tutti quei cordini borchiatati che pareva una frusta sadomaso e urlava Bruttiporci, pidocchiosi che avete da guardarla! e poi ci si alzava con le nostre sottanone e andavamo via lasciando il conto da pagare.²³²

Il frammento mette in mostra una delle varie avventure che vede come protagoniste le quattro SPLASH. In esso troviamo uno schema assai ricorrente all'interno della narrazione, il quale presenta il gruppo come struttura centrale, che in una prima fase si muove all'unisono, per poi vedere uno dei membri staccarsene e prendere l'iniziativa, per rientrare successivamente all'interno di esso. Nel frammento in questione è possibile infatti notare come la narrazione, in una prima fase, mostri i quattro protagonisti muoversi all'unisono, parlando dell'abitudine di frequentare l'Enoteca ed il Cineteatro Lux. Successivamente, dalle forme indistinte del collettivo emerge la figura di Nanni, la quale prende l'iniziativa e provoca alcuni frequentatori del locale. Infine il gruppo torna a ricongiungersi e ad agire univocamente, sfruttando la bravata della giovane per non pagare il conto. Nell'estratto è messo dunque in evidenza il ruolo che occupa il gruppo nella narrazione, così come le dinamiche che hanno luogo al suo interno. È infatti possibile notare come soltanto in seno ad esso i quattro giovani possano avere una vera e propria identità sociale che tenga conto della loro individualità, mentre invece al di fuori della loro comitiva le SPLASH sono connotate esclusivamente dalla loro carica sessuale e dai pregiudizi sul loro conto. Il gruppo costituisce dunque una solida base che permette ai vari membri di interagire con l'esterno.

Scenari simili, sebbene presentanti alcuni differenze, possono essere riscontrati anche in altri racconti, quali ad esempio *Altri libertini* e *Viaggio*:

²³² P. V. TONDELLI, *Mimi e istrioni* in *Altri libertini*, cit., pp. 35-36.

Ci troviamo ogni sera al bar dell'Emily Sporting Club che è sotto al pallone pressostatico della piscina che così d'inverno diventa coperta mentre in estate rimane all'aperto in mezzo a tutti quei pratolini fioriti. Lì siamo sempre in sette otto a sbevazzare e dir cazzate e dare calcinculo al tempo che c'ha proprio solo bisogno d'esser così strapazzato per avanzare con un tantino appena di brio. Siamo sempre i soliti assatanati che ci conosciamo da quando eravamo bambinetti e già all'asilo ne avevamo pieni i coglioni gli uni degli altri. Insieme comunque abbiamo frequentato le scuole materne, le elementari e poi le medie, anche le superiori e dulcis in fine tutti nello stesso ateneo bolognese, anche quei paraculi del Vincenzo Manfredini o dell'Alfredo Canerelli che potevano benissimo frequentare giurisprudenza a Modena, ma gli anni che passano qui legano, ma legano tanto che son venuti a Bologna anche loro, così per non dimenticarsi le nostre facce. Dopo ci sono la Ileana Bertelli che però la chiamiamo tutti quanti Eia e Annacarla Pellacani che qui è digià stata presentata come padrona dell'appartamento in Val Badia, e anche Raffaella Martellini che è cicciona e sta sempre a mangiarsi cioccolata ed è un poco spaccaballe perché fuma a scrocco e mangia di continuo e ci ha dei capelli lunghissimi a riccioloni che noi diciamo si fa i bigodini con le cicche delle multifilter la sera quando è a letto che si legge Cime Tempestose, fumando naturalmente due pacchetti di roba e infilandosi i mozziconi addosso perché di posacenere non ne ha. Di donne, basta. C'è un altro ragazzo che si chiama Vittorio Martellini, il fratello della cicciolona, ma non si vede quasi mai allo Sporting, non lo so proprio il, perché. Infine ci stanno un paio di busone e una si chiama Miro, l'altra son io.²³³

Il frammento riportato appartiene al racconto *Altri libertini* e ci introduce all'interno dell'orizzonte sociale in cui gli eventi si svolgono. Esso è costituito sostanzialmente dal gruppo dei pari, in questo caso composto da amici che hanno condiviso le stesse esperienze fin dall'infanzia. Il gruppo condivide gli stessi "rituali", ovvero il ritrovarsi ogni sera all'Emily sporting club e le bevute in compagnia. Come nel caso delle SPLASH, inoltre, uno degli elementi che contribuiscono a cementare i rapporti sociali all'interno di esso è costituito dalla ricerca di "brio", ovvero di divertimento e di sensazioni forti. I vari membri sono inoltre descritti con brevi tratti e, salvo Miro, risultano essere narrati all'interno di tutto l'arco della diegesi attraverso azioni collettive, piuttosto che attraverso gesti individuali, tant'è che la prima persona plurale del verbo è presente 27 volte nel racconto per far riferimento ad azioni compiute all'unisono da diversi componenti della combriccola. Sebbene dunque la narrazione proceda esponendo le vicende di Miro ed i suoi vani tentativi di sedurre il bell'Andrea, il

²³³ P. V. TONDELLI, *Altri libertini* in *Altri libertini*, cit., pp. 146-147.

gruppo dei pari occupa in ogni caso un ruolo centrale all'interno della storia, poiché esso costituisce il contesto sociale che permette ai vari individui di essere connotati socialmente, nonché l'ambiente sociale all'interno del quale i vari eventi hanno luogo.

Infine, come scritto in precedenza, è possibile constatare come la centralità del gruppo sia presente anche in *Viaggio*:

Quando finiamo i franchi andiamo a lavorare con lui in Rue des Tanneurs. Puliamo i vetri di un ospedaletto-ambulatorio, laviamo i pavimenti, scrostiamo gli usci, intonachiamo e verniciamo, anche i termosifoni che son la mia specialità [...]. Lì conosciamo anche gli svizzeri che sono in due e stanno sempre a farfugliare per i cazzi loro e non sono mica tanto espansivi, [...] C'è poi anche Jeff che parla solo fiammingo ed è un casino comunicare perché stiracchia non più di cinque vocaboli inglesi e trequattro tedeschi, ma a gesti e sorrisi e pacche si riesce comunque. Ci pagano una miseria ogni finesettimana, però c'è sempre la risorsa della cassa comune che ci passano per il mangiare e allora si riesce a fregare qualche franco in più stiracchiando sulle vivande e facendo i morti di fame con le infermiere che così si commuovono e passano le bifsteck, gratis. Dormiamo sempre lì in Rue des Tanneurs in uno scantinato che è poi una cave immensa e anche bella e con un odore buonissimo di margarina fritta e io ci sto bene e penso anche il Gigi. [...]

Il rientro in Italia è brutto perché siamo a luglio e a Bologna fa un caldo infernale. Ma non appena apriamo la porta della casa troviamo una lettera che sta lì per terra con nemmeno tanta polvere sopra. La leggiamo, è Gigi che è tornato ed è venuto a cercarci e ha lasciato il messaggio infilandolo dalla porta. C'è il nuovo indirizzo, usciamo, lo troviamo e la sera siamo di nuovo uniti, con l'Anna che è davvero bellissima e Gigi davvero sereno, insomma che sia sul serio la volta buona? In osteria ci ubriachiamo col tocai che fa schifo così acquazzonato e ce lo fanno pagare fin troppo quel diluvio giallino giallino che sembra pipì di un infante. Ma c'è molta nostalgia quella sera del grande rientro, noi quattro seduti al tavolo a mangiare panini e tagliatelle, io che non avevo nemmeno tanta fame.²³⁴

A differenza dei racconti analizzati in precedenza, in cui il gruppo risulta essere composto in ogni caso dagli stessi membri, i quali si conoscono da molto tempo, in *Viaggio* è possibile riscontrare una dimensione diversa, la quale vede il gruppo in perenne movimento, in quanto presenta un costante ricambio dei suoi componenti. Il viaggio nel nord Europa che occupa gran parte della narrazione è compiuto dal protagonista e dal suo amico Gigi, i quali durante i loro soggiorni a Bruxelles e ad Amsterdam socializzano con molti altri giovani

²³⁴ P. V. TONDELLI, *Viaggio in Altri libertini*, cit., pp. 70-71-101.

provenienti da vari Paesi. La dimensione grupale dunque si espande, andando al di là del gruppo ristretto per inglobare al suo interno altri individui ed altri gruppi, i quali hanno in comune la stessa appartenenza generazionale. L'ottica narrativa, dunque, non pone più alla base del gruppo i vari componenti che lo costituiscono. Essa invece posiziona al centro due membri, i quali, interagendo con altri individui ed altri gruppi, entrano a far parte di diverse collettività. Ne è esempio il frammento riportato, in cui, nella prima parte, l'io-narrante e Gigi, obbligati a lavorare per mantenersi a Bruxelles, conoscono gruppi di altri giovani di diverse nazionalità. La prima persona plurale, come si evince dalla narrazione, oscilla tra l'essere riferita al gruppo di lavoratori nella sua totalità e i due personaggi principali, arrivando addirittura a confondersi nel momento in cui si narra degli *escamotage* che i giovani mettono in atto per procurarsi da mangiare. Più avanti nel racconto Dilo prenderà il posto di Gigi ed intraprenderà una relazione amorosa con l'io-narrante, seguendolo nelle sue vicende, mentre invece Gigi andrà a vivere con Anna. Le dinamiche relazionali restano tuttavia inalterate. La coppia costituita dall'io-narrante e da Dilo si posiziona al centro della narrazione, socializzando e relazionandosi con altri individui e gruppi. Nella seconda parte del frammento troviamo le due coppie che si incontrano per cenare assieme, con Gigi che questa volta si posiziona al di fuori del duo protagonista. Inoltre, col passare del tempo il rapporto che il giovane intrattiene con Dilo risulta essere decisamente differente rispetto a quello intrattenuto con Gigi. Il rapporto di coppia infatti porterà gradualmente il protagonista a distanziarsi dalla dimensione sociale, per dedicare tutte le sue attenzioni all'amato. Ecco dunque che compare per la prima volta nell'opera di Tondelli uno degli elementi più importanti che caratterizzeranno il rapporto con l'altro, ovvero la relazione di coppia, spesso tormentata, la quale sarà presente a più riprese all'interno delle opere successive. Occorre tuttavia sottolineare ancora una volta come questa nuova tipologia di interazione sociale presenti delle significative differenze rispetto a quella analizzata in precedenza per quanto riguarda i frequentatori del Posto Ristoro, le SPLASH ed i giovani del racconto *Altri libertini*. Se infatti nei racconti in questione il gruppo dei pari costituiva una solida base per intrattenere relazioni sociali volte verso l'esterno, in *Viaggio*, invece, l'interazione con i vari gruppi è decisamente più ampia. Il gruppo, inoltre, diventa strumento di conoscenza e di 'maturazione', processi che nel primo Tondelli hanno luogo attraverso le interazioni tra pari e coinvolgono in maniera preponderante la sfera emotiva, piuttosto che quella razionale. Questo genere di rappresentazione è di certo presente in *Pao Pao*, in cui lo scrittore riesce a narrare in maniera scanzonata e vivace il disfarsi dei rituali di crescita e l'allungarsi della fase liminale che segna il confine tra mondo giovanile e mondo adulto. Il romanzo racconta le vicende di un giovane

che parte in solitudine per affrontare l'esperienza relativa al servizio di leva. Una volta preso servizio, il ragazzo riuscirà a conoscere varie persone e ad inserirsi in vari gruppi, il che renderà la sua esperienza assai importante dal punto di vista della crescita personale. Tuttavia, alla percezione dell'altro come amico e compagno, all'interno della caserma si imporrà anche, per forza di cose, un'ulteriore percezione del gruppo, la quale concepisce l'altro principalmente come commilitone, piuttosto che come amico:

Allo spaccio che sta dalla parte opposta al salone-palestra e in cui non posso entrare perché ancora in borghese, stanno gruppetti di najoni rancidi, incartapecoriti e brutti. Mi chiedo se diventerò sporco e zozzo come loro, con quel colorito grigio scuro sulla pelle che ogni soldato mette dopo non più di una settimana in caserma, il colorito delle notti insonni, delle docce che non funzionano, dell'acqua gelida dei lavatoi, il colorito della inappetenza, dello svaccamento, della ripulsa, dei malanni, delle nostalgie, della promiscuità, dei vincoli, della subordinazione.²³⁵

L'immersione che il protagonista compie all'interno del mondo militare lo vede dunque, durante i suoi primi momenti, in piena solitudine, intento a cercare di orientarsi, immaginando la sua futura vita in caserma. Come si evince dal frammento, l'altro è raffigurato ed inteso come commilitone, poiché condivide con il personaggio principale la vita in caserma e le sue durezze. È una figura che nel resto del romanzo è rappresentata come una sorta di spettro più o meno presente a seconda delle varie situazioni. Essa incarna uno dei pochi elementi che riguardano da vicino la vita militare tradizionalmente intesa e proprio per questo si configura in ultima analisi come un fantasma da scongiurare, attraverso la creazione di rapporti umani che vadano al di là del contesto strettamente militare. Allo spettro dell'altro, inteso come simbolo del proprio malessere, si sostituirà perciò una percezione totalmente opposta che lo renderà elemento cardine della narrazione e dell'esperienza esistenziale vissuta dal protagonista:

Eppoi percorriamo tutto Governo Vecchio tutti incatenati sotto le ascelle, io son con Grandelele ritrovato e Beaujean e Miguel tallonato dal conte Borsky e il vino circola ancora portato a spalle dalle retrovie, Pablito, il Pedé e tutta la free Sicilia. Poi a Piazza San Silvestro ci salutiamo e io dico al Jean che forse ho una storia nuova non lo so ora ma presto

²³⁵ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, Milano, Edizione Kindle Feltrinelli, cit., posizioni 154-158.

*lo saprò. E lui mi abbraccia e dice spero vada tutto bene, sentiamoci al telefono domani, anzinò facciamo fra una settimana che sto partendo per una licenza premio.*²³⁶

Il frammento riportato raffigura uno dei tanti momenti di vicinanza tra il protagonista ed altri giovani commilitoni. Alla fine di una cena a cui partecipano vari membri della caserma Macao di Roma, l'allegre brigata esce per camminare tra le vie della capitale. All'interno di essa è presente inoltre la "free Sicilia", composta da vari commilitoni più anziani e più alti in grado, i quali sono rappresentati mentre si comportano esattamente come i soldati di leva più giovani. Ciò conferma ancora una volta, come visto nel primo paragrafo, che il rapporto intergenerazionale risulta poter aver luogo soltanto quando gli adulti abbandonano il loro ruolo, creando così i presupposti per dar vita a dinamiche relazionali orizzontali. Ad ogni modo, è possibile constatare all'interno del frammento come il gruppo dei pari risulti essere assai prossimo al giovane protagonista. Da notare infatti come la vicinanza che i vari membri provano sia raffigurata anche attraverso elementi assai concreti, i quali riguardano la prossemica, la fisicità ed il movimento. All'intesa caratteriale e personale corrisponde, dunque, il muoversi all'unisono, tenendosi a braccetto, per Via Governo Vecchio. L'armata militare allora prende le forme dell'allegre brigata festante, la quale avanza compatta su più livelli. Non a caso a fianco al personaggio principale si trovano due personaggi con i quali egli prova una particolare vicinanza, ovvero Lele e Beaujean. Il primo infatti è il giovane di cui l'io-narrante si innamora sin dai primi momenti di ingresso in caserma, mentre invece Jean, oltre ad essere uno dei suoi più cari amici, è allo stesso tempo confidente del protagonista. Entrambe le figure hanno dunque a che fare con la sfera amorosa, la quale occupa di certo un ruolo centrale in *Pao Pao*, poiché costituisce un importante elemento di crescita e di maturazione, in quanto esperienza che avvicina più di tutte all'altro. Ne è testimonianza il forte sentimento di solitudine che il protagonista prova durante l'assenza dei suoi compagni, inviati in Irpinia per effettuare i soccorsi relativi al terremoto del 1980:

È allora una Roma fredda, piovosa e bagnata, spazzata da pungenti raffiche di vento che si insinuano tra le gambe e le braccia quella che percorro solitario senza più i miei amici, tutti spediti al Sud a spalare macerie e rivoltare i cadaveri del sisma del ventitré novembre. [...] Ma questa è anche la gelida Roma in cui incontro Erik, il mio volpacchiotto Erik, il mio amore per sempre.

²³⁶ *Ibid.*, posizioni 1948-1952.

*Siamo dunque lì nelle tre stanzette di via Laurina a casa del Bertrand con Nico e Betty e Valentin e tutta una caciara di intellettuali romani e signorine mondane [...].*²³⁷

La forte sensazione di solitudine provata, nonché lo sconforto per la tragedia vissuta dal popolo irpino si traducono nel frammento in fenomeni atmosferici e sensazioni fisiche sgradevoli. Il contrasto con il frammento precedente è assai netto. Da un lato un gruppo festante che procede all'unisono tenendosi a braccetto, dall'altro il giovane narratore di *Pao Pao* che cammina solitario in una Roma piovosa e gelida. È importante inoltre sottolineare la correlazione presente fra tre elementi appartenenti alla prima parte dell'estratto, ovvero: la solitudine, il gelo e la morte. Alla dinamicità ed alla vivacità del rapporto con l'altro, si contrappongono il freddo e la morte, i quali vengono invece avvicinati all'isolamento. Ciò mostra come l'assenza dell'altro equivalga ad un momentaneo smarrimento di sé stessi. La Roma che il protagonista percorre infatti è definita in maniera imprecisata, in quanto il narratore non specifica né le vie, né i percorsi seguiti, mentre invece il gruppo narrato all'interno del frammento precedente segue un percorso ben indicato (ovvero seguendo via Governo Vecchio fino ad arrivare sino a piazza San Silvestro). La scena descritta nel secondo frammento, dunque, oltre a mettere in risalto lo sconforto del protagonista, mostra anche il suo smarrimento, poiché egli percorre la città senza una vera e propria meta. L'assenza di rapporto con i pari risulta perciò essere strettamente correlata alla mancanza di direzione, nonché di senso. La fase di smarrimento però non durerà molto, poiché il protagonista conoscerà poco dopo Erik, con il quale intratterrà una relazione amorosa. Essa costituirà la base relazionale attraverso la quale egli potrà introdursi in altri gruppi e fare nuove conoscenze, mettendo nuovamente in moto le dinamiche relazionali che caratterizzano il romanzo.

Le opere analizzate mostrano come, in particolare nel primo Tondelli, il ruolo della relazione tra pari si configuri come centrale, poiché consente all'individuo di poter esprimere se stesso, sia all'interno del gruppo, sia nelle relazioni che intrattiene con l'esterno. L'orizzonte sociale all'interno del quale si genera o si cerca la propria identità è dunque costituito dalle interazioni tra pari, mentre invece la classe sociale di appartenenza e le interazioni con soggetti che fanno parte di altre generazioni sembrano sostanzialmente essere ininfluenti a tal proposito. È possibile ora passare all'analisi di altre tipologie inerenti al rapporto tra pari, in modo da approfondire maggiormente la percezione delle dinamiche

²³⁷ *Ibid.*, posizioni 1848-1851-1855.

relazionali che si situano alla base delle varie identità sociali giovanili narrate dallo scrittore correghese.

3. La folla postmoderna: *Rimini*

Al Sé interdipendente che si esprime all'interno del gruppo, presente nel primo Tondelli, fa eco un'altra percezione delle dinamiche di gruppo, la quale intende la collettività in maniera certamente molto meno omogenea e autentica. La rappresentazione della 'folla postmoderna' si sostituisce per certi versi al gruppo, in ciò che riguarda i rapporti umani che concernono più individui. Essa fa la sua apparizione nell'opera tondelliana all'interno dell'inconpiuto *Un weekend postmoderno* del 1984:

I ragazzi di bottega inguainati in tute d'alluminio, aderentissime. Le shampiste con la coda di cavallo come Barbarella, però rizzata e modellata all'insù come un kriss. Un paio di giovani artisti, amici dell'Erik, che stanno marmorizzando uno specchio. Un architetto allestitore che decora il flipper e i videogame della sala d'attesa. [...] Tutti corrono da una stanza all'altra, muovendosi a ritmo. Gira un po' la testa. Arriva Richard, fa due piroette, scalcia con la gamba destra, poi con quella sinistra, butta il ciuffo all'indietro e saluta. Lo salutiamo pure noi, ma ha già oltrepassato il frontone con le metope che ci separa dall'altra sala. [...] Incontriamo un videoartista piuttosto noto, poi uno storico dell'arte che si tiene sulle sue, quasi imbarazzato di vederci lì, nemmeno fosse un bagno turco, poi un ballerino-coreografo [...]. Poi arriva il segretario dell'ARCI Kid, con i capelli alla Billy Idol, ma a quel punto noi si passa sotto a un timpano e si arriva al cospetto del Maestro, che ci accoglie con inchini e riverenze e ci inviata a un party, la sera stessa, nella cave del Kinki Club. Che bello, che bello essere tornati appena in tempo per la grande festa in costume non Seicento, ma sessanta, come va di moda ora, basta togliere uno zero e il gioco è fatto! Viva via dunque il sommo revival.²³⁸

Il testo in questione, come visto, narra le vicende di due giovani invasi dall'euforia del weekend, i quali escono per il capoluogo emiliano al fine di partecipare agli eventi mondani più alla moda. Ancora una volta un duo costituisce la base sociale delle interazioni con l'esterno ma in questo caso, a differenza degli scritti precedenti, in cui la coppia era molto spesso legata da un rapporto amoroso o di amicizia assai intenso, ora invece, la relazione che intercorre tra Erik ed il protagonista risulta essere caratterizzata in maniera meno precisa, poiché essa si esaurisce essenzialmente all'interno delle serate e degli incontri mondani che avvengono durante il weekend. Se dunque in precedenza la coppia era connotata in maniera

²³⁸ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 355-356.

assai netta, ora essa ha lineamenti assai più sfumati, perdendo in sostanza la sua centralità, la quale appartiene senza dubbio alle dinamiche relazionali e alla “fauna” presenti all’interno dei rituali weekendieri. Nel frammento riportato i due personaggi principali decidono di recarsi in un noto salone di bellezza bolognese per fare un taglio di capelli. La descrizione del salone è decisamente assimilabile a quella di una festa in discoteca con cubiste e cubisti abbigliati in maniera stravagante ed appariscente, mentre una massa indistinta di persone si muove all’interno del locale. Del resto, come si può constatare, il movimento dei vari soggetti all’interno dell’ambiente è cadenzato dal ritmo (“Tutti corrono da una stanza all’altra, muovendosi a ritmo.”), proprio come se essi danzassero. L’arte fa da contorno a questo ambiente, con tanto di artisti e architetti, intenti ad allestire il salone di bellezza, in modo da rendere il suo interno vivace ed appariscente, al fine di creare un’atmosfera in cui la bellezza è strettamente correlata alla commistione estenuante di stili e alla dimensione ludica. Alla confusione quasi vorticosa dell’arredamento fa riscontro il vortice ritmato di personaggi che si muovono all’interno del salone: la massa postmoderna. Gli incontri dei due giovani si susseguono velocemente uno dopo l’altro, fin quando essi non arrivano infine dal proprietario del salone, ovvero il Maestro. Questa frenetica rappresentazione della collettività mette in evidenza degli importanti cambiamenti relativi alla percezione del gruppo all’interno dell’opera tonnelliana. Se infatti in precedenza esso costituiva da un lato la base sociale attraverso la quale esprimersi ed avere rapporti con l’esterno, mentre dall’altro si presentava come un importante veicolo di crescita e maturazione, ora invece il gruppo perde queste due caratteristiche per diventare massa, ovvero ente indistinto, il quale ha al suo interno varie tipologie di individui appartenenti al mondo del jet set. Il rapporto con esso, così come il rapporto tra individui perde buona parte della sua intensità e della sua forza, per esaurirsi nel bisogno di riconoscimento sociale di cui in questo caso è portatore, nonché nel soddisfacimento della voglia di divertirsi, la quale costituisce il fulcro della febbre del weekend. Non a caso infatti i vari personaggi incontrati dai due giovani vengono principalmente connotati attraverso il lavoro che esercitano, il quale rientra all’interno della sfera artistica o intellettuale. La “fauna” viene raffigurata dunque in maniera preponderante attraverso l’ambiente sociale elitario d’appartenenza, il quale esercita un certo fascino sui due personaggi principali. Il gruppo totalizzante presente in *Postoristoro*, *Mimi e istrioni*, ma anche per certi versi, in altri racconti di *Altri libertini* e in *Pao Pao*, sembra ormai aver lasciato il posto alla massa, ai suoi rituali e alla sua superficialità, mentre gli anni Sessanta e ciò che questi ultimi rappresentano, sono ridotti a revival e svuotati perciò di ogni significato.

Il racconto *Un weekend postmoderno* segna dunque una frattura con le opere precedenti per ciò che riguarda la rappresentazione della relazione con i pari. Esso d'altronde testimonia un importante cambiamento avvenuto ormai nella società Italiana ed in particolare nel mondo giovanile. Il racconto infatti testimonia appieno il "riflusso", in quanto mette in evidenza come il mondo intellettuale e i giovani siano ormai rientrati nei ranghi sociali. *Rimini* mette in scena in maniera maggiormente articolata queste nuove dinamiche relazionali, le quali vedono da un lato il sempre maggior bisogno di far parte della massa postmoderna e dall'altro la tendenza ad isolarsi o a rifugiarsi nel rapporto di coppia.

Ragazzi in canottiera e jeans strettissimi appoggiati alle loro motociclette, i capelli lucidi di brillantine e gomme, i bicipiti potenti, piccoli orecchini ai lobi delle orecchie. Crocchi di ragazze cinguettanti. Playboy con catenelle d'oro attorno al collo, ai polsi, sulla caviglia appena sopra il mocassino e anelli alle dita e bracciali e orologi scintillanti. Frotte di ragazzini che si rincorrevano urtando la gente per darsi grandi manate sulle spalle e tirarsi i capelli e fischiare alle tette e alle gambe che passavano. Coppie innamorate sempre ferme e pensose e indecise davanti alle boutique, ai negozi di antiquariato, alle edicole colme di souvenirs. Risciò che fendevano il flusso della folla come piccole vedette rompighiaccio. Ragazzi di colore che improvvisavano un breaking al suono di uno stereo portatile. Gruppi di turisti tedeschi che intonavano allacciati inni bavaresi alzando boccali da un litro di birra. [...] Macho dai baffi frementi che procedevano avanti e indietro come tanti bambolotti big-jim in fase di collaudo oppure a una parata militare. Ragazze seminude che sembravano uscite da "Cleopatra" o "La Regina delle Amazzoni". Altre invece addobbate secondo un look savanico e selvaggio: treccine fra i capelli lunghi e vaporosi, collanine su tutto il corpo, fusciacche stampate a pelle di leopardo o tigre o zebra messi lì per scoprire apposta un seno o una coscia.²³⁹

Il frammento riportato si riferisce alla prima sera che il giornalista Marco Bauer passa a Rimini. Guidando per la strada che costeggia la riviera adriatica il personaggio si imbatte nella popolazione giovanile che invade la città durante l'estate, vogliosa di partecipare all'"orgia ferragostana"²⁴⁰. La massa estiva riminese appare al giovane giornalista in tutti i

²³⁹ P. V. TONDELLI, *Rimini, cit.*, pp. 46-47.

²⁴⁰ Si legga a questo proposito quanto scrive Tondelli in *Adriatico kitsch*:

"E allora la fauna, in questo paese delle meraviglie, cosa fa? Si mischia come in una Nashville patriottica e poliglotta, si interseca, si ricicla, si bagna, si asciuga, si dissolve, si droga, si eccita, prova variazioni alla "somma idraulica", si pigia in un caleidoscopico plot che nessun romanziere, o cinematografista, ha ancora osato minimamente immaginare. È invece questa Italia un po' sbracata, che culla il sogno di una propria efficienza quantomeno import-export; questa fauna profondamente provinciale che, nell'orgia ferragostana, insegue le mille vibrazioni del *coitus mediterraneus*; questi ragazzi che limonano e spinellano e si stravolgono notte e giorno,

suoi eccessi e in tutta la sua vivacità. Sebbene essa sia composta da un insieme di gruppi, si presenta per certi versi come un corpo unico che occupa la riviera riminese, inglobando l'automobile del giornalista, la quale resterà incagliata all'interno di essa, a causa di una ragazza che, in preda all'euforia, si lancerà sul suo cofano per ottenere un passaggio. Se in *Un weekend postmoderno* i vari individui che davano vita all'agglomerato erano presentati e connotati attraverso il loro impiego, ora invece i vari componenti sono caratterizzati esclusivamente e subitaneamente attraverso il loro aspetto ed i loro gesti. Nessun approfondimento psicologico, nessuna ipotesi concernente le loro personalità. La massa è e si concretizza attraverso la propria forza, riuscendo ad attrarre e a risucchiare al suo interno diverse tipologie di giovani. Essa, a differenza del gruppo e delle relazioni presenti all'interno delle prime due opere dell'autore, rende assai difficile la comunicazione, poiché le varie voci presenti si risolvono in una sorta di urlo. Se nel racconto *Un weekend postmoderno* i discorsi che i due protagonisti fanno con i partecipanti agli eventi mondani risultano essere assai brevi, nella massa presente in *Rimini* essi si annullano completamente, rendendo difficoltosa un'interazione dialogica tra i vari gruppi che costituiscono l'assembramento. I vari rapporti umani presenti, dunque, sono come divorati dalla foga "carnevalesca" che connota la folla della capitale della movida italiana. Essa cela sotto i fasti e la vivacità esterna, come si analizzerà in seguito, una forte tensione, la quale rischia di degenerare in violenza. Del resto, come lo stesso Tondelli afferma in un'intervista, nella quale parla dei rapporti umani che si instaurano all'interno di situazioni che prevedono il "dovere" di divertirsi²⁴¹, questo tipo di relazione con l'altro cela una certa frustrazione e aggressività, dovute al forte bisogno di doversi relazionare all'altro ad ogni costo.

È interessante inoltre notare come la massa giovanile "nazionalpopolare" descritta dal frammento presenti tre importanti elementi in comune con la massa della "fauna d'arte": l'appariscenza, la frenesia e l'eterogeneità dei vari individui. La massa postmoderna viene

costituiscono la più ardente, improvvisata e autogestita carnevalata rabelaisiana cui sia possibile partecipare in patria. Per questo, ogni anno si torna a Rimini: perché è questo l'unico luogo in cui è ancora possibile vivere e innestarsi nel continuum del romanzo nazionalpopolare."

P. V. TONDELLI, *Adriatico kitsch* in *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 100-101.

²⁴¹ Si legga a questo proposito quanto sostiene Tondelli durante un'intervista oggi disponibile su YouTube:

"Voglio dire: questo mito del divertimento, del doversi divertire a tutti i costi, mi sembra anche una cosa molto aggressiva, perché uno poi è portato a scaricare in quel momento lì, istituito da altri, come può essere una discoteca, come può essere, non so, un'occasione di incontro, tutto ciò che non ha potuto... quest'aggressività terribile, questo bisogno terribile di contatti umani, di rapporti sociali, che non ha potuto esprimere nel corso della giornata o nel corso della settimana."

L'intervista è disponibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=VMlu4RVpJy4> (Ultimo accesso: 23/06/2023).

presentata come appariscente in quanto una parte degli individui che la compongono assume atteggiamenti vistosi o indossa indumenti pomposi. Essa appare dunque estremamente correlata all'esuberanza e alla sensorialità. L'individuo che ne fa parte, inoltre, sembra poter arrivare a raggiungere una certa forma di eccitazione, la quale si esprime simbolicamente attraverso determinati atteggiamenti o indumenti. Ciò comunica un'ulteriore caratteristica relativa al modo di intendere la massa da parte dei giovani narrati da Tondelli, ovvero la certezza che all'interno di essa si possa esprimere senza molti freni la propria vivacità e la propria esuberanza. Questo spiega il secondo elemento di comunanza tra le due descrizioni. La frenesia ed il movimento, spesso accompagnati da musica, sono da un lato il risultato dell'eccitazione e dall'altro della consapevolezza che all'interno del contesto sociale in questione non valgono le stesse norme presenti al di fuori. Infine la massa postmoderna e mondana è eterogenea, poiché ha la capacità di attirare al suo interno vari individui anche assai diversi tra loro. In primo luogo ciò risulta possibile proprio a causa di una sorta di forza centripeta che l'elevato numero dei componenti esercita sull'individuo, in secondo luogo a causa del riconoscimento sociale che l'individuo ritiene di riscontrare grazie alla sua partecipazione agli eventi collettivi e infine a causa dell'atmosfera carnevalesca che la folla riesce a generare. Come scrive lo stesso autore in *Cabine! Cabine!*²⁴² (integrato nella raccolta *Un weekend postmoderno*) la folla "ferragostana" "nazionalpopolare" che inonda la riviera adriatica ogni estate celebra il rito postmoderno del carnevale, il quale è connotato da eccessi e dal ribaltamento dei codici²⁴³. Il carnevale, dunque, nuovo mito di massa, così come del resto il weekend, possono avere pieno svolgimento soltanto grazie ad un gran numero di persone che vi prende parte²⁴⁴. L'assemblamento si configura perciò come il più evidente risultato della venerazione vacanziera e 'weekendiera', diventando così sinonimo di eccesso e

²⁴² "[...] vorrei semplicemente annotare come l'aspetto più seducente – soprattutto da un punto di vista narrativo – fu per me il poter ambientare il romanzo non tanto in una città, ma in una metropoli balneare che non ha equivalenti in Europa: una grande città della notte e del divertimento che si estende per centocinquanta chilometri di costa e in cui si riversano milioni di persone per celebrare il rito di quell'unico, vero periodo di deroga carnevalesca che la società odierna consente, cioè la vacanza. Come potremmo altrimenti definire la frenesia dell'estate romagnola con tutto quello scambiare le abitudini diurne in quelle notturne, nel dare la predominanza ai linguaggi corporei, al gioco erotico, all'attrazione sessuale, alla non produttività, al riposo, se non ricorrendo alle categorie del carnevale? Quanto patetico e triste appare il rito del martedì grasso se confrontato anche con una sola, casuale, notte sulla costiera adriatica. Il travestimento nelle discoteche, il tirare mattina, il ballare, cantare, correre in auto lungo i viali, rimorchiare, nuotare, mangiare, bere... Non è questo il vero carnevale? Non è questa la vera messa in scena dei furori e dei tic della nostra cultura di massa? Non è qui il nazionalpopolare?"

P. V. TONDELLI, *Cabine! Cabine!* in *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 497-498.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ *Idem.*

stravolgimento. Ne risulta una differente percezione dell'altro e del gruppo da parte dei giovani narrati.

Prima di elaborare delle riflessioni concernenti questa nuova tipologia di percepire e di relazionarsi all'altro all'interno dell'opera di Tondelli, occorre soffermarsi sulla descrizione che lo scrittore fa delle derive alle quali il rapporto in questione può giungere. Esse infatti mettono in evidenza, come accennato in precedenza, l'aggressività che può celarsi dietro questo genere di rapporti umani, la quale dà vita ad un singolare paradosso, ovvero rendere difficoltoso lo scambio dialogico all'interno di circostanze in cui decine, se non centinaia, di persone si ritrovano.

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. [...]

Da questa parte della città la forza pubblica era praticamente assente. Ognuno era lasciato solo a se stesso. C'era gente che in ginocchio pregava, altra che ballava, altra ancora che si stringeva e si baciava. Improvvisamente un gruppo di ragazzi dai capelli lunghi fece irruzione sul lungomare provenendo da una trasversale. Gridavano come ossessi e facevano roteare delle catene.²⁴⁵

Il frammento mette in scena la folla che si raduna nelle strade della città romagnola per festeggiare, attendendo la fine del mondo. Le dinamiche presenti all'interno dell'assembramento mostrano come la componente irrazionale della massa prenda senza dubbio il sopravvento, facendo sì che le reazioni dei vari individui siano completamente incontrollate. La folla ora regna sovrana in parte della città, imponendo la propria irrazionalità, spazzando via ordine e repressione, rappresentati dalla forza pubblica, la quale è completamente assente. Ne risulta un moto perpetuo ed insensato, all'interno del quale i vari individui esprimono in maniera estremamente esagerata i loro stati d'animo e le loro pulsioni, fino ad arrivare all'esplosione della violenza. La relazione che l'individuo instaura con la collettività in cui si trova, in definitiva, fa sì che egli si senta completamente libero di esprimere la propria irrazionalità all'interno del vortice anonimo generato dalla folla.

²⁴⁵ P. V. TONDELLI, *Rimini, cit.*, pp. 319-320.

Dopo aver preso in analisi alcune delle principali rappresentazioni del rapporto individuo-massa presenti all'interno dell'opera tonnelliana, è possibile trarre alcune conclusioni provvisorie. Innanzitutto, questo genere di rapporto risulta essere maggiormente rappresentato nelle opere redatte in un periodo successivo rispetto a *Pao Pao*, ovvero l'ultimo scritto tonnelliano legato in parte agli stili di vita e all'ideologia movimentista. Quello a cui si assiste, dunque, è una sorta di passaggio dal gruppo alla massa per ciò che riguarda la dimensione sociale e collettiva all'interno della quale i giovani narrati si collocano. Se in precedenza gli individui narrati si inserivano all'interno di gruppi che permettevano loro di esprimersi spontaneamente in una dimensione sociale, ora invece il rapporto che si intrattiene con la collettività è segnato dagli eventi di massa e rende paradossalmente più difficoltoso il dialogo tra pari. Alla spontaneità del gruppo, inteso nella maniera in cui il primo Tondelli lo raffigura, si sostituisce la superficialità dei rapporti e l'irrazionalità in alcuni casi distruttiva della massa. Se l'altro è inizialmente inteso come soggetto attraverso il quale è possibile crescere, vivere ed esprimersi liberamente, ora invece quest'ultimo è percepito in maniera assai diversa, poiché la relazione con esso è marcata da un lato dal bisogno di riconoscimento sociale e dall'altro dal bisogno esasperato di relazionarsi. Inoltre, come visto nell'ultimo frammento preso in analisi, all'interno della massa la relazione con la collettività porta l'individuo a sentirsi protetto dall'anonimato generato dalla folla e trascinato dalle sue volizioni, il che lo porta a concepire in maniera assai diversa il rapporto con l'altro e con la collettività.

4. Relazione di coppia

Altra importante tipologia di relazione rappresentata da Tondelli è senza dubbio quella amorosa. Essa è infatti presente in quasi tutte le opere dell'autore e compare nell'arco dell'intero percorso della poetica tonnelliana, sebbene con sfaccettature differenti.

Per prendere in analisi la rappresentazione di questa modalità di rapporto nell'opera tonnelliana, occorre partire da *Viaggio*, uno dei racconti più importanti di *Altri libertini*. In esso è infatti possibile trovare in embrione molte delle tematiche che saranno poi sviluppate dall'autore nelle opere successive. Nel presente paragrafo ci si soffermerà in particolare sulla relazione che il protagonista ed io-narrante del racconto intrattiene con Dilo.

A Bologna ci è difficile inserirci nuovamente in quello che si era lasciato e non appena a febbraio si occupa l'università dico a Dilo "non me la sento, ho bisogno di stare solo con te e basta, cerca di capire amore" e lui dice "ti capisco, ma vieni anche tu che è bello vedrai, stanotte si dorme là e così anche domani e c'è posto per noi, ce lo siamo conquistato, perdio non lo capisci?" ma io proprio non capisco e finisce che resto chiuso in casa anche a marzo e il mio pensiero è continuamente al corpo di Michel che sotto terra si decompone e si scioglie e io non riesco a sopportare questo pensiero di morte e scrivo che voglio essere cremato perché questa corruzione del corpo non la sopporto e non tollero che dove Dilo ha baciato crescano le bestie, ma Dilo non capisce questo mio sfarmi a pezzi tanto che lo vedo sempre meno, anche a fare l'amore. E finisce, così...²⁴⁶

La relazione tra i due giovani nasce durante il viaggio in Europa che il protagonista compie con Gigi e si dipana per gran parte del racconto. Una delle caratteristiche fondamentali di essa, che costituisce un'importante differenza rispetto alle altre narrate nei racconti successivi, consiste nel far sì che il rapporto sia inserito all'interno di relazioni di gruppo più ampie. Sebbene dunque il rapporto di coppia risulti essere estremamente importante per i due amanti, la spinta verso l'altro, verso l'esterno, resta tuttavia centrale. La narrazione infatti, oltre a focalizzarsi sulle dinamiche presenti all'interno della coppia, si sofferma ugualmente sui vari incontri che i due amanti faranno durante tutto l'arco della loro relazione. Il frammento proposto mette particolarmente in luce queste due dinamiche inerenti alla coppia, una centrifuga e l'altra centripeta. I due ragazzi rientrano a Bologna dopo aver passato un periodo a Parigi, durante il quale hanno trascorso del tempo in compagnia di alcuni amici ed in particolare di Michel, che morirà suicida poco dopo. Sebbene ci si trovi in pieno periodo movimentista, il protagonista, scosso a causa della scomparsa dell'amico, non riesce a prendere parte all'occupazione dell'università. Se dunque da un lato l'io-narrante vorrebbe che la propria relazione col compagno fosse marcata da una totale esclusività, dall'altro Dilo non risulta essere d'accordo, in quanto quest'ultimo la considera inserita all'interno di dinamiche sociali più grandi, aventi alla base l'ideologia movimentista. La relazione di coppia, sebbene assuma un ruolo centrale, in questa fase si definisce ancora all'interno di relazioni sociali più ampie.

Nelle opere successive la rappresentazione della relazione amorosa presenta caratteristiche differenti, che contribuiscono a mettere in evidenza una diversa percezione dell'altro. In *Pao Pao* infatti il gruppo torna ad avere un ruolo centrale per ciò che riguarda le

²⁴⁶ P. V. TONDELLI, *Viaggio in Altri libertini*, cit., pp. 116-117.

dinamiche sociali, mentre nessuna delle relazioni amorose che il protagonista intrattiene assumerà un ruolo paragonabile a quella presente in *Viaggio*. Nella seconda opera dell'autore ci si trova piuttosto di fronte alla ricerca di una relazione che possa assumere le fattezze di un rapporto totalizzante, la quale però non darà i risultati sperati. *Dinner party* presenta, invece, dinamiche esattamente opposte a quelle viste in *Viaggio* e in *Pao Pao*. Se infatti nei due lavori precedenti il rapporto amoroso è inteso in maniera spontanea e in alcuni casi totalizzante, nell'opera teatrale esso è correlato da ipocrisia e menefreghismo, simboli di una diversa percezione della relazione con l'altro, la quale, a differenza delle prime due opere dell'autore, appare segnata da una mentalità decisamente votata verso l'individualismo. Il gruppo di amici che si situa al centro della *pièce*, infatti, lungi dal presentarsi come il gruppo affiatato e totalizzante che è possibile riscontrare in alcuni racconti di *Altri libertini*, non presenta una grande coesione e in vari casi le relazioni tra individui mettono in mostra una certa tensione. A questo gruppo costituito da personaggi che si focalizzano sulla loro dimensione individuale (rappresentata in particolare dalla carriera), i quali condividono soltanto gusti artistici e partecipazioni a cene e vernissage, fa eco una sorta di 'massa italica', un tipo di collettività che, come visto nel paragrafo precedente, si ritrova per partecipare ad eventi di massa (in questo caso la vittoria dell'Italia ai mondiali del 1982) e dar sfogo alla propria euforia. La relazione tra Fredo e Giulia, a differenza di quelle analizzate in precedenza, si presenta molto meno passionale, nonché adultera. Alla spontaneità che connotava i rapporti umani e le relazioni amorose presenti in buona parte degli scritti del primo Tondelli si sostituiscono l'ipocrisia e l'individualismo, facendo sì che la coppia assuma le fattezze di un simulacro²⁴⁷.

²⁴⁷ Si legga a questo proposito il seguente frammento, appartenente a *Dinner party*:

Giulia: Cosa?

Fredo: Credo di essere stato un marito insignificante per te.

Giulia: C'è una cosa che avrei dovuto dirti; ora mi pesa come una colpa troppo grande per essere taciuta.

Fredo: Avanti.

Giulia: È molto difficile.

Fredo: È difficile per tutti e due accettare questo stato di cose...

Giulia: Che non è più come un tempo.

[...]

Fredo: ...È difficile accettare come unico rapporto il voltarsi le spalle, trovare che abbiamo ancora qualcosa da dirci solo se uno dei due è vicino a un crollo nervoso.

Giulia: Io non ti amo più, Fredo.

Fredo: Non è fondamentale per vivere insieme. Potremmo imparare a rispettarci senza ferirci.

Giulia: Non credo che tu abbia mai capito cosa vuol dire "Rispettare il corpo di una donna".

Fredo: Ti ho sempre vista accanto a me con profonda dolcezza.

Giulia: Sei molto caro. Ti voglio bene, in fondo. Come a un fratello, o a un compagno di giochi. [...]

La relazione di coppia torna ad occupare un ruolo centrale all'interno del filone narrativo principale di Rimini, nel quale il protagonista, Marco Bauer, intrattiene una relazione amorosa con una sua sottoposta che lavora come cronista presso la filiale del giornale diretto dal giovane:

Girai per la strada lasciandomi incantare da quel brulichio di segni e di luci e di musiche finché la sua voce non mi chiamò, una, due volte. Susy era seduta al tavolo di una grande gelateria tutta acciai e cristalli e granito, lustratissima e algida come un igloo. Scorsi il suo braccio alzato in un segno di saluto. Portava un paio di lunghi guanti di raso nero che lasciavano scoperte le ultime falangi delle dita. “Che ci fai qui?” chiese con una nota di finto rimprovero. “Sopralluoghi... È la prima volta che vengo da queste parti.” I due ragazzi che sedevano in sua compagnia presero queste parole per una battuta. Risero. Risero da ricchi. Quasi tossendo. “Dovrò portare gli occhiali da sole, la prossima volta,” dissi, sedendomi. “Davvero non conoscevi Riccione?” domandò Susy. Mi presentò i suoi amici. Quello che si chiamava Carlo era un tipo sui trent'anni. Tutti i capelli in testa e tutti i muscoli a posto. Portava una Lacoste bianca sotto una giacca a disegni madras blu e verde. L'altro, Gualtiero, mi parve più giovane. Una variazione esile sullo stesso tipo. Portava un paio di occhiali dalla montatura trasparente e vestiva una tuta da ginnastica bordeaux. Mi chiese se giocavo a tennis. Dissi di sì.²⁴⁸

Il frammento riportato mette in scena i primi giorni di Bauer a Rimini, durante i quali il protagonista del principale filone narrativo del romanzo cerca di meglio comprendere il contesto in cui si trova. Susy compare tra le luci di una Rimini in preda a tutta la sua frenesia estiva. La ragazza fuoriesce dalla massa all'interno della quale è inserita per rivolgersi al giovane direttore ed introdurlo così all'interno di essa. Se Bauer in un primo momento si situa al di fuori delle dinamiche sociali che caratterizzano l'estate in riviera, presentandosi come

Fredo: Questo lo credi tu.

Giulia: Voglio essere desiderata e posseduta. Ho bisogno di questo: ho bisogno di sentire che appartengo a un uomo.

Fredo: Perché non potrei essere ancora io?

Giulia: Non hai mai concesso niente a questo mio desiderio.

Fredo: Ti amo, Giulia.

Giulia: Non è più sufficiente.

Fredo: Ora hai trovato quell'uomo, vero?

Giulia: Lasciami!

Fredo: L'hai trovato in questa casa, eh?

Giulia: Mi stai facendo male.”

P. V. TONDELLI, *Dinner Party*, cit., p. 80-82.

²⁴⁸ P. V. TONDELLI, *Rimini*, cit., pp. 47-48.

mero spettatore, successivamente egli entra a farne parte proprio grazie al suo rapporto con la giovane giornalista. Com'è possibile constatare dal frammento, infatti, il personaggio fa conoscenza con i due amici di Susy grazie alla sua intercessione, il che è emblema del ruolo che la ragazza occuperà nella vita di Bauer. È inoltre importante notare come i due ragazzi appena conosciuti, più che essere connotati in quanto individui, paiano essere caratterizzati in quanto appartenenti ad una determinata classe sociale, ovvero quella borghese (particolarmente indicativa a questo proposito è le espressioni “risero da ricchi” e “Una variazione esile sullo stesso tipo”). L’inserimento del giovane giornalista all’interno della Rimini bene è quasi immediato ed è presentato attraverso la proposta di giocare a tennis, ovvero di partecipare ad uno dei rituali simbolo di quel tipo di società. Il rapporto tra Susy e Bauer è dunque fin da subito caratterizzato dal bisogno di ottenere un riconoscimento sociale. Se infatti da un lato la relazione col direttore permette alla giovane cronista di avere una posizione di primo piano all’interno del giornale, dall’altro la relazione con la collega permette al giovane protagonista di entrare a far parte della Rimini bene e di partecipare ai suoi eventi.

Altro elemento che si pone alla base della relazione tra i due personaggi risulta essere la forte attrazione sessuale.

Facemmo l'amore sul mio letto. Forse, davvero, quella donna mi stava stregando. Aveva un modo particolare di ricevere i miei abbracci, un modo tutto suo che Katy, per esempio, non conosceva e nemmeno le tante altre ragazze della mia vita. Ci sapeva fare. Conosceva ormai le mie debolezze in fatto di corpo femminile e se le teneva care. Riusciva a giocarci a offrirle, per poi subito riprenderselo finché non tornavo all'attacco con forza. [...].²⁴⁹

Bauer arriva addirittura ad essere “stregato” dalla sua compagna, che ha imparato a conoscere i suoi punti deboli per poi utilizzarli durante l’intimità. A differenza della passione sessuale descritta per quanto riguarda le coppie presenti in *Altri libertini* e *Pao Pao*, le quali mostrano in molti casi una totale spontaneità da parte dei due amanti, la tensione sessuale tra Susy e Bauer mette in mostra una certa forma di dominio da parte di un partner sull’altro. Oltre ad aver luogo durante l’intimità, la dinamica in questione influenza allo stesso modo la sfera pubblica della coppia, contribuendo a far sì che la giovane riesca ad ottenere il posto del partner una volta che quest’ultimo avrà lasciato la direzione della testata che egli dirige.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 276.

Altra importante relazione di coppia che occupa una posizione centrale nella terza opera tonnelliana è quella che vede come protagonisti lo scrittore Bruno May ed il pittore Aelred. Rispetto alla relazione analizzata in precedenza, che si posiziona all'interno di dinamiche individualiste e arriviste, quella tra i due giovani artisti viene vissuta da Bruno May in maniera decisamente più spontanea. Essa inoltre, a differenza del rapporto tra Susy e Bauer, risulta essere meno influenzata dall'ambiente sociale di cui i due giovani fanno parte. Per queste ragioni la relazione amorosa tra i due riprende degli elementi presenti nella maggior parte delle relazioni di coppia narrate dal primo Tondelli, sebbene presenti allo stesso tempo delle significative differenze.

La scoperta travolgente della loro bellezza e ancor più del piacere che sapevano reciprocamente di darsi, li avvolsero, nei giorni seguenti, di un commosso sentimento di gratitudine e di rispetto, qualcosa che non aveva a che fare con l'impeto della passione, quanto piuttosto con l'ebbrezza di una nuova scoperta. In quei momenti di confronto, di amore, di ricerca, entrambi erano consapevoli di essere partiti per una avventura la cui fine sarebbe stata la perfezione del loro rapporto. Si scrutavano, si mettevano alla prova in quegli abbracci d'amore che parevano rivelare, in certe situazioni di felicità, la vera natura del rapporto fra due uomini: come ci si possa amare e come si possa vivere insieme e sostenersi sentendosi fianco a fianco, uniti, dalla stessa parte, proiettati nella conquista di qualcosa. Ma, una volta raggiunta la perfezione del rapporto, perché restava ancora "qualcosa"? E cos'era? Un rito di passaggio verso la vita adulta o una cerimonia di preparazione all'incontro con l'"altro", la donna? Perché si sentivano "fianco a fianco" e non uno di "fronte" all'altro? C'era differenza fra l'essere schierati insieme e quello di esserlo invece in opposizione? Si poteva progredire ugualmente nel cammino dell'esperienza? Era la stessa cosa? Bruno fu completamente travolto dal suo amore per Aelred; e anche Aelred si trovò coinvolto in una esperienza nuova che lo assorbì completamente.²⁵⁰

La dimensione sessuale e passionale si rivela essere quella maggiormente importante all'intero della relazione. Essa infatti è descritta come strumento conoscitivo, grazie al quale è possibile mettere in atto una profonda esperienza estetica. Il rapporto di coppia, dunque, non si colloca all'interno di dinamiche sociali prestabilite ma al contrario allontana i due amanti dal loro orizzonte sociale, rendendo la dimensione di coppia, in una prima fase, assolutamente totalizzante. Bruno May, infatti, arriverà addirittura ad allontanare i suoi amici e ad isolarsi

²⁵⁰ *Ibid.* pp. 224-225

pur di restare con l'amato²⁵¹. Come in *Viaggio* e in *Pao Pao* il rapporto di coppia è strettamente legato alla scoperta. In precedenza, però, la scoperta era allo stesso tempo legata ad una più ampia dimensione sociale, nonché dovuta al fatto che le esperienze narrate costituissero le prime relazioni amorose dei personaggi. In questo caso, invece, la dimensione relativa alla scoperta riguarda sostanzialmente l'esperienza estetica che la relazione porta con sé ed arriva addirittura a presentare sfumature epifaniche. Il rapporto si presenta inoltre come esperienza associata alla maturazione e alla crescita. Esse però non riusciranno ad avere luogo, poiché alla perfezione raggiunta seguirà un processo di regressione, il quale si rivelerà portatore di sensi di colpa e di dipendenza.

Quando Aerled ebbe finalmente in mano i soldi, sparì dalla circolazione.

*Fu in quel momento che Bruno ebbe la lucidità necessaria per scrivere a Père Anselme, a Parigi. Non gli chiese aiuto, gli parlò solo del suo amore e di se stesso. Scrisse: "Sono incatenato a lui e per quanto tu possa disapprovare, per quanto ti possa apparire stupido e indegno di una persona che tu ritieni, a suo modo, intelligente, io sto bene. Mi basta sapere che mi cercherà e che tornerà da me per essere felice. Perché non può più fare a meno di me. Ho sempre cercato 'tutto' nella vita: la verità e l'assoluto. Ho sempre detestato la gente soddisfatta. Non c'è niente al mondo per cui stare allegri. Niente di niente. Eppure, io che ho lasciato perdere tante volte 'qualcosa' per avere soltanto niente ora mi sto accontentando di qualcosa. E sento che mi basta. E a mio modo sono felice. Amo profondamente Aerled, al punto che vorrei essere lui. Lo giustifico e lo capisco, anche se soffro. Ma se soffro è un problema mio. Io so che mi ama. A tutto o niente ora sto finalmente imparando a preferire qualcosa."*²⁵²

Il rapporto tra i due amanti viene messo in crisi dalle decisioni di Aerled, che si sottrae alla relazione col suo compagno, per iniziare a frequentare una donna²⁵³. La reazione del

²⁵¹ "I suoi amici londinesi lo avevano abbandonato. Avevano conosciuto Aelred e immediatamente lo avevano messo in guardia da quello "spostato". Bruno, infastidito dal fatto che non riconoscessero il valore del suo ragazzo, smise di frequentarli."

Ibid., pp. 225-226.

²⁵² *Ibid.*, pp. 228-229.

²⁵³ "Era l'uomo che gli faceva fare l'amore in un modo straordinario toccando tutte le corde del suo sentimento e del suo corpo. Era chi lo placava e chi lo eccitava, chi gli offriva buone avventure di testa e pensieri piacevoli. E lui, Aelred, ricambiava e rispondeva negli stessi termini. Ora sorreggendolo con la sua bellezza quando Bruno appariva stranamente silenzioso come conquistato da un umore freddo e tetro; ora quando cercava la sua mano e lui gliela porgeva e la guidava sul sesso fino a farlo scoppiare; o quando, delicatamente, lo penetrava reggendogli in alto le gambe e in quei momenti, allora, "qualcosa" veniva a turbarlo, come una immagine cacciata lontano che prepotentemente tornava a farsi viva ai suoi occhi. Ed era sempre l'immagine di una donna, il sospiro di una donna, la voce strozzata dell'orgasmo di una donna. Non di una particolare donna, ma dell'essenza stessa della femminilità.

protagonista del racconto non intacca, però, il sentimento d'amore che egli prova nei confronti del pittore inglese. L'amato resta un soggetto centrale nella vita e nei pensieri di Bruno, nonostante le sue assenze ed i suoi atti profittatori. Aerled occupa in ogni caso un ruolo centrale, in quanto considerato l'unico soggetto attraverso il quale raggiungere uno stato di perfezione. La relazione che Bruno instaura col pittore assume sempre più le fattezze di una relazione di dipendenza, dalla quale non è possibile uscire. L'esperienza amorosa isola il protagonista da una società all'interno della quale, del resto, non si riconosce, per consegnarlo all'ossessione, alla nevrosi e infine alla depressione. La spontaneità e la vivacità (connotate a volte anche da drammaticità) che caratterizzavano le relazioni amorose presenti nelle prime due opere sembrano ora essersi mutate nel loro opposto. Ciò che in *Altri libertini* e *Pao Pao* avveniva in maniera spontanea e costituiva l'essenza della relazione amorosa, nonché la base sociale attraverso la quale il protagonista interagiva con gli altri, finisce ora col diventare simbolo di isolamento e manipolazione, testimoniando l'impossibilità di riproporre un simile approccio in un mondo che è ormai cambiato.

5. Allontanamento, solitudine e abbandono

Passiamo infine ad analizzare l'ultima rappresentazione della percezione dell'altro presente all'interno delle opere tondeggianti. Essa è connotata dalla distanza e dalla solitudine. Questo tipo di rappresentazione, sebbene meno presente negli scritti dell'autore, è riscontrabile all'interno di tutto l'arco della sua opera. Al gruppo 'totalizzante' che è possibile riscontrare in *Altri libertini* fa da contraltare un sentimento di repulsione verso la provincia e lo stile di vita monotono e ripetitivo di chi la abita. Ciò dà vita ad una sorta di forza centrifuga che spinge l'individuo a fuggire dalla realtà in cui vive e dalle sue dinamiche. La raccolta di racconti è cosparsa del resto da varie 'fughe mancate' che finiscono con l'esaurirsi nello spazio del desiderio. Soltanto nel racconto conclusivo, ovvero *Autobahn*, il protagonista ed io-narrante darà vita ad una fuga sconclusionata, partendo alla volta di Amsterdam a bordo della sua vettura assai malmessa. Se in diversi casi in *Altri libertini* l'altro è percepito come soggetto col quale condividere (nel bene o nel male) in maniera molto ravvicinata stili di vita e azioni, in questo caso invece egli rappresenta una sorta di ancora che trattiene i giovani

Così un giorno Aerled glielo avrebbe detto, molto semplicemente, approfittando di un momento di distensione, un dopo-sbronza magari quando i colori sono pallidi, le voci roche, e i pensieri vagano nell'aria satura di alcool come leggere condensazioni di idee non ancorate; glielo avrebbe detto ben sapendo di farlo soffrire e di procurargli una ferita violenta. Ma aveva deciso così. Amava Bruno, forse lo avrebbe sempre amato e per questo glielo avrebbe detto.”

Ibid., p. 225

personaggi dall'abbandonare la vita di provincia. La fuga verso il "Mare del Nord", però, lungi dall'essere un tentativo di isolamento, ha come fine quello di poter condurre un'esistenza autentica, all'interno della quale l'altro occupa in ogni caso un ruolo molto importante.

Se nel primo Tondelli le relazioni di gruppo restano comunque centrali, nelle opere successive all'incompiuto *Un weekend postmoderno* esse iniziano a mostrare alcune crepe. In *Dinner party* e *Rimini*, come visto, il gruppo totalizzante lascia il posto a delle relazioni tra individui contrassegnate da una coesione sempre minore. L'opera teatrale, in particolare, mette in mostra dei rapporti umani segnati dall'individualismo, in cui i legami che si creano all'interno dello stesso gruppo o della stessa collettività si presentano in maniera decisamente meno solida. I vari personaggi, infatti, sebbene appartengano alla stessa classe sociale e condividano gli stessi interessi, risultano allo stesso tempo essere distanti, in quanto i rapporti che essi intrattengono sono segnati dall'impossibilità di condividere i propri traumi e le proprie difficoltà. A differenza, dunque, dei rapporti tra pari che è possibile rilevare nelle prime due opere tondelliane, in cui i rapporti umani presentano una forte interdipendenza e sono sinonimo di spontaneità, in *Dinner party* invece ogni personaggio porta una maschera e si relaziona all'altro attraverso l'immagine che desidera rappresentare. Altra componente che contraddistingue le relazioni presenti in *Dinner party* è di certo l'ipocrisia, la quale permea tutto lo svolgimento della *pièce*. Le dinamiche in questione vengono amaramente sbeffeggiate dall'autore, arrivando a manifestarsi sotto le spoglie di Annie, il travestito amante di Alberto, il quale si presenta inaspettatamente alla cena, mettendo in crisi il rapporto adultero che il giovane intrattiene con Giulia, moglie del suo amico Fredo.

Giulia: Sono bellissimi. Ma io, iooooo sono la donna di Alberto.

(Giulia afferra i lunghi capelli biondi di Annie, li porta in alto, estrae il coltello e da un colpo come per tagliarli. Le resta in mano una parrucca.)

Annie (con profonda voce maschile): Vaffanculo!

Didi: È il puzzo del sangue, l'ho in bocca e sono felice!

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

[...]

Mavie (ridendo istericamente): È troppo buffo.

[...]

Mavie: Qual è il maschile di Annie?

Didi: Alberto è il maschile di Annie.

Alberto: Finisci con questo “spapereccio”, beccamorto! Io non so chi sia questa Annie.

Annie (con voce maschile): Come non lo sai! (In falsetto) Sono la tua donna.

Alberto: Raccatta la chioma e sparisci!

[...]

Fredo: Prenditi la tua Annie e vattene!

Alberto: Annie mi è servita per farti capire che, in realtà, stavo parlando di Giulia. Volevo che tu ci arrivassi da solo... Eri il mio amico.

Didi: E allora ricacciamo nell’armadio questo fantasma! Scioè, scioè!

Annie: Giù le zampe! È una vita che una come me sogna questo momento. Mi avete accettata.

Annie è una donna che ha un ragazzo, che ha degli amici che parlano di lei. Che la invitano a cena. Io resto Annie.

Alberto: Finiscila!²⁵⁴

Il frammento riporta la scena in cui le varie ipocrisie rendono possibili le relazioni tra i personaggi dell’opera. La gelosia porta Giulia a tirar giù la maschera di Annie, la quale si rivela essere l’opposto di ciò che appare, ovvero uomo anziché donna. Ciò mette in moto una reazione a catena che porterà anche gli altri personaggi coinvolti nella vicenda a gettare la maschera, rivelandosi esattamente l’opposto di ciò che appaiono. Si scopre dunque che Giulia, moglie di Fredo ha una relazione con Alberto, il quale la tradisce a sua volta con Annie. Fredo, invece, attraverso i suoi tentativi di allontanare Alberto, al fine di perpetuare la sua relazione con Giulia, è l’unico che prova, inutilmente, a perpetuare le dinamiche ipocrite e fittizie che avevano avuto luogo fino a poco prima, senza voler prendere atto del fatto che Giulia ha ormai deciso di porre fine alla loro relazione, come risulta evidente dagli atteggiamenti che la giovane ha nei confronti di Annie. Allo stesso modo Alberto, il quale cerca goffamente di negare la sua relazione con Annie, provando così a perpetuare la messinscena. Di fronte a questo spettacolo assai grottesco Didi e Mavie ridono sadicamente, noncuranti della sofferenza altrui. Didi in particolare, facendo il verso al fratello e all’amico, invita lo spettro di Annie a tornare nell’armadio, mettendo in mostra tutto il disprezzo che nutre nei confronti dello stile di vita e delle dinamiche sociali che connotano gli altri personaggi. Da tutto ciò emerge una concezione dell’altro e delle relazioni umane assai

²⁵⁴ P. V. TONDELLI, *Dinner party, cit.*, pp. 86-87-90.

disincantata, la quale vede i vari individui mentirsi l'un l'altro ed ingannarsi, mentre ciò che rende possibile il relazionarsi risulta essere, oltre all'ipocrisia, l'appartenenza allo stesso ambiente sociale, oltre che l'attrazione sessuale. Da un lato dunque il bisogno di appartenenza e di riconoscimento, mentre dall'altro la pulsione sessuale, entrambi elementi appartenenti alla sfera irrazionale, i quali si situano dunque alla base delle relazioni presenti all'interno della *pièce*. Ne è emblema il personaggio di Annie che, se da un lato si relaziona ad Alberto grazie all'attrazione sessuale che esercita su quest'ultimo, dall'altro incarna proprio il bisogno di essere riconosciuti e di appartenere ad un ambiente sociale, come si evince dalle parole che pronuncia nella parte finale del frammento. Ciò che ne deriva è una distanza assai marcata tra i vari individui, la quale viene messa plasticamente in scena nel finale dell'opera.

Alberto: Si soffoca. Si sta morendo, qui.

Tommy (rivolgendosi ad Alberto): Giulia ha chiesto di te.

(Alberto esce. Restano in scena Tommy, Fredo e Didi.)

Tommy: Seditoci di nuovo a tavola. Siamo fra noi, come una volta. Tommy e i suoi due pulcini... Siamo ancora una famiglia.

Fredo: Che schifo!

Tommy: Sono arrivato in un momento sbagliato.

Didi: Fa buio... Datemi da bere.

(Didi si accascia sul tavolo.)

Fredo: Dormirà fino a domani.

Tommy: Sta molto male. Perché non me l'hai detto?

Fredo: È la sua strada: la sta percorrendo fino in fondo.

[...]

Fredo: Gli lasceremo credere che un padre diverso dal vecchio Olofredi avrebbe potuto cambiare la sua vita: è questo che pensi?

Tommy: Gli voglio bene.

Fredo: Io molto di più. È mio fratello, porta il mio stesso nome.

(Tommy esce. Restano solo Didi e Fredo. Sono gli ultimi secondi di gioco. Dalle case vicine entra la voce del telecronista che scandisce i secondi che mancano alla fine della partita. Poi quelli oltre il novantesimo minuto.)

Fredo: Vieni, Didi, fatti forza. Balliamo un po', avanti! Vedi che ti reggi in piedi.

Didi: È così buio...

Fredo: Ci hanno abbandonati, ma che importa? Balliamo!

Didi: Ballo solo il tango.

Fredo: E io solo la disco-music.

(Boato di fine partita. L'Italia è campione del mondo. Sulla terrazza di casa Olofredi i due fratelli sono abbracciati, immobili.)²⁵⁵

Dopo il furioso litigio che vede coinvolti i quattro personaggi e che porterà Alberto a malmenare Annie, il gruppo perde una parte dei suoi elementi, finché non restano in scena soltanto: Alberto, Tommy, Fredo e Didi. Come sottolineato dal primo, l'atmosfera è ormai rovente. La calura estiva e l'euforia che si respira per strada, dovuta all'avvicinarsi della vittoria della nazionale italiana ai mondiali dell'82, si associano all'enorme tensione presente in casa Olofredi. Dopo l'uscita di scena di Alberto, che va a rincuorare Giulia, segnando così definitivamente la fine del rapporto che la giovane intrattiene con Fredo, restano sul palcoscenico solo tre personaggi: Tommy, Fredo e Didi. Tommy veste i panni di una sorta di mentore mancato, il quale, pur essendo molto vicino alla famiglia Olofredi, ha intrattenuto una relazione adultera con la madre dei due fratelli. Ciò mette ancora una volta in evidenza la crisi della figura paterna ed in generale dell'adulto. Venuta meno l'ipocrisia che fa da collante, il gruppo si sfalda, lasciando sul palcoscenico i rapporti maggiormente intimi, ovvero quelli relativi ai legami familiari, connotati anch'essi da problemi assai evidenti. Tommy, infatti, per quanto desideri apparire vicino ai due giovani fratelli, risulta tuttavia esserne distante, in quanto la sua condotta nei confronti della famiglia Olofredi è segnata dall'individualismo e dalla noncuranza. Didi invece mette in mostra la sua distanza nei confronti degli altri attraverso l'abuso di alcool. Ormai completamente ubriaco, infatti, si accascia sul tavolo, mostrando come il suo disagio coincida con gesti di confusa ribellione nei confronti del mondo borghese, il quale lo ha ormai inghiottito.

Un'ulteriore rappresentazione della distanza che connota i rapporti umani è rintracciabile in *Rimini* ed in particolare nel filone narrativo che vede come protagonista il jazzista Alberto, il quale, attraverso la sua attività di musicista, si inserisce all'interno di quella grande macchina che è l'industria del divertimento riminese, venendo così a rappresentare l'atmosfera che fa da sfondo agli eventi. Alberto vive in una condizione di solitudine ed il suo relazionarsi agli altri avviene in maniera indiretta, ovvero attraverso la musica, la quale, sfaldandosi nell'ambiente, si disfa come la presenza del musicista, mero intrattenitore e ingranaggio di quella grande macchina che è la Rimini estiva. Di particolare interesse per la nostra analisi è il frammento riportato più avanti, nel quale Alberto suona in piena solitudine, mentre un temporale si abbatte sulla riviera.

²⁵⁵ *Ibid.*, pp. 100-104-105.

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 di 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 sonnacchiavano 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 suoi 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 uomini colti in quel momento bagnato, all'alba, dopo il diluvio.²⁵⁶

Il filone narrativo che vede come protagonista Alberto mette in mostra le sue difficoltà relazionali ed il suo essere decisamente fuori luogo all'interno del contesto festivo riminese. Alberto del resto è un artista intrappolato nel ruolo di intrattenitore e rispecchia per alcuni versi la condizione nella quale vive l'autore. A causa del mutato paradigma sociale, dovuto al "riflusso", l'arte e l'artista vengono inghiottiti all'interno della società dei consumi e ridotti ad ingranaggio del sistema capitalista. Particolarmente acuto a questo proposito risulta essere la frase di Joe Jackson riportata all'inizio del romanzo: "Che lo voglia o no, sono intrappolato in questo rock'n'roll. Ma sono un autore e sono un musicista, per molti versi un "entertainer". La solitudine di Alberto è perciò la solitudine dell'intellettuale e dell'artista, la solitudine di chi si ritrova in un mondo che presenta caratteristiche opposte rispetto ai propri valori. Egli allora, una volta rientrato in albergo, suona. Suona al di fuori del palcoscenico, al di fuori del locale in cui lavora, al di fuori dunque del sistema che lo ha ormai inghiottito, per vivere un momento di malinconica libertà. Quello che il frammento ci mostra è uno strappo, una sorta di

²⁵⁶ P. V. TONDELLI, *Rimini, cit.*, pp. 129-130.

black out interno alla macchina del divertimento riminese. Da sottolineare come il gesto del musicista si collochi dopo un temporale, avvenimento che rompe le condizioni atmosferiche da cartolina che connotano la città nell'immaginario collettivo. Allo stesso modo, i lavoratori o chi a breve si sveglierà per dirigersi verso il luogo di lavoro mostrano una Rimini assai diversa dai cliché ormai ben saldi nell'immaginario italiano, i quali vedono la città romagnola come luogo di vacanza e divertimento. Nell'estratto, agli ambienti vacanzieri e alle folle in procinto di partecipare alla "carnevalata ferragostana" si sostituiscono in primis oggetti e insegne, i quali, ripresi nel mezzo della foga della burrasca, si mostrano spogli, privi del corredo umano che li caratterizza durante la stagione estiva, esprimendo malinconia e solitudine. Ad essi, come in un montaggio alternato, sono affiancati i lavoratori. Essi sono presentati in tutta la loro solitudine, connotati solamente attraverso la categoria lavorativa a cui appartengono. I soli giovani personaggi del frammento aventi delle vere e proprie interazioni umane sono le coppie svegiate dall'irrompere della tempesta. La coppia del resto, come visto, una volta esauritasi la spinta collettivista che aveva caratterizzato gli anni '70, si troverà ad essere negli scritti letterari dell'autore il contesto sociale più importante in cui hanno luogo delle relazioni fortemente interdipendenti. Infine, il frammento mette in evidenza, tornando a focalizzarsi su Alberto, il bisogno dell'altro, il quale fa da contraltare alla solitudine, come testimonia l'assenza della donna tanto desiderata, la quale resta celata dietro la porta, senza che il giovane musicista possa vederla. Come detto, il frammento mette in mostra una sorta di squarcio all'interno di quello che è il carnevale estivo di Rimini, correlato dall'immaginario di cui è portatore. Alla folla festante, che vediamo ad inizio romanzo attraverso gli occhi di Bauer, si sostituisce ora una Rimini priva del chiasso ferragostano, il quale cela una sempre maggior difficoltà da parte dei giovani nel relazionarsi all'altro.

Terminiamo infine la nostra analisi con *Camere separate*, romanzo che si situa nella fase matura dell'autore e non più in quella giovanile ma che può dare ugualmente interessanti spunti per quanto riguarda la tematica in questione. È bene ribadire che a differenza dei lavori precedenti, in cui l'autore mette in scena delle vicende emblematiche sulle dinamiche sociali che hanno luogo nel Paese ed in particolare all'interno della società giovanile, nel suo ultimo

romanzo, invece, Tondelli narra una storia dai tratti certamente intimisti, la quale si focalizza sulla separatezza²⁵⁷ e sulla perdita, piuttosto che sulla società italiana e sui suoi cambiamenti.

Come si è visto per quanto riguarda la relazione tra Bruno May ed Aerled, anche quella tra Leo e Thomas vede i due porsi al di fuori dei loro orizzonti sociali di appartenenza, in modo da presentarsi come esclusiva. Il simbolo del rapporto amoroso intrattenuto tra i due è il viaggio, il quale incarna la relazione a distanza tra i due amanti ma anche l'esclusività del loro rapporto, che si situa al di fuori degli orizzonti sociali all'interno dei quali Leo e Thomas sono inseriti. La perdita della persona amata, l'abbandono, innesca in Leo un forte bisogno di solitudine, il quale lo porterà a prendere le distanze dalle proprie amicizie, per iniziare un solitario viaggio senza meta in Europa. Per buona parte del romanzo, dunque, Leo viene rappresentato mentre rifugge dall'altro a causa del trauma subito²⁵⁸. È possibile tuttavia

²⁵⁷ È possibile rintracciare degli elementi che connotano *Camere separate* all'interno dell'articolo *Fenomenologia dell'abbandono*:

“Il problema della separazione,” scrive lo psicanalista Igor Alexander Caruso all'inizio del suo straordinario e profondo lavoro, “è il problema dell'irruzione della morte nella coscienza umana, non in senso figurato, ma concreto e letterale.” La separazione è un'esperienza di morte. Non muore solo l'altro che si allontana, ma si assiste alla propria morte nel cuore della persona amata. Come recita il sottotitolo, la separazione appare una complessa “fenomenologia della morte”. Va detto, innanzitutto che Caruso analizza un tipo particolare di separazione: quella fra amanti viventi. Pur facendo ricorso alle teorie dell'elaborazione del lutto, qui non si parla di un individuo che muore biologicamente. E, d'altro canto, non si parla dell'abbandono in cui si continua ad amare una persona che non ama più. La situazione di partenza è quella dove due individui, al culmine di una passione, sentono la necessità di separarsi, pur nella profonda coscienza di continuare ad amarsi. I casi clinici [...] presentano più o meno le stesse caratteristiche costitutive: grande differenza di età fra i due amanti, doveri professionali che ostacolano il rapporto, situazioni matrimoniali consolidate da tempo con figli e obblighi istituzionali. La grande passione si scontra così con il mondo esterno, “con il principio di prestazione”, direbbe Marcuse, con i divieti e le norme che ogni amante ha introiettato. [...] Un amore, di qualsiasi tipo, non può fare a meno di un'identificazione o di un riconoscimento sociale. Allora l'amore fallisce per l'angoscia di fronte alla passione. Interviene la separazione. Pur continuando ad amarsi, i due soggetti devono lasciarsi e devono assistere alla reciproca fine, l'uno nell'altro.”

P. V. TONDELLI, *Fenomenologia dell'abbandono* in *L'abbandono*, cit., pp. 41-42.

Si legga inoltre a questo proposito quanto scrive Ottonieri:

“Ma già in *Rimini* è presente il tema vero dell'ultimo Tondelli: quello della separazione/separatezza: lì *in nuce* in immagini concrete immagini concrete (lo scrittore e il suo amico-mentore alloggiati “in due camere separate sullo stesso piano nel corpo centrale della villa”), o come riflessione su un certo agro statuto dell'amare gay (“Perché si sentivano fianco a fianco” e non uno di *fronte* all'altro?”), oppure come messa in gioco della “solitudine” – ecco – in quanto necessario blasone di Dannazione dell'Autore [...].

È un tema che si presenterà con risvolti e sensi ulteriori in *Camere separate*, il suo veramente *ultimo* romanzo. Il suo intimo *Secretum*. Qui, a partire dal più tipico occiduo *amor-de-lohn* occidentale, o d'una vicina-lontananza segnata dalla morte [...], questo tema potrà spingere fino all'ipostasi dello scrivere e dell'essere-Autore, in quanto diversità, attività separate, diaframma: schermo di un pensiero critico-estatico interposto fra il Sé e il mondo “vero” o “popolare”. (“La sua diversità, quello che lo distingue dagli amici del paese in cui è nato, non è tanto il fatto di non avere un lavoro, né una casa, né un compagno, né figli, ma il suo scrivere, il dire continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben contenti di tacere”).”

T. OTTONIERI, *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁸ Si legga a questo proposito il seguente frammento, appartenente a *Camere separate*:

“In realtà lui sta fuggendo. Non c'è nessun luogo che intende consapevolmente raggiungere. Nessuna persona che desidera incontrare. Niente che voglia fare. Poco oltre la frontiera olandese, scendendo dal treno in cerca di

trovare altre due cause che conducono il protagonista a percepire l'altro come distante. La prima risiede nella distanza che Leo percepisce nei confronti dei suoi conterranei, come testimonia la sezione dell'opera in cui il protagonista torna nel proprio paese natale. Ciò è dovuto, come sottolinea il narratore, al fatto che il protagonista sia uno scrittore, il che lo porta ad elaborare il reale in maniera più articolata rispetto agli altri, dicendo "continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben contenti di tacere"²⁵⁹. Inoltre, la professione che Leo esercita fa sì che egli si senta allo stesso modo distante anche da persone appartenenti ad altri ambienti sociali.

Per questo lui si è sempre vergognato e è sempre arrossito quando, nelle situazioni più svariate, su un treno, o a un party, o davanti all'ufficiale di anagrafe qualcuno gli si è avvicinato chiedendo che mestiere facesse, di che si occupasse. Si è vergognato perché ha immediatamente capito che se avesse detto "io scrivo" lo avrebbero guardato come un pazzo, o, nella migliore delle ipotesi, come un morto di fame. E la sua diversità, la sua distanza dagli altri, gli sarebbe apparsa ancora più incolmabile. E allora ha sempre tergiversato, si è inventato delle professioni rispettabili e socialmente accettate, mai quella dello scrittore, quella di un perditempo, di una persona inutile. Una volta si era trovato immerso nell'ufficialità di un pranzo con qualche aristocratico, borghesi, soprattutto industriali, finanziari, banchieri. E Leo doveva essere il festeggiato. E nonostante tutti lo salutassero, lui era consapevole che nello stringergli la mano gli guardavano la cravatta e soprattutto pensavano quanto danaro potesse rendergli una professione stravagante come quella. E lui capiva che il fatto di non avere centinaia di operai alle proprie dipendenze, di non avere tenute o case, di non esercitare alcun tipo di potere lo rendeva un oggetto assolutamente fatuo.²⁶⁰

Il mestiere dello scrittore è associato all'evanescenza, all'impossibilità di essere riconosciuti socialmente, da un lato perché è una professione che si fa fatica a concettualizzare, come nel caso dei conterranei del protagonista, dall'altro perché la si associa a scarsi guadagni, come nel caso degli appartenenti alla società borghese ed aristocratica. Ciò

un albergo per dormire, capisce che è in fuga. Sta scappando attraverso l'Europa dall'orrore della perdita di Thomas. Sta scappando dalla morte. Ma è sempre più lento e la sua fuga più affannosa. Si sente come un animale vecchio e ferito che si separa dal branco alla ricerca di un luogo in cui attendere l'esito estremo: squartato dai lupi, divorato dalla malattia, dissolto dalla vecchiaia. E proprio come un animale che si accorge della fine, lui non vuole più vivere. Fugge da una morte per avvicinarsi alla propria morte. Dorme profondamente, di pomeriggio e di notte. Quando non viaggia dorme. E ogni volta che si distende sul letto è convinto di non svegliarsi mai più."

P. V. TONDELLI, *Camere separate*, cit., pp. 65-66.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 207.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 207-208.

fa sì che Leo non sia riconoscibile all'interno dei diversi orizzonti sociali. Le difficoltà a categorizzare sia socialmente che esistenzialmente il mestiere dello scrittore porta il protagonista del romanzo a percepirsi distante rispetto ad ambienti sociali esterni alla sua cerchia di amici. Il secondo elemento che porta Leo a concepire l'altro come distante, invece, risiede nella sua omosessualità, la quale non è accettata all'interno di alcuni ambienti che egli frequenta.

Durante il rinfresco offerto dal rettore a lui e agli altri relatori presenti, non pensò ad altro. Era una sensazione nuova, perché Leo non aveva mai creduto al valore dell'accettazione. Non gli importava, teoricamente, essere accettato né legittimato da nessuno. Era in se stesso che traeva valore e legge. Non dall'esterno. A nessuno avrebbe mai e poi mai concesso questo diritto. Lui esisteva. E questo era tutto. È da folli chiedere all'essere le ragioni per cui è. E invece in quell'aula universitaria era avvenuto per Leo un fatto strano. E c'era una sola spiegazione possibile: Thomas. Leo infatti non si presentava più all'esterno come Leo, ma come Leo-con-Thomas. Non viveva più solo. Era con un altro. E il mondo doveva prenderne atto.²⁶¹

Il presentarsi in pubblico non più “come Leo, ma come Leo-con-Tomas” mette in risalto ancora una volta la distanza che si percepisce nei confronti dell'altro ed in particolare nei confronti degli appartenenti al mondo intellettuale e istituzionale. Il “non credere” all'accettazione, inoltre, sottolinea ancor di più lo scetticismo del protagonista nei confronti della possibilità di poter essere accettato in quanto omosessuale.

5. Ruolo della sensorialità e dell'emotività nella rappresentazione della percezione dell'altro

Una volta estrapolate ed analizzate le varie modalità di percepire e di relazionarsi all'altro da parte dei giovani protagonisti tondelliani, può risultare utile guardarle nel loro insieme, in modo da comprendere se esse presentino caratteristiche comuni. È possibile innanzitutto constatare come all'interno delle relazioni rappresentate l'elemento politico-ideologico sia pressoché assente, il che mette in evidenza un importante cambio di paradigma rispetto al decennio precedente. I rapporti sociali tra giovani non avvengono, dunque, all'interno di un orizzonte ideologico-politico esplicitamente condiviso ma paiono piuttosto costituirsi attorno a sensazioni ed emozioni. Nel primo Tondelli, infatti, ciò che rende possibili le relazioni tra pari è la spinta verso il piacere, l'avventura e dunque le

²⁶¹ *Ibid.*, p. 64

emozioni forti. Più avanti, in testi come i due racconti di *Un weekend postmoderno*, *Dinner party* e *Rimini*, è invece il bisogno di essere riconosciuti socialmente, il quale sottende un processo di gratificazione, a costituire la base dei rapporti narrati. Entrambe queste dinamiche trovano infine sintesi nel rapporto che l'individuo instaura con la "massa ferragostana", che, se da un lato è connotato dal bisogno di riconoscimento, dall'altro sottende allo stesso tempo la voglia di lasciarsi andare e provare emozioni forti. Allo stesso modo, anche le relazioni di coppia narrate si costituiscono per loro natura attraverso elementi riconducibili alla sfera sensoriale ed emotiva, quali la forte attrazione sessuale e la passione amorosa. L'elemento sensoriale-emotivo è estremamente importante all'interno dell'opera tondelliana e, come si dimostrerà nel capitolo finale, esso costituisce soltanto la base delle relazioni sociali ma connota fortemente le identità giovanili narrate.

CAPITOLO II

NARRAZIONE E “PRESENTIZZAZIONE”: RAPPRESENTAZIONI DEL SÉ ATTRAVERSO IL RAPPORTO CON LA TEMPORALITÀ²⁶²

All'interno dell'analisi svolta nel paragrafo dedicato alle rappresentazioni del mondo adulto, è stato possibile constatare come le dinamiche sociali, oltre a quelle individuali, si iscrivano all'interno di orizzonti temporali differenti. È quanto emerso da un lato all'interno di *Rimini* attraverso i personaggi di Bauer e del Senatore Lughì. Com'è stato possibile constatare, una delle principali differenze tra i due risiede nell'attitudine del primo a collocarsi all'interno di un orizzonte temporale assai ristretto e legato al presente, mentre il secondo, al contrario, percepisce la propria esistenza all'interno di una temporalità ben più ampia che riconosce il valore del passato, dal quale ricava insegnamenti per agire nel presente e proiettarsi verso il futuro. La spaccatura e la distanza tra i due mondi, ovvero quello giovanile e quello adulto, ha tra le sue evidenze, come scritto in precedenza, proprio il percepirsi all'interno di dimensioni cronologiche differenti. Da un lato il presente dell'agire immediato e del futuro a brevissimo termine, dall'altro la coscienza dell'importanza del passato e di dinamiche che vanno al di là del presente in cui si manifestano. Nella parte finale del paragrafo, inoltre, studiando la relazione tra Leo, il protagonista di *Camere separate*, e suo padre, si è argomentato come la possibilità di riconoscersi nel volto del padre possa portare l'individuo a concepirsi all'interno di uno spazio cronologico più ampio. Alla luce di quanto scritto, dei contrasti e delle relazioni intergenerazionali rappresentate nei lavori tondeggiani, pare chiaro che la percezione della temporalità riveste un ruolo importante all'interno delle modalità relazionali e nei processi di formazione dell'identità dei personaggi presi in analisi finora. Il raccontarsi e il raccontare attraverso l'orizzonte temporale sotteso alla narrazione merita dunque un'ulteriore analisi, al fine di comprendere i modi in cui connota le identità giovanili narrate e le modalità attraverso le quali influisce sulle dinamiche relazionali dei

²⁶² Alcune riflessioni presenti nel capitolo sono state anticipate in F. RIZZO, *Rappresentazioni del mondo adulto nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 227.

giovani personaggi. Lo stesso Tondelli, del resto, si era probabilmente interrogato su cos'è il tempo e sui legami che intercorrono tra temporalità e narrazione, come testimonia la presenza di alcuni saggi dedicati a queste tematiche nella sua biblioteca: *Dal Big Bang ai buchi neri Breve storia del tempo*, di Stephen Hawking e i primi due volumi di *Tempo e racconto* del filosofo francese Paul Ricœur. Le teorie di quest'ultimo, come si vedrà in seguito, forniranno utili strumenti alla nostra analisi. Per porre le basi di essa, occorre in primo luogo focalizzarsi sul concetto di tempo e su come esso si lega a quelli di narrazione e di identità. Particolarmente interessanti al riguardo sono le osservazioni di Giannoli:

Grazie al fatto che nel mondo si danno parecchi fenomeni ricorrenti, abbastanza sincronizzati tra loro, la nostra specie è riuscita ad individuare un parametro particolare – il tempo – che ci permette di rappresentare in modo efficace i cambiamenti, per i sistemi con i quali abbiamo correntemente a che fare.²⁶³

Come sostiene il filosofo nell'introduzione dell'edizione italiana di *Tempo e identità*, il tempo è un'astrazione che deriva dalla constatazione della ricorrenza di diversi fatti empirici²⁶⁴. Il concetto in questione, dunque, è legato a due fattori²⁶⁵: da un lato alla realtà in cui si vive e dall'altro al modo di percepire quest'ultima da parte di un determinato soggetto o di una determinata società. Il tempo, allora, lungi dall'essere un contenitore degli eventi, nasce e deve la sua ragion d'essere a questi ultimi. Esso può assumere senso, però, soltanto attraverso il concetto di divenire, il quale indica un cambiamento di stato e per questa ragione sottende un prima e un dopo, e dunque un orizzonte temporale²⁶⁶. A questo proposito, inoltre, è possibile constatare come il "prima" e il "dopo" non siano altro che la base del processo narrativo, il che lega, dunque, il concetto di tempo a quello di narrazione, come si vedrà meglio più avanti.

Al di là delle varie teorie filosofiche che hanno studiato quest'affascinante argomento, in questa sede ci si occuperà della percezione della temporalità, della sua rappresentazione e dei suoi legami con l'identità. Come sostiene Paul Ricœur, infatti, la narrazione è un importante strumento attraverso il quale questo elemento può essere rappresentato. Il filosofo iscrive il tempo della narrazione nella categoria del "terzo tempo", ovvero un tempo di

N. OAKLANDER, *Tempo e identità*, a cura di G. IORIO GIANNOLI, Roma, Edizione digitale Armando Editore, 2009, posizione 241.

²⁶⁴ *Idem.*

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Idem.*

mezzo che consente di coniugare tempo cosmico e tempo soggettivo. Di conseguenza, esso rappresenta la spinta dell'individuo nei confronti del mondo, in quanto, per narrare e per narrarsi, egli è costretto a conciliare il proprio tempo interiore con la concezione assoluta di tempo che regola la realtà nella quale egli si muove²⁶⁷. Altra importante intuizione del filosofo francese riguarda il legame tra narrazione e identità²⁶⁸. Egli, infatti, ritiene che la narrazione esprima l'ipseità dell'individuo, in quanto lo proietta in una dimensione tensionale, la quale riesce a risolvere la contraddizione di un io uguale a sé stesso ma allo stesso tempo diverso a causa delle sue volizioni. Il superamento di questa contraddizione si può raggiungere iscrivendo l'identità nella narrazione e perciò nella temporalità, in quanto, come sostiene Ricœur, il "récit" è uno strumento fondamentale di rappresentazione temporale²⁶⁹. Questo processo, prima di appartenere alla narrazione, appartiene all'essere umano in sé, poiché quest'ultimo è dotato della capacità di immaginare se stesso nel futuro, oppure di vedersi come continuazione di un gruppo o di una collettività che hanno origini nel passato. A seconda della percezione di queste due dimensioni temporali, dunque, si interagirà col mondo in maniera differente e si avranno identità differenti. Sempre per quanto riguarda l'argomento in questione, può essere citato lo studio psico-sociale di Markus e Nurius, i quali hanno dimostrato come il rapporto che individui o società intrattengono con la temporalità è legato alle dinamiche identitarie, nonché alla relazione che il soggetto intrattiene con se stesso e con la sua comunità di appartenenza. All'interno di esso i due studiosi parlano di "possible Selves"²⁷⁰. Secondo lo studio in questione il Sé non è costituito soltanto dal risultato delle esperienze passate e delle dinamiche relative al presente, ma esso viene influenzato allo stesso modo dalle esperienze che l'individuo prevede di fare e dagli obiettivi verso i quali

²⁶⁷ Cfr. P. RICŒUR, *Temps et récit (Tome III) : Le temps raconté*, Parigi, Edition du Seuil (Edition numérique), 1985, posizioni: da 7940 a 8014.

²⁶⁸ Si legga a questo proposito il seguente estratto:

« Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'*assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur *identité narrative*. « Identité » est pris ici au sens d'une catégorie de la pratique. Dire l'identité d'un individu ou d'une communauté, c'est répondre à la question : *qui* a fait telle action ? *qui* en est l'agent, l'auteur ? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c'est-à-dire en le désignant par un nom propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre ? Qu'est-ce que justifie qu'on tient le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort ? La réponse ne peut être que narrative. [...] »

L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions, »

Ibid., posizioni: da 7916 a 7927.

²⁶⁹ *Ibid.*, posizioni: da 196 a 212.

²⁷⁰ H. R. MARKUS, P. NURIUS, « Possible Selves », *cit.*, p. 954-969.

quest'ultimo tende. Tutto ciò dimostra in definitiva l'importanza che le modalità di percezione della temporalità esercitano sulle dinamiche di costruzione del Sé e dunque dell'identità, sia essa individuale o sociale.

Se è vero che il tempo non può essere rappresentato al di fuori della narrazione, è possibile asserire anche il contrario, ovvero che la narrazione non possa esistere senza tempo, in quanto quest'ultima sottintende il divenire, il quale, come visto in precedenza, costituisce ciò che viene definito tempo. Per questa ragione, attraverso l'analisi dell'elemento in questione, sarà possibile reperire importanti informazioni riguardanti il modo in cui i personaggi delle opere analizzate si proiettano all'interno dell'orizzonte narrativo.

I. "Presentizzazione" della narrazione

Il presente indicativo è il tempo prediletto in buona parte delle narrazioni tondelliane. Come si evincerà dagli esempi rimportati, gli eventi narrati al presente costituiscono il cardine attorno al quale azioni passate o future ruotano²⁷¹. Sebbene l'autore ricorra all'utilizzo di tale tempo all'interno della narrazione di quasi tutti i suoi testi, esso è in particolar modo ricorrente all'interno delle opere della sua prima fase, ovvero in *Altri libertini*, *Pao Pao* e nel primo racconto deell'incompiuto *Un weekend postmoderno*. Si prenderanno dunque inizialmente in analisi degli estratti provenienti da questi testi, in modo da illustrare cosa la dimensione temporale presente comporti all'interno delle opere in questione. Si passerà in seguito ad esaminare opere nelle quali la narrazione riprende uno stile maggiormente letterario, analizzando come la "presentizzazione" degli eventi, sebbene messa in secondo piano, sia comunque riscontrabile.

Il nostro studio partirà da *Altri libertini*, dedicando un'attenzione particolare a *Postoristoro*, e proseguirà con l'analisi di estratti appartenenti ai vari racconti della raccolta, per poi soffermarsi, nella seconda seconda parte del capitolo, sulle opere successive dell'autore.

²⁷¹ Per ulteriori analisi sulla rappresentazione della temporalità e delle dinamiche evolutive in Tondelli si rinvia a:

M. LANZILLOTTA, *op. cit.*, p. 16.

O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 81-82-151.

R. CARNERO, *op. cit.*, p. 8.

1. Ciclicità temporale dell'eterno presente: *Postoristoro*

Il primo racconto di *Altri libertini* mette in scena le vicende di Giusy²⁷², uno spacciatore che si aggira all'interno del Posto Ristoro di una stazione della periferia emiliana. Attraverso i suoi spostamenti il narratore omodiegetico descrive i vari personaggi che popolano abitualmente il luogo, utilizzando uno stile espressionista che espone i fatti in maniera forte ed immediata. I personaggi sono descritti con pochi tratti significativi, i quali non solo li connotano ma contribuiscono inoltre a descrivere l'intero ambiente. Il presente, tempo narrativo che connota *Postoristoro*, è parte integrante dello stile espressionista del primo Tondelli, poiché contribuisce, attraverso il senso di immediatezza che comunica, a conferire forza agli eventi narrati, come previsto dalla "litarature of power"²⁷³. Se da un lato è bene sottolineare come l'uso preponderante del presente indicativo contribuisca a dar vita al tipo di narrazione che l'autore predilige, dall'altro è altresì importante rimarcare come esso non sia soltanto uno strumento stilistico ma contribuisca allo stesso tempo a mettere in scena delle rappresentazioni identitarie. A differenza degli altri racconti della raccolta, il narratore omodiegetico di *Postoristoro* non narra in prima persona le proprie vicende, bensì descrive quelle di altri frequentatori abituali del locale. Ci troviamo dunque di fronte ad un "narratore testimone", che però gioca un ruolo ben più importante rispetto a quello di mero spettatore degli eventi. Attraverso la sua voce, infatti, viene messa in scena una narrazione corale, al cui interno si muovono diversi personaggi accomunati dal loro vivere alla giornata e dalla ricerca immediata del piacere. Il degrado, la violenza e la perversione non sono altro che gli effetti di tutto ciò. Il Posto Ristoro, allora, lungi dall'essere un semplice luogo di ritrovo, diventa simbolo di una determinata mentalità, nonché di una determinata visione dell'esistenza che accomuna tutti i suoi frequentatori. In definitiva, dunque, esso si pone come simbolo di una particolare identità di gruppo, di cui la "presentizzazione" risulta essere parte integrante. La narrazione al presente, oltre a costituire l'orizzonte temporale all'interno del quale gli eventi hanno luogo, rappresenta allo stesso tempo l'orizzonte temporale in cui i vari personaggi si percepiscono. Sintetizzando: essi non sono semplicemente narrati al presente, essi sono il presente. È possibile inoltre constatare come il presente indicativo della narrazione svolga sostanzialmente due funzioni all'interno del racconto: indicare degli eventi ricorrenti²⁷⁴ e

²⁷² Il personaggio di Giusy è un transgender, dunque vi si farà riferimento declinando pronomi e aggettivi al maschile, come fatto da Tondelli all'interno del racconto.

²⁷³ P. V. TONDELLI, *Colpo d'oppio*, in *L'abbandono: racconti dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2016, p. 7-10.

²⁷⁴ Come scrive Veronica Montefiori, questo tipo di percezione temporale è storicamente rappresentata dalla divinità di Demetra e Persefone: "A questo proposito, non ci si può esimere dal citare la diade femminile del

rappresentare la dimensione temporale, strettamente legata all'immediato, all'interno della quale i personaggi si percepiscono. A questo proposito, si prenderanno in analisi diversi estratti del racconto, iniziando dall'incipit:

Sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro, luce sciatta e livida, neon ammuffiti, odore di ferrovia, polvere gialla rossiccia che si deposita lenta sui vetri, sugli sgabelli e nell'aria di svacco pubblico che respiriamo annoiati, maledetto inverno, davvero maledette notti alla stazione, chiacchiere e giochi di carte e il bicchiere colmo davanti, gli amici scoppiati pensano si scioglie così dicembre, basta una bottiglia sempre piena, finché dura il fumo.²⁷⁵

La prima funzione la si trova fin dall'inizio del racconto e contribuisce a comunicare al lettore l'atmosfera che si respira all'interno del locale durante l'inverno. Gli eventi narrati sono ricorrenti nelle notti passate nel locale e comunicano una ciclicità temporale alla quale tutti sottostanno, come indicato inoltre dalla prima persona plurale. Attraverso pochi tratti, dunque, il narratore restituisce l'"aria di svacco pubblico" che si respira all'interno del posto durante l'inverno. I neon ammuffiti, l'odore di ferrovia, i giochi di carte, il bicchiere colmo non sono elementi di una descrizione legata ad un singolo momento ma piuttosto la rappresentazione di serate sempre uguali che si susseguono all'interno del bar durante l'inverno. Nel caso appena descritto, dunque, la ciclicità temporale è correlata alle condizioni atmosferiche. Ben presto, però, all'interno del racconto ci si trova di fronte ad un altro elemento che riporta ad una percezione temporale legata alla ciclicità, ovvero la droga. Esso viene introdotto già alla fine della prima descrizione del locale attraverso il termine "fumo", per poi materializzarsi sotto le spoglie di Giusy, uno degli spacciatori che operano all'interno del Posto Ristoro. "Giusy arriva ogni giorno, puntuale come una maledizione" dice il narratore subito dopo. Il personaggio viene introdotto, dunque, sottolineando la ricorrenza con la quale frequenta l'ambiente in cui opera. La ciclicità temporale all'interno della quale egli si

tempo ciclico: Demetra e Persefone (o Core). Demetra, figlia di Crono e di Rea e sorella sposa di Zeus, è la dea greca dell'agricoltura, collegata alle messi e, di conseguenza, ai cicli stagionali. Persefone, figlia di Zeus e di Demetra, fu rapita da Ade e portata negli inferi. Demetra, disperata, iniziò a cercarla senza sosta trascurando la cura della terra e facendola inaridire. Per ovviare a tale problema, Zeus promosse un accordo tra Ade e Demetra: Persefone avrebbe trascorso sei mesi negli inferi e sei mesi sulla terra. Quando Demetra e Persefone sono insieme la terra germoglia (questo periodo corrisponde alla primavera e all'estate), mentre nel periodo in cui sono separate la vegetazione si secca (questo periodo corrisponde all'autunno e all'inverno). È interessante notare come le due donne siano strettamente connesse dal ciclo di morte e rinascita, attributo indubbiamente condiviso con il concetto di tempo, come approfondiremo in seguito."

V. MONTEFIORI, *Dentro il tempo: Storia, personalità e identità dell'uomo*, Roma, Edizioni Scientifiche Ma.Gi., 2015, pp. 32-33,

²⁷⁵ P. V. TONDELLI, *Postoristoro*, cit., p. 9.

colloca è dettata dalla possibilità di reperire l'eroina da spacciare. È Giusy infatti che, attraverso le sostanze stupefacenti che vende, rende possibile per buona parte dei frequentatori del locale la perpetuazione delle proprie condizioni di vita e, attraverso le sue parole, comunica ai propri clienti l'inizio del "periodo di magra", ovvero del periodo successivo ad un'operazione di polizia, a seguito della quale risulta essere molto più difficile reperire l'eroina da smerciare. Il personaggio è dunque colui che, grazie alla sua posizione, riferisce ai frequentatori del Posto Ristoro l'alternanza delle due fasi, scandendo perciò la ciclicità temporale legata al susseguirsi dei due periodi, come testimonia l'interazione tra Giusy e Bibo:

Giusy e Bibo sugli sgabelli a fumare e mandar giù il beveraggio. "Senti Giusy, io qui ho i soldi, almeno due bustine me le devi dare, prima me le dai, prima fai il grano e dopo io sparisco e non mi vedi più, ok?... Allora fuori la roba!" Giusy lo fissa negli occhi. "Non ce l'ho ora..." Calmo. "Che? Vuoi dire che mi tieni qui al tacchino freddo per niente, gratis, non sganci un cazzo?" "Ora non ho niente, sono pulito, verso mezzanotte tutto quello che vuoi. Aspetta." Bibo bestemmia, manda giù d'un fiato quello che resta nel bicchiere. "Ok, un'altra volta," dice alzandosi, "accidenti a te, lo dicevi subito e finita." L'altro s'accende una sigaretta. "Te lo stavo dicendo, aspetta, per cinquanta carte te ne do tre." Si ferma. Alza tre dita. "Sicuro che non mi fregghi?" "Senti Bibo, quando t'ho mai fregato? Cazzo, abbiamo cominciato insieme, t'ho mai fregato una qualche volta? Dillo, avanti, quando t'ho rifilato roba fradicia? Mi sta cara la tua pelle amico, mica roba da niente. Un amico..." Ridacchia. Ok, fa Bibo, ma ora se ne va a cercare da un'altra parte perché coi soldi in mano non ci resiste mica, ma domani si rivedranno e gliele comprerà, con quali soldi, boh, però lo farà, domani.²⁷⁶

La conversazione tra Giusy e Bibo mette in scena lo scontro tra due percezioni temporali differenti. Se da un lato, infatti, Giusy sa che la ciclicità temporale prevede l'alternarsi di fasi 'normali' e di "periodi di magra" e dunque sa che bisogna stringere i denti fin quando l'eroina non tornerà a circolare, dall'altro Bibo, tossicodipendente in astinenza, sente l'impellente bisogno di reperire la dose. Egli non può in alcun modo collocarsi in una dimensione temporale ciclica, poiché la sua condizione di astinenza gli impone di reperire una dose nel più breve tempo possibile. Ciò lo porta perciò a collocarsi in una dimensione temporale strettamente legata al presente in cui interagisce con Giusy. Quest'ultimo però, proprio a causa della condizione di Bibo, si trova in un certo qual modo risucchiato all'interno

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

dell'orizzonte temporale del ragazzo, poiché, avendo paura di perdere il cliente, non può più vedersi all'interno di una fase che prima o poi terminerà ma è costretto ad agire subito per procurarsi l'eroina da vendere al ragazzo. Più avanti nel racconto si assiste ad un'altra interazione sociale che vede Giusy protagonista:

Giusy lo segue con lo sguardo uscire verso il corridoio. In fondo la macchia di un impermeabile. Si ferma col Bibò a parlottare. Giusy bestemmia, fa per scendere dallo sgabello, l'impermeabile entra nel Posto Ristoro, si avvicina tendendo la mano, ehilà Giusy!

Una bestemmia ingoiata e digerita. Accidenti. "Ehilà Johnny, novità?"

"Sediamoci, sediamoci, d'accordo?"

Giusy annuisce. Si accomodano a un tavolo poco lontano dalla posizione della Molly. "Vuoi fumare" dice a Giusy. Estrae un pacchetto di Lucky strike, ne porge una; fa il gesto anche per la Molly che s'è curvata in avanti non appena l'ha visto entrare e quasi sbatteva la fronte sul bicchiere per quell'inchino sruffianato. Ma Giusy alza il braccio e toglie le sigarette dalla mano di Johnny. "A quella vacca non darci niente."

Johnny ride. "Veniamo a noi, ti va? ...Come stai a roba in questi giorni? Bene? Male? ...Dimmelo forza."

"Mmm Johnny stammi bene a sentire. È un mese che non si vede una bustina che sia una in questo trojajo e questo lo sai benissimo, perché il giro l'hai in mano te e non si scappa, c'è un cazzo da fare. Se te vuoi fare il torchio coi terroni, affari tuoi, ma che poi vinca te o loro, qui non ci ritroverai nessuno del giro di prima, tutti spariti, scannati, fuori! ...Allora che cazzo vuoi sapere se la magra ci sta ammazzando, dillo te, che vuoi sapere?"²⁷⁷

Il dialogo tra Giusy e Johnny mette plasticamente in mostra il cambiamento di orizzonte temporale del personaggio. Il nervosismo di Bibò sembra ora aver contagiato Giusy, il quale mette in scena una discussione assai animata con Johnny. È possibile notare infatti come l'impellenza del bisogno di rifornirsi renda ora il personaggio più scontroso. Il dialogo tra i due viene poi interrotto da Molly che si allunga verso Johnny per prendere una sigaretta. Il comportamento di Giusy, ancora una volta, si dimostra differente da quello tenuto in precedenza. La tranquillità del personaggio, dovuta al suo vedersi all'interno di un orizzonte cronologico ciclico che prevede il ripetersi delle medesime fasi, si trasforma in nervosismo ed impazienza, poiché ora egli è obbligato a concepirsi all'interno di una dimensione temporale strettamente legata al presente e correlata all'impellenza del bisogno di Bibò. L'intrusione di Molly nel dialogo, inoltre, non è casuale. Essa rende possibile il manifestarsi in maniera

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

prorompente e subitanea il cambiamento che è avvenuto all'interno del personaggio nel giro di pochi attimi. Giusy è ormai totalmente coinvolto nelle dinamiche sociali e comportamentali del Posto Ristoro, marcate da nervosismo e rabbia, le quali prevedono il concepirsi all'interno di un orizzonte temporale strettamente ancorato al presente, sebbene inserito all'interno di eventi che si ripetono ciclicamente. Ecco allora che l'espressione "periodo di magra" lascia il posto a parole ben più forti, volte a sottolineare la rabbia ed il disagio che si provano all'interno del locale, come testimonia il seguente estratto:

Sulla panca, solitario un barbone mangia una crosta di grana con del pane attento a non disperdere neanche una briciola della sua cena. Giusy lo guarda. Il barbone si lecca le dita e accartoccia quello che rimane in una stagnola, poi nel pacchetto delle nazionali e lo mette nella tasca del paletot nero. [...]

Nel bar entrano chiassosamente alcuni ragazzi che trappolano attorno al Brack-Out, infilano la moneta, si litigano il turno. Iniziano la partita bip bip trrr, urlacci e bestemmie diavolo d'un giochino elettronico, al Giusy gli sale il sangue alla testa.²⁷⁸

La dinamica relativa alla percezione temporale di cui si è parlato in precedenza è inoltre rintracciabile in alcuni imprecisati personaggi che si muovono sullo sfondo della narrazione. Nonostante essi restino ai margini del racconto, possiedono comunque una certa importanza per quanto riguarda la descrizione dell'ambiente in cui si trovano. Il Posto Ristoro, del resto, non è descritto in maniera diretta dal narratore, attraverso frasi o aggettivi che lo connotino in maniera chiara. Esso prende forma invece in maniera indiretta, grazie alle descrizioni e alle azioni della gente che lo popola, nonché attraverso lo stile narrativo utilizzato dall'autore. Ci si trova dunque di fronte ad un interessante tipo di narrazione, che unisce elementi letterari e cinematografici (come ad esempio il "correlativo oggettivo", inteso nell'accezione in cui esso viene utilizzato all'interno del linguaggio cinematografico²⁷⁹). Per questa ragione, dunque, l'immagine del barbone che mangia avidamente un pezzo di Grana Padano e quella dei ragazzi che si azzuffano per giocare a Brack-Out non rappresentano semplicemente dei personaggi isolati dal resto del racconto ma risultano essere invece simbolo dell'atmosfera che si respira all'interno locale, nonché parte integrante della sua identità. Sia il barbone che i ragazzi, infatti, vengono presentati mentre svolgono delle azioni immediate e prive di progettualità, in quanto totalmente assimilate alla volontà subitanea di soddisfacimento dei loro bisogni o delle loro voglie. Essi sono totalmente assorbiti dal

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 11-18.

²⁷⁹ Cfr. A. MAZZOLENI, *L'ABC del linguaggio cinematografico*, Roma, Dino Audino Editore, 2002, p. 72.

presente in cui agiscono, il che, data la loro posizione all'interno del racconto, li rende spia della vibrazione di fondo di cui la narrazione al presente indicativo è incarnazione.

Più avanti nel racconto, dopo il dialogo tra Giusy e Johnny, ci si imbatte in un altro personaggio secondario, quello di Liza:

Liza sorride, si alza il pellicciotto e gli si mette accanto a gambe aperte. Incrocia le mani sulle ginocchia piegandosi tutta in avanti. Guarda le dita abili di Giusy che rollano il tabacco. Incomincia a chiedere, dopo a chiacchierare e poi a confessarsi e Giusy accende lo spino, però Liza non tace un secondo [...]. Dopo è allegria. Si abbracciano e ridono nel sottopassaggio e Liza non ci riesce a tenersi dentro la voglia che ha di scoparselo il Giusy e allunga le dita, dai facciamolo adesso, e Giusy ridacchia, dice che ha beccato lo scolo in questi giorni ed è pericoloso [...]. "Cazzo, proprio peccato, sfiga continua" piagnucola Liza. "Eh non incazzarti che non c'ha colpa nessuno di queste cazzate qua" consola lui. Liza ride e lo accarezza e Giusy se ne va via lasciandola alle scale del marciapiede tre, ma a un certo punto si volta indietro e la guarda e le concede un sorriso tanto che lei si porta la mano alla boccuccina e gli lancia un bacino sulla punta colorata delle dita e Giusy strabuzza gli occhi in alto e poi a destra e poi in basso e ancora in alto quasi seguisse il percorso sballato di quel bacio in arrivo e alla fine fa un ciocco con la lingua e stramazza a terra col palmo aperto sulla guancia, il messaggio è arrivato.²⁸⁰

L'atteggiamento di Liza testimonia il fascino che Giusy esercita all'interno del locale. L'interazione tra i due personaggi è breve, come del resto anche le altre presenti nel racconto. Come nel frammento analizzato in precedenza, al centro della situazione rappresentata vi è un desiderio che necessita di essere soddisfatto nel più breve tempo possibile. Al centro dell'interazione tra Liza e Giusy dunque troviamo il desiderio da parte della ragazza di "accedere allo spino", nonché quello di poter soddisfare il desiderio sessuale che nutre nei confronti dello spacciatore. Ciò fa sì che le dinamiche dialogiche presenti tra i due ruotino attorno a questi desideri, i quali si palesano sostanzialmente in breve tempo. Anche Liza allora come il barbone ed i ragazzi mette in scena la sua percezione temporale legata all'immediato presente, in quanto legata al desiderio e al suo bisogno subitaneo di soddisfacimento. Se nei due personaggi di cui si è parlato in precedenza ciò era raffigurato in maniera veloce ed incisiva, attraverso pochi tratti, adesso invece assume sembianze maggiormente articolate, in quanto viene collocato all'interno di una relazione dialogica. Ciò mette comunque in evidenza

²⁸⁰ P. V. TONDELLI, *Postoristoro*, cit., pp. 19-20.

come anche il personaggio di Liza si consumi in sostanza all'interno del desiderio che nutre nei confronti di Giusy e della droga che possiede. Nient'altro di rilevante ci viene riferito di lei e addirittura le parole dette al suo interlocutore, le quali riguardano le sue vicende, passano decisamente in secondo piano e vengono liquidate dal narratore come "chiacchiere" e "confessioni".

Proseguiamo l'analisi, focalizzando la nostra attenzione sui rapporti che intercorrono tra Giusy e Salvino, personaggio appartenente ad una cosca criminale che gestisce il traffico di droga nel locale:

Giusy fa per alzarsi, non gli piace la nuova compagnia col Salvino capobanda che è confinato qui al Nord, fetente mafioso, e traffica come un dannato e c'ha soldi per tutto, mai una volta però che faccia i favori, gli basta guastare la piazza [...]. Fa per alzarsi però qualcuno lo trattiene posandogli la mano sulla spalla e gli dice senza scampo fatti un vermouth e Giusy acconsente cazzo, si rimette seduto e chiama il barista. Quello che gli ha offerto da bere è proprio Salvino, che ha ventisei anni, è moro arruffato e al collo gli pende una catena d'oro che potresti camparci cent'anni a smerciarla. Salvino beve poi il martini e tocca il bicchiere al Giusy come per brindare e dice "A te" guardandolo benevolo.²⁸¹

Salvino è innanzitutto raffigurato attraverso il suo desiderio, piuttosto che attraverso i tratti della sua personalità. Sebbene infatti egli faccia parte della manovalanza criminale che si occupa di gestire il traffico di droga all'interno del Posto Ristoro, e dunque occupi un ruolo assai importante nell'ambiente, il ragazzo si pone all'interno della stessa dimensione temporale che connota gli altri frequentatori del locale. Salvino allora, come del resto molti altri personaggi appartenenti all'ambiente, vive nel presente immediato del suo desiderio. Non a caso infatti il personaggio, prima ancora di essere descritto attraverso il ruolo che occupa, ci viene presentato attraverso il suo avvicinamento a Giusy, e dunque attraverso una sua azione immediata, collocata in un orizzonte temporale presente e indotta dall'attrazione che prova nei suoi confronti. Il suo desiderio è inoltre sottolineato in maniera maggiormente marcata qualche rigo più avanti, in cui si legge come la volontà di soddisfare le sue voglie lo porti ad esercitare pressioni fisiche sul giovane. Salvino, inoltre, a differenza dei tossicodipendenti che frequentano il locale, vive in maniera agiata. Le sue condizioni di vita ci appaiono perciò totalmente diverse da quelle di questi ultimi e in particolare di Bibò, poiché egli non è costretto a sottostare al bisogno impellente di reperire una dose, dovuto alla dipendenza da

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 21-22.

eroina. Il giovane malavitoso, rispetto ad essi, gode certamente di una maggiore libertà, eppure si colloca in un orizzonte temporale strettamente correlato al presente del suo desiderio. Sebbene allora il ruolo che egli occupa sia assai diverso da quello di altre figure del Posto Ristoro, il ragazzo risulta ugualmente avere delle importanti caratteristiche in comune con esse. Il vivere alla giornata, il collocarsi in un orizzonte temporale che non va al di là dell'immediato presente mostrano, proprio attraverso Salvino, ancor di più la loro importanza all'interno dell'ambiente, configurandosi come una sorta di vibrazione di fondo perennemente presente. All'interno di questa dimensione fortemente marcata dal bisogno immediato di soddisfacimento del desiderio, il passato occupa un ruolo meramente descrittivo e si trova ad essere inghiottito dalla dimensione presente. È il caso ad esempio dei membri del gruppo di Salvino, la cui ferocia viene esposta attraverso il racconto delle violenze che essi hanno esercitato su Vanina²⁸², oppure dei ragazzi della periferia che frequentano abitualmente il Posto Ristoro, i quali sono descritti, oltre che attraverso la scena di cui si è parlato in precedenza, anche dai loro atteggiamenti sessuali decisamente liberi, praticati durante il viaggio in bus verso la stazione²⁸³. È possibile notare a questo proposito come in entrambi i casi la distanza temporale tra eventi passati e presenti abbia poca importanza. Ciò che è accaduto nel passato infatti risulta sostanzialmente essere "presentizzato". Gli eventi passati, infatti, se confrontati agli accadimenti narrati al presente, i quali costituiscono di certo la parte più importante del racconto, non mostrano dinamiche di cambiamento o di evoluzione. Ciò comporta che i personaggi non siano narrati attraverso un'evoluzione nel tempo ma restino sempre uguali a loro stessi. Per questa ragione dunque gli eventi passati si configurano come una sorta di stampella di ciò che accade nel presente. Essi possiedono, infatti, una funzione meramente descrittiva, in quanto presentano alcune caratteristiche dei personaggi delle quali altrimenti non potremmo venire a conoscenza. Siccome inoltre essi si situano al di fuori di dinamiche riguardanti qualsiasi genere di cambiamento, ciò che è accaduto nel passato è allo stesso tempo presente, in quanto mette in mostra delle attitudini che non hanno subito modifiche nel tempo.

Tutte queste considerazioni mostrano come all'interno del "Postoristoro" sia presente un'unità di fondo tra i vari personaggi che lo popolano, la quale viene implicitamente descritta dal narratore. Essa assume le fattezze di una sorta di vibrazione di fondo, com'è stata definita in precedenza, invisibile ma senza dubbio assolutamente presente. Quest'unità di fondo, come

²⁸² *Ibid.*, pp. 22-23.

²⁸³ *Ibid.*, p. 10.

visto, consiste nella dimensione temporale all'interno della quale quasi tutti i personaggi si collocano, qualunque posizione essi occupino e qualunque sia il tipo di attitudine che li connota individualmente. Accanto ad una temporalità presente esterna, che assume le forme della ciclicità delle stagioni e della ciclicità dei 'periodi di magra', si colloca una temporalità prettamente interna al Posto Ristoro, la quale consiste in un presente immediato nato dal bisogno di soddisfare nel più breve tempo possibile il proprio desiderio. Il presente indicativo, dunque, lungi dall'essere un semplice mezzo attraverso il quale gli eventi vengono esposti, si configura come simbolo di quest'unità sotterranea.

2. Il presente dell'attimo e del segmento, tra dannazione e libertà:

Altri racconti di *Altri libertini*

Alla discesa agli inferi, che si attua con l'immersione all'interno della bolgia del Posto Ristoro, segue un percorso di risalita, il quale procede attraverso i racconti seguenti. Nel primo racconto della raccolta la percezione di un orizzonte temporale strettamente correlato al presente, connotante tutti i personaggi della storia, costituisce una delle cause dell'esistenza dannata dei frequentatori del locale. Essa però risulta allo stesso tempo essere uno degli elementi attraverso cui è possibile tagliare totalmente i ponti con il mondo adulto e con il resto della società. Il vivere alla giornata, non contemplando alcuna attività progettuale volta verso il futuro, allontana infatti i frequentatori del Posto Ristoro dalle convenzioni sociali borghesi, nonché dall'inserimento nella società tradizionale e dalla ciclicità temporale che la contraddistingue. Se questa dinamica, però, passa in secondo piano nel primo racconto tondelliano, in quasi tutti gli altri è decisamente presente, come si vedrà nei frammenti riportati²⁸⁴. La condizione esistenziale *presentizzata*, oltre a continuare a portare con sé alcuni elementi relativi alla dannazione, si configurerà allo stesso tempo come portatrice di voglia di vivere e di libertà²⁸⁵.

Procedendo con l'ordine in cui i racconti sono presenti all'interno di *Altri libertini*, proseguiamo la nostra analisi con *Mimi e istrioni*. All'interno del racconto i quattro protagonisti, come i personaggi che popolano la prima storia, si collocano ai margini della società e vivono alla giornata, assecondando i loro desideri:

²⁸⁴ Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 81-82-151.

²⁸⁵ *Idem*.

I Maligni noi ci chiamano le Splash, perché a sentir loro saremmo quattro assatanate pidocchiose che non han voglia di far nulla, menchemeno lavorare e solo gli tira la passera, insomma altro non faremmo che sbatterci e per giunta anche fra noi quando il mercato del cazzo non tira; ma noi si sa che è tutta invidia perché un'uccellazione come la nostra non gliel'ha nessuno in zona per cui è del tutto inutile che quando ci vedono passare a braccetto o in auto ferme al semaforo, ci gridino dietro uscendo dai bar e dai portici o abbassando i finestrini delle loro Mercedes: "Veh, le Splash, i rifiùt ed Rèz". E veramente inutile.²⁸⁶

Sin dall'inizio del racconto la distanza tra i quattro personaggi del gruppo (tre ragazze e un transgender) e gli abitanti di Reggio Emilia appare evidente. La distanza in questione è principalmente legata alla libertà sessuale dei quattro. Come per i personaggi del racconto precedente, anche per le SPLASH il rapporto col desiderio è caratterizzato dal bisogno di soddisfare quest'ultimo in maniera assai repentina. Essi dunque assecondano liberamente le loro pulsioni sessuali, riuscendo a suscitare, oltre che rabbia, anche una certa attrazione nei confronti di una parte dei loro concittadini. I quattro protagonisti si collocano, dunque, al di fuori degli schemi tipici della società tradizionale, poiché rifiutano le dinamiche di cui essa è portatrice. Il rapporto diretto, non castrato, con il proprio desiderio, come visto anche in precedenza, porta ad una percezione della temporalità nella quale il presente assume un ruolo quasi totalizzante. Il presente della narrazione, se da un lato, come in *Postoristoro*, è rappresentativo della percezione temporale del gruppo, dall'altro diviene simbolo dell'immediatezza e della spontaneità delle azioni che i personaggi compiono. Nel racconto in questione dunque, la *presentizzazione* della percezione temporale diviene sinonimo di libertà, poiché in diversi casi estrapola le azioni dal loro contesto diacronico, e dunque da qualsiasi orizzonte finalistico, per consegnarle all'immediatezza del gesto liberatorio, come testimonia il frammento seguente:

Noi continuiamo a girare la piazza rincorrendoci e cantando come lupe in lunapiena, con la Nanni che a un certo momento dice "Fate tutte quante silenzio" e noi d'improvviso ci si stoppa e la si guarda. Lei allora prende fiato e butta fuori un "Veeeeehhhh, ma te chi seiiii!!!" e noi capiamo e riattacchiamo in coro a squarciagola: "Son la mondina son la sfruttata e son la proletaria che giammai tremò-o-o" e si pedala sgangherate e si passa di corsa il portic o del Broletto che sembra di stare a Venezia perché in alto c'ha degli archi e

²⁸⁶ P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, cit. p. 35.

*delle guglie ricamate e lì c'è il cantinone dove prendiamo altra birra e poi ci buttiamo in piazza San Prospero [...]*²⁸⁷

Il testo riportato può essere preso ad esempio per analizzare la conseguenza dell'orizzonte temporale all'interno del quale le SPLASH si collocano. Innanzitutto le azioni dei quattro protagonisti sono narrate al presente indicativo, il che restituisce la loro forza e la loro immediatezza. A differenza del narratore testimone di *Postoristoro*, in *Mimi e istrioni* ci troviamo di fronte ad un narratore che è allo stesso tempo protagonista e che narra le vicende del suo gruppo, spesso parlando alla prima persona plurale. In diversi casi dunque non c'è distinzione tra i vari protagonisti, poiché tutti agiscono all'unisono. Anche in *Mimi e istrioni*, dunque, com'era stato per *Postoristoro*, la percezione temporale *presentizzata*, nel senso più immediato dell'espressione, proviene dall'interno del racconto. La narrazione al presente indicativo proviene infatti da un personaggio interno alla diegesi, il quale decide di narrare sé stesso ed il proprio gruppo utilizzando questo tempo verbale. Il presente poi, oltre a restituirci la forza e l'immediatezza delle azioni dei quattro personaggi principali, rimanda la dimensione temporale all'interno della quale essi si collocano. Com'è possibile constatare dal frammento, infatti, i gesti delle SPLASH non sono inseriti in un orizzonte finalistico ma vivono nel presente della loro spontaneità. In particolare, il frammento riportato segue una scena in cui le quattro protagoniste inseguono scherzosamente un bel ragazzo incontrato per strada. Una volta terminato lo scherzo, esse continuano a rincorrersi, facendosi trasportare dalla loro voglia di divertirsi, che si concretizza nell'immediato presente in cui nasce. Nel caso in questione il canto si configura come gesto di rottura con un qualsiasi orizzonte finalistico, in quanto esso testimonia la spontaneità dei personaggi, presentata all'interno del racconto come elemento principale caratterizzante l'esistenza dei quattro protagonisti. Il canto e l'urlo divengono dunque simbolo di questa dinamica poiché rompono in primo luogo l'ordine sintattico e fonetico delle parole. Se infatti da un lato troviamo il gesto vivace e spontaneo del rincorrersi, il quale rompe l'ordine che è possibile trovare all'interno di una catena di atti volti verso un fine, dall'altro l'urlo ed il canto si configurano come trasposizione di questa rottura sul piano linguistico. Non a caso infatti le parole pronunciate dalle SPLASH durante il loro gioco non sono riportate, mentre al contrario l'urlo di Nanni è ben presente e addirittura enfatizzato, in quanto preceduto da un momento di silenzio. Il "Veeeeehhhh, ma te chi seiiii!!!!" non rompe soltanto le regole fonetiche ma allo stesso tempo, nella forma scritta, anche le regole ortografiche, nonché quelle relative alla punteggiatura. L'urlo e allo

²⁸⁷ P. V. TONDELLI, *Mimi e istrioni*, cit., p. 39.

stesso modo la canzone esistono soltanto nel momento in cui vengono pronunciati, collocandosi perciò al di fuori di un orizzonte temporale diacronico. L'orizzonte puramente sincronico all'interno del quale essi vivono è simbolo dello stesso orizzonte temporale nel quale i quattro protagonisti si collocano. Infine, non può sfuggire al lettore il testo della canzone cantata, ovvero *Son la mondina, son la sfruttata*, uno dei canti appartenenti all'ideologia comunista e redatto negli anni '50 dal funzionario del PCI Piero Besate. Il testo, messo in bocca alle SPLASH, non può che assumere le fattezze di una parodia di quella che era l'interpretazione dell'ideologia comunista fatta dal PCI. La canzone, simbolo dello sfruttamento della classe operaia, viene schernita in quanto appartenente ormai alla retorica di un partito istituzionalizzato e centralista, dunque percepito dai giovani come assai lontano dalle esigenze della classe operaia. Alla mondina sfruttata, e dunque inserita all'interno di un contesto lavorativo che le impone, attraverso la ripetizione dei ritmi lavorativi, una percezione del tempo ciclica, simbolo in sostanza della sua sottomissione, si oppongono le giovani SPLASH, le quali scelgono di collocarsi al di fuori della percezione temporale imposta dai ritmi lavorativi, per vivere una libertà totalmente calata nel presente e a-ideologica.

Viaggio, il terzo racconto della raccolta, nonché il più lungo, è connotato da rappresentazioni della percezione temporale molto simili a quelle analizzate finora. Tuttavia all'interno della narrazione le dinamiche *presentizzanti* possiedono caratteristiche ulteriori rispetto a quelle descritte in precedenza, come si preciserà, analizzando il seguente estratto:

Notte raminga e fuggitiva lanciata veloce lungo le strade d'Emilia a spolmonare quel che ho dentro, notte solitaria e vagabonda a pensare in auto verso la prateria, lasciare che le storie riempiano la testa che così poi si riposa, come stare sulle piazze a spiare la gente che passeggia e fa salotto e guarda in aria, tante fantasie una sopra e sotto all'altra, però non s'affatica nulla. Correre allora, la macchina va dove vuole, svolta su e giù dalla via Emilia incontro alle colline e alle montagne oppure verso i fiumi e le bonifiche e i canneti.²⁸⁸

Nelle prime righe del racconto ci si trova subito di fronte al disagio del protagonista, intento a vagare senza sosta e senza meta per la Via Emilia. L'automobile bene incarna del resto il bisogno dell'io-narrante di "spolmonare", sfogando così il suo disagio. Ad esso si aggiunge poi quello di "pensare", il quale, come il primo, è connotato di altrettanta irruenza. Se infatti lo sfogo ha come simbolo l'automobile che corre a tutta velocità, i pensieri sono rappresentati come un qualcosa di fisico, che irrompe nella testa fino a riempirla. Da

²⁸⁸ P. V. TONDELLI, *Viaggio*, cit., p. 67.

notare inoltre come anche in questo caso i gesti in questione non si inseriscano all'interno di alcun orizzonte finalistico e dunque diacronico, bensì vivano soltanto nel presente in cui hanno luogo. La "macchina va dove vuole", dunque, proprio perché i gesti e in sostanza l'esistenza del protagonista si collocano al di fuori da una percezione temporale iscritta all'interno di dinamiche prettamente consequenziali. Ogni gesto riportato nell'estratto, allora, non è correlato ad un fine ma nasce piuttosto da un bisogno da soddisfare nell'immediato. Se gli elementi descritti sono riscontrabili anche nei racconti precedenti, in questo caso è necessario però sottolineare come la condizione temporale *presentizzata* sia correlata al disagio, nonché allo smarrimento. In questo caso, dunque, a differenza delle storie finora analizzate, non ci si trova di fronte ad un presente puntuale ma piuttosto dinnanzi ad un presente dilatato, che contribuisce a generare smarrimento nel protagonista, in quanto simbolo di una libertà vuota, poiché privata di senso. Da un punto di vista prettamente narrativo è possibile notare come, all'interno del frammento, l'utilizzo dell'infinito presente contribuisca in maniera significativa a rappresentare questa condizione. Verbi come "spolmonare", "pensierare", "lasciare", "stare", "spiare", "correre" comunicano azioni collocate all'interno di un orizzonte *presentizzato*, come si può evincere dal contesto in cui essi si trovano, il cui tempo verbale di riferimento è l'indicativo presente. I gesti narrati all'infinito indicano delle azioni che l'io-narrante svolge in maniera ripetitiva durante la notte descritta ad inizio racconto. L'infinito presente, oltre a svolgere la funzione sopradescritta, rappresenta inoltre la dilatazione dell'orizzonte temporale presente all'interno del quale il protagonista si colloca. Perciò, al presente puntuale, preponderante all'interno del racconto, si sostituisce ad inizio narrazione un presente dilatato, simbolo del disagio dell'io-narrante.

La narrazione prosegue poco più avanti facendoci immergere in un'atmosfera totalmente diversa, attraverso un flashback in cui l'io-narrante espone le sue vicende passate. Sebbene gli eventi narrati si collochino in una dimensione temporale antecedente rispetto a quella di inizio racconto, essi rimangono tuttavia narrati al presente indicativo e la narrazione al passato è quasi completamente assente all'interno della storia narrata. Si tratta, però, di un presente diverso però rispetto a quello di inizio racconto, poiché adesso, la percezione temporale *presentizzata* denota, come in *Mimi e istrioni*, libertà e voglia di vivere:

Bruxelles ci piace nell'estate del settantaquattro, troviamo a Les Marolles un caffè in cui si beve Trapiste e da cui si guarda Place du Jeu-deBalle, al mercoledì c'è una sorta di marche aux puces, tragattini e robivecchi da tutto il contado fiammingo. Bruxelles è meno cara di

Parigi, più provinciale e più nordica. Ci serve per smaltire l'esame di maturità e i sonnolenti anni dell'apprendistato. Scopriamo tutt'insieme la birra, il sesso, les trous. [...]

Quando finiamo i franchi andiamo a lavorare con lui in Rue des Tanneurs. Puliamo i vetri di un ospedale-ambulatorio, laviamo i pavimenti, scrostiamo gli usci, intonachiamo e verniciamo, anche i termosifoni che son la mia specialità perché si lavora seduti col pennello angolare come lo specchietto del dentista e non si fatica più di tanto. Lì conosciamo anche gli svizzeri che sono in due e stanno sempre a farfugliare per i cazzi loro e non sono mica tanto espansivi, tutt'al più quando Gigi arriva a lavorare in ritardo loro canticchiano allegri e strafottenti "Arriva Giggi l'ammoroso, tralalà" [...].²⁸⁹

La narrazione degli eventi passati comincia con un perentorio "Bruxelles ci piace", che traspone il racconto su un piano totalmente diverso rispetto a quello descritto in precedenza. Agli spostamenti in auto nati dal disagio, infatti, si sostituisce un viaggio che porta con sé il piacere della scoperta; alla prigione, rappresentata dalla provincia emiliana, si sostituisce la città di Bruxelles, con la sua vivacità e con il suo ambiente internazionale. Il presente dilatato dello smarrimento, allora, lascia il posto al presente del desiderio e della sensazione, che sottende un processo di crescita. Quest'ultimo tuttavia non è inserito in un orizzonte finalistico, in quanto i vari personaggi infatti non si pongono in alcun modo come obiettivo quello di maturare. La crescita è un processo che avviene attraverso le emozioni, piuttosto che attraverso il classico processo di apprendimento razionale. Non a caso infatti la maturità e gli anni dell'apprendistato vengono collocati al di fuori di esso e sono connotati negativamente. Il percorso sotteso da dinamiche di crescita, intese nel senso tradizionale del termine, risulta essere estromesso dalla vita del protagonista. Esso implica delle dinamiche di scansione temporale differenti rispetto a quelle espresse dall'io-narrante. Il tempo lavorativo infatti tende a presentare una struttura circolare, la quale è data dalla ripetizione delle attività svolte nell'ambito del lavoro esercitato, mentre la scuola invece presenta da un lato una temporalità progressiva, poiché lo studente è inserito all'interno di un percorso che prevede una progressione da una classe a quella successiva, e dall'altro una temporalità circolare, in quanto il ritmo temporale delle lezioni è inserito all'interno di schemi ripetitivi. A queste due dimensioni temporali, imposte da istituzioni che si situano al di sopra dell'individuo e che contribuiscono a dare ordine alla società, l'io-narrante di *Viaggio* contrappone la dimensione temporale descritta in precedenza. Sebbene i due protagonisti siano costretti a lavorare per poter sopravvivere, la dimensione temporale strettamente correlata al lavoro non li connota.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 69-70-71.

Essi continuano a vivere alla giornata e a percepirsi nel presente dei loro desideri, dei loro bisogni e delle loro emozioni. La crescita non è dunque rappresentata come un processo graduale ed evolutivo, scandito da una temporalità consequenziale, bensì risulta essere raffigurata come l'unione di diverse esperienze presenti, le quali si susseguono solamente in ordine meramente cronologico. All'interno di questo orizzonte il lavoro non è altro che una parentesi. Come si evince dal frammento, esso si configura come una necessità, nonché totalmente svincolato da qualsiasi dinamica di maturazione.

Chiusa la brevissima parentesi lavorativa, il racconto torna a descrivere la quotidianità dei protagonisti attraverso il loro vivere alla giornata:

La sera ci ubriachiamo. Ibrahim percorre tutta Rue de la Régence da Place Royale fino al Palais de Justice che sta in un immenso piazzale e si vede dall'alto tutta quanta Bruxelles, le guglie di Notre Dame de la Chapelle che sta lì sotto a fianco di un cavalcavia, i cristalli nerastri del Palais des Communications che ci andiamo a telefonare in patria, [...].

*Al Vondel fa freddo, ma c'è un gruppetto scannato di italiani in circolo che cantano, suonano e fumano un joint dietro l'altro grandi come cannoni e rollati con dieci cartine, minimo. Accendono un piccolo falò, ci mettiamo col sacco a pelo lì vicino. Gigi e la ragazza fanno un buco e bevono birra da una maxi lattina. Mario ha venticinque anni, è bello. D'improvviso penso che andarci a far l'amore sarebbe bello, molto bello baciargli la barba. Mi rannicchio al suo fianco, quando mi passa la marja mi struscio al suo braccio e gli bacio le dita. Lo alza raccogliendomi, ci passiamo il fumo in bocca, ci bacciamo, entro nel suo sacco a pelo che abbiamo aperto poco lontano, facciamo all'amore [...]*²⁹⁰

È possibile considerare l'ubriacatura della quale si parla ad inizio frammento, come simbolo della condizione esistenziale dei giovani descritti, poiché essa contribuisce a far sì che i legami finalistici tra i vari atti vengano meno. Ne è esempio la camminata lunga e fine a se stessa all'interno di Bruxelles dell'io-narrante, di Ibrahim e dei loro amici. Il vagare ubriachi viene presentato come gesto spontaneo e totalmente inserito all'interno di un orizzonte temporale presente. Sempre all'interno di una dimensione temporale *presentizzata* si colloca la seconda parte del frammento, nella quale il protagonista ed i suoi amici si trovano all'interno del Vondelpark di Amsterdam. Anche in questo caso, i gesti narrati al presente si mostrano come conseguenza di una concezione temporale immediata, presentata attraverso il bisogno di soddisfare subitaneamente il proprio desiderio volto verso il piacere. Nel caso in

²⁹⁰ *Ibid.*, cit., pp. 71-81.

questione è dunque presente una sorta di orizzonte finalistico che si configura tuttavia come assai limitato. I fini da raggiungere, attraverso gli atti rappresentati nella seconda parte dell'estratto, sono ottenibili in maniera assai veloce e soprattutto non richiedono la castrazione del desiderio ma al contrario spronano i ragazzi ad assecondare la loro spinta verso il piacere. A questo proposito, infatti, è interessante notare come il gruppo di italiani presente nel frammento sia descritto principalmente attraverso il proprio rapporto immediato con il piacere. I ragazzi della combriccola sono connotati innanzitutto dall'aggettivo "scannato", che mette in evidenza il consumo di marijuana, e successivamente attraverso le loro azioni, ovvero quelle di: cantare, suonare e fumare. Infine, all'interno del gruppo emerge la presenza del bel Mario, un ragazzo che attira l'attenzione del protagonista grazie alla sua avvenenza, il che rimanda ancora una volta ad un rapporto col desiderio che si configura come libero ed immediato. Infatti, il passaggio dalla visione di Mario, e dunque dalla nascita del desiderio in seno al protagonista, all'avvicinamento ed al rapporto sessuale viene descritto in maniera quasi subitanea.

Senso contrario, il racconto che segue *Viaggio*, presenta raffigurazioni della percezione temporale simili a quelle riscontrate in precedenza, sebbene espresse in maniera amplificata, come testimonia il frammento che riportiamo:

Sulla terrazza del BOWLING una sera noiosa e ubriaca, bere martini uno dietro l'altro prima vodka e poi gin, sentire le chiacchiere di un tizio sballato che ne ha passate di tutti i colori perseguitato com'è da un Burberrys chiaro. Una serata davvero vuota, le olive finiscono, il tizio che impreca e bestemmia e non gli basta scaricare la rabbia sui birilli, no deve pure rompere le palle.

Guardo dalla vetrata di cristallo la città stretta nella notte.

Oltre il cavalcavia le luci della stazione, di lato invece la piccola palestra di karaté, ci lavoro un pomeriggio su due, tenere in ordine i registri dei corsi, spazzolare la moquette, strusciare le piastrelle dei bagni, controllare le serrature degli armadietti nello spogliatoio, centocarte al mese. Davanti la piazza con la filovia, le pensiline, la gente che aspetta battendo i tacchi.

291

È possibile fin da subito constatare come l'inizio del racconto ricordi sia quello di *Postoristoro* che di *Viaggio*. La serata che l'io-narrante si trova a passare si iscrive infatti all'interno di dinamiche ricorrenti, simboleggiate dall'alternarsi dei Martini. Da notare a questo proposito, inoltre, come anche nel racconto in questione le azioni compiute in maniera

²⁹¹ P. V. TONDELLI, *Senso contrario*, in *Altri libertini*, cit., p. 131.

ripetitiva presentino dei verbi all'infinito presente ("bere", "sentire", "tenere", "spazzolare", "strusciare", "controllare"), il che marca in maniera decisa la differenza tra azioni puntuali e azioni ripetute. L'utilizzo dell'infinito, come in *Viaggio*, dilata il presente delle azioni che il protagonista svolge ripetutamente, sia durante la serata, sia rispetto al suo lavoro, comunicandoci la vacuità ed il disagio correlati ad esse. L'utilizzo dell'infinito presente, oltre a marcare la ripetizione, sottende anche la dilatazione temporale dovuta alla noia, all'interno della quale il protagonista si sente immerso durante la prima parte del racconto. Priva di sensazioni forti, la relazione con il reale, all'interno delle opere del primo Tondelli, si configura come vuota e portatrice di disagio. In questi casi, il presente della narrazione, spesso sostituito dall'infinito presente, non indica più l'orizzonte temporale puntuale all'interno del quale l'*élan vital* dei personaggi si realizza, come spesso avviene nelle prime opere dell'autore, ma si configura invece come tempo dilatato e vuoto, poiché privo di senso. Più avanti nel racconto, però, complice il cambio di situazione, dovuto all'arrivo di Ruby, la narrazione inizia a presentare toni più vivaci:

*Il frastuono del motore tirato al massimo e le vibrazioni non ci fanno più parlare e così ognuno grida per conto suo e non si capisce un cazzo di quello che blateriamo. Lucio lo vedo che piagnucola e trema e c'ha la cagarella. Io dico le distanze come uno scorer su Lancia Stratos: centocinquanta, cento, ottanta, settanta ci sono ormai addosso [...]*²⁹²

I due ragazzi, lasciato il bowling, intraprendono una corsa in auto senza meta a tutta velocità. Se in *Viaggio* la corsa in automobile era correlata alla dilatazione temporale, ora invece si assiste ad un processo esattamente opposto, in cui la dilatazione temporale è simboleggiata dalla stasi, mentre invece il movimento porta con sé una temporalità presente e puntuale. Il presente, come in altri racconti, torna ora ad esprimere la forza e la vivacità dei gesti dei protagonisti, privi, come nei racconti precedenti, di qualsiasi orizzonte finalistico, poiché si consumano all'interno delle forti sensazioni che li generano.

È inoltre possibile trovare le medesime dinamiche in *Altri libertini*, racconto che descrive un ambiente sociale totalmente diverso rispetto a quelli descritti in precedenza:

Succede che un pomeriggio di questi. Verso sera, capita al bar dello Sporting dove tutti siamo rintanati, un gran figone, alto e bello, tutto biondazzurro e colorato che si siede e ordina un drinkaccio. Avrà sì e no i nostri ventidue anni e si vede anche di lontano che è un figlio della

²⁹² *Ivi*, p. 140.

*buona razza dei maschi trionfatori, lo si vede per come cammina, con il passo conquistatore e il suo incedere sprezzante [...], niente paura ce n'è per tutti. E invece sembra proprio che per tutti non ci sia assolutamente un briciolo, perché il Miro gli si fa incontro e comincia a cicalare con la sua parlantina scivolosa che noi si capisce che il primo passo dell'intorto è cominciato, anch'io lo capisco e mi dispero [...].*²⁹³

Anche in un ambiente decisamente diverso, il quale presenta vari tratti riconducibili alla sottocultura che nel corso degli anni '80 sarà definita "paninara", il rapporto con la temporalità non pare essere molto differente rispetto a quello degli ambienti sociali "punk-libertini" descritti in precedenza. Il vivere all'interno di un orizzonte temporale legato al presente è, come visto, conseguenza di un determinato tipo di rapporto con il desiderio che nega una sua possibile castrazione. Esso è di certo riscontrabile anche nel quinto racconto della raccolta, in cui il protagonista e gli altri membri del suo gruppo si innamorano del bel milanese venuto a passare le vacanze di Natale nella provincia emiliana. Tutti i personaggi, dunque, ed in particolare il protagonista, paiono essere risucchiati all'interno dall'orizzonte temporale imposto dal bisogno immediato di soddisfare il proprio desiderio. A differenza di quanto avviene alla maggior parte dei giovani presenti nelle altre storie, il desiderio in questione è condannato ad una perenne castrazione, in quanto il bel milanese rifiuta ripetutamente le avances di quasi tutti i suoi pretendenti, in particolare, quelle di Miro, il quale non verrà soltanto rifiutato ma sarà addirittura umiliato dal ragazzo. Ben presto, però, il ragazzo dimenticherà Andrea per focalizzarsi su altri desideri da soddisfare nell'immediato, ovvero quelli legati al rito consumistico della settimana bianca. Se dunque la dimensione temporale presente, all'interno della quale i giovani del racconto si proiettano, risulta in un primo tempo essere rotta a causa dei comportamenti di Andrea, il quale li obbliga a castrare il loro desiderio, essa si ricompone quasi immediatamente, grazie alla nascita di nuovi desideri da appagare nel più breve tempo possibile. Alla luce di questi elementi è possibile constatare come la temporalità presente sia connotata da ulteriori caratteristiche all'interno della prima fase dell'autore. Se in precedenza è stato analizzato come essa possa portare con sé dinamiche che conducono i vari personaggi a porsi al di fuori delle convenzioni sociali, ed in particolare al di fuori dell'orizzonte adulto, ora è possibile notare come lo stesso tipo di percezione temporale sia invece rappresentativo della sottomissione nei confronti del desiderio. A differenza infatti di buona parte dei personaggi analizzati finora, i protagonisti del racconto *Altri libertini* non desiderano essere liberi, vivere alla giornata, scoprire, sentire, ma i loro

²⁹³ P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, in *Altri Libertini*, cit., pp. 148-149.

desideri risultano piuttosto essere legati al possesso e ai bisogni indotti dalla società dei consumi. La percezione del tempo che connota i vari personaggi del racconto si iscrive dunque all'interno di quella che è la temporalità della società dei consumi. È interessante ancora una volta notare come essa non differisca di molto rispetto a quella del "libertino", sebbene per quest'ultimo l'orizzonte temporale *presentizzato* assuma una valenza differente. Com'era stato possibile notare per quanto riguarda le rappresentazioni del mondo adulto, anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un'analogia significativa tra le due identità sociali giovanili in questione, il che può portarci a riflettere sul fatto che esse si innestino molto probabilmente su un identico retroterra di fondo.

Concludiamo l'analisi della rappresentazione della percezione temporale all'interno della raccolta tondellina con l'ultimo racconto, ovvero *Autobahn*, de quale riportiamo un frammento ripreso dalla parte iniziale:

Eppoi Maria Giulia, sempre in cameretta mia con su il contagio, si contava i riccioli e boccheggiava e vedevo che malediceva quel fulmine a ciel sereno che era caduto addosso a lei che non se lo aspettava proprio che arrivasse, ma una volta giunto, come digià detto, fatica boia, ma tanta tanta a cacciarlo via, il fulmine. Insomma saputo quel che vi era dovuto lettori amici miei, vi passo a fare il menastorie di una sera come tante con su le belve degli scoramenti che a rimanere fermo non ci riesco trenta secondi d'orologio, [...].

Però mentre io sul mio ronzino scappottato sono lanciato all'inseguimento, dovete sapere alcune chiacchiere e portare un poco di pazienza, tipo accendervi una sigaretta se c'avete il vizio, o bere una cocacola o dare un bacio alla vostra compagnia se siete in compagnia e se siete soli, be' cazzi vostri io non lo vorrei proprio ma se è così è così, non menatevela tanto; quindi passo a dirvi le menate che vi devo cioè che al tempo degli scoramenti io abitavo in Correggio, Reggio Emilia ma non è detto che ora che abito in altro loco non abbia più gli scoramenti, ma in quel tempo erano davvero frequenti, fulmini a ciel sereno, ho detto. E lo ripeto qui.

Correggio sta a cinque minuti da Carpi, Modena che l'autobahn più meravigliosa che c'è perché se ti metti lassù e hai soldi e tempo in una giornata in una giornata intera e anche meno esci sul Mare del Nord, diciamo Amsterdam, tutto senza fare una sola curva, entri a Carpi ed esci lassù. [...]

Sono sulla strada amico, son partito, ho il mio odore a litri nei polmoni, ho fra i denti la salsedine [...].

*Così me ne corro e quanti di pensieri che tengo nella mia crapa o piuttosto pensieri di stomaco, la testa ronza solamente come il monoscopio della tivù [...].*²⁹⁴

La relazione che l'io-narrante di *Autobahn* intrattiene col lettore si configura in maniera decisamente diretta, tanto che quest'ultimo mette in atto una sorta di "rottura della quarta parete". Il protagonista dunque si rivolge direttamente al lettore, il che contribuisce a creare due dimensioni narrative. La prima consiste nel racconto delle vicende del protagonista, prima alle prese con i suoi "Scoramenti" e in seguito con il viaggio sull'Autobrennero, mentre invece la seconda è rappresentata dal 'dialogo' che il giovane intrattiene con i suoi lettori ed ha come emblema la frase "cercatevi il vostro odore"²⁹⁵. La prima dimensione narrativa si colloca su due piani temporali differenti, ovvero passato e presente. Se le azioni narrate al passato sono riscontrabili soltanto all'interno della prima parte del racconto, com'è possibile constatare dall'inizio del frammento riportato, le azioni raccontate al presente riguardano più che altro i gesti compiuti dal protagonista durante il suo viaggio. È possibile constatare come ciò che è passato appaia sotto le spoglie di un morbo, mentre ciò che è appartiene al presente, invece, porta con sé libertà e voglia di vivere, facendo sì che *Autobahn* esprima molto più di altri racconti la dinamica liberatoria del gesto puntuale. Se la condizione iniziale nella quale versa il protagonista viene descritta in maniera decisamente negativa²⁹⁶ e legata agli "Scoramenti", connotati da dinamiche ripetitive, il gesto

²⁹⁴ P. V. TONDELLI, *Autobahn*, in *Altri Libertini*, cit., pp. 178-180-181-182.

²⁹⁵ Enrico Minardi sottolinea a questo proposito come il racconto costituisca una vera e propria dichiarazione poetica da parte dell'autore. "Si tratta della breve narrazione di un tentativo di fuga in direzione Nord, compiuto dal narratore in prima persona, a bordo di una scassata Cinquecento sull'autostrada del Brennero. Il movente è un certo profumo, che il narratore avverte all'improvviso e che lo spinge misteriosamente a muoversi. Come risulterà chiaro, la natura metaforica di queste pagine è palese e, per questa ragione, si tratta dell'episodio più debole del libro, assieme al precedente [...]. Consiste infatti in una specie di dichiarazione poetica (emblemizzata nella pratica documentarista e realista dello pseudoregista incontrato da protagonista in una piazzola di sosta dell'autostrada) ma anche filosofia di vita, sotto il segno del viaggio, secondo il modello dei poeti e degli scrittori della Beat generation."

E. MINARDI, *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole (FI), Edizioni Cadmo, 2003, pp. 63-64.

²⁹⁶ Si legga a questo proposito il seguente frammento:

"Lacrime lacrime non ce n'è mai abbastanza quando vien su la scoglionatura, inutile dire cuore mio spaccati a mezzo come un uovo e manda via il vischioso male, quando ti prende lei la bestia non ce da fare proprio nulla solo stare ad aspettare un giorno appresso all'altro. E quando viene comincia ad attaccarti la bassa pancia, quindi sale su allo stomaco e lo agita in tremolio di frullatore e dopo diventa ansia che è come un sospiro trattenuto che dice vengo su eppoi non viene mai. [...]"

E l'Angelo, anche ciò mi rammento e ve lo passo, questa scoglionatura che dà sul neuroduro la chiama Scoramenti, al plurale perché quando arriva non vien mai in solitudine. Si porta appresso nevralgie d'ossa, brufolletti sulle labbra o nel fondoschiama ma poi i più gravi mali, quelli della vocina; cioè chi sei? cosa fai? dove vai? qual è il tuo posto nel Gran Trojajo? cheffarai? eppoi ancora quelli più deleteri, i mali del non so giammai né perché venni al mondo né cosa sia il mondo né cosa io stesso mi sia e quando son proprio gravi persino il non so quale sia il mio sesso né il corpo né la cacca mia, cioè i disturbi dubitativi della decadenza."

P. V. TONDELLI, *Autobahn*, cit., pp. 177-178.

puntuale e di rottura costituito dalla fuga si pone come liberatorio. È una fuga con una meta precisa ma senza una vera e propria ragione (quantomeno intesa come elemento razionale) se non quella di “seguire il proprio odore”. Durante la fuga l’io-narrante si rivolge direttamente al lettore, dando vita, come detto, ad una seconda dimensione narrativa, all’interno della quale egli interagisce direttamente con quest’ultimo, attraverso consigli e incitazioni. Al presente indicativo, allora, si aggiunge l’imperativo, simbolo della mutata dimensione narrativa, la quale, però, non viene percepita all’interno di un orizzonte temporale diverso rispetto a quello sopradescritto.

Attraverso l’immediatezza della narrazione, che oscilla tra esposizione delle vicende e commenti dell’io narrante, il racconto coinvolge direttamente il lettore, trascinandolo nel qui e ora dei fatti esposti e seguendo i dettami di quanto riportato in *Colpo d’oppio*. L’immediatezza della percezione temporale che caratterizza il racconto va al di là delle modalità presenti nelle storie analizzate in precedenza, poiché lo stile narrativo di *Autobahn*, fortemente marcato dai toni dell’oralità, fa sì che l’io-narrante instauri un rapporto *vis-à-vis* col lettore, proprio come se quest’ultimo vi si trovasse di fronte. Il presente della narrazione arriva così a coinvolgere e in cu certo senso a risucchiare il lettore, proiettandolo all’interno della dimensione narrativa attraverso vicende, stimoli sensoriali e incitamenti volti a seguire il suo modo di vivere.

3. Il presente delle dinamiche di crescita orizzontali e della fauna d’arte: *Pao Pao* e l’incompiuto *Un weekend postmoderno*

Una rappresentazione della percezione temporale non molto dissimile da quella vista in *Altri libertini* può essere riscontrata anche nella seconda opera tonnelliana, la quale si presenta come un particolare romanzo di formazione. In esso è possibile osservare in particolar modo lo scarto che intercorre tra la temporalità intesa in maniera tradizionale e quella del giovane. La prima è senza dubbio rappresentata dalle istituzioni e dal percorso che occorre compiere attraverso il servizio di leva obbligatorio, all’interno del quale il giovane è inserito in vista della sua maturazione. Per le istituzioni dunque il servizio militare, proprio in quanto ‘rituale’ rappresentativo di una fase liminale, sottende un prima ed un dopo, simboli del cambiamento che dovrà portare l’apprendente alla maturazione. All’interno di questa temporalità lineare si inseriscono in *Pao Pao* le esperienze di vita del narratore, che poco

hanno a che fare con lo schema sopraesposto²⁹⁷. Esse infatti risultano essere svincolate da una dimensione temporale lineare-progressiva, in quanto si inseriscono in un orizzonte temporale decisamente ancorato al presente. Occorre in ogni caso precisare, però, che, com'è stato sottolineato da Angelo Fàvaro²⁹⁸, *Pao Pao* resta comunque un romanzo di formazione. Quest'ultima, però, non è da intendersi nel senso tradizionale ed istituzionale del termine. La formazione della quale ci parla la seconda opera tondelliana, infatti, non presenta un processo di crescita che avviene all'interno di dinamiche che si svolgono tra giovane e superiore in grado o, in altri termini, tra giovane e mentore. Essa al contrario si presenta come un processo che può aver luogo solamente grazie al gruppo dei pari. Dunque, più che essere correlata alla maturazione (intesa sempre nel senso tradizionale del termine), la formazione è assimilata all'arricchimento personale concernente le esperienze umane e sentimentali. Il protagonista del romanzo resta soggetto comunque a dinamiche di cambiamento, generate dalle varie esperienze vissute quasi indipendentemente le une dalle altre che hanno luogo durante il periodo di leva. La temporalità progressiva e lineare, legata al percorso di formazione che il giovane dovrebbe portare a termine, non gioca alcun ruolo all'interno del processo di crescita, che risulta essere invece inserito all'interno di esperienze che in molti casi nascono e muoiono all'interno di una dimensione temporale vissuta come immediata e puntuale. La temporalità lineare sottesa dal ruolo istituzionale che la naja occupa, allora, non appare né più né meno che un simulacro ormai privo di contenuto, tanto quanto gli atteggiamenti vacui e pomposi attraverso i quali sono descritti generali e colonnelli.

Per meglio indagare i modi in cui il protagonista del romanzo si percepisce all'interno della dimensione temporale, è necessario innanzitutto prendere in analisi il momento in cui, all'interno dell'opera, egli narra i primi momenti del suo servizio militare:

A differenza di molti altri appena arruolati sapevo già non solo la mia destinazione definitiva, ma anche l'incarico e il ruolo che avrei svolto sotto leva. Al Distretto di Modena, qualche giorno prima della mia partenza, una talpa nient'affatto discreta mi informò di tutto questo dicendo che ho l'incarico 231/A equivalente a "caporale istruttore" e che dopo l'addestramento farò un breve corso per essere inserito nel quadro permanente

²⁹⁷ Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 67.

²⁹⁸ A. FÀVARO, *Roma amara d'amore spazi-patimento in Pao Pao*, intervento presentato durante l'Undicesima Edizione del Seminario Tondelli, Correggio, Palazzo dei Principi, 17 dicembre 2011, l'intervento è disponibile a questo link:

[http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/9c0b85043c761d02c125798400336acc/\\$FILE/b85n6epbcdsg4d1bmc5p6u83iclr0.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/9c0b85043c761d02c125798400336acc/$FILE/b85n6epbcdsg4d1bmc5p6u83iclr0.pdf)

dell'Orvietnam da cui nessuno spostarmi potrà. [...] sapevo che avrei sempre preso quel convoglio, che la stazione di Orvieto mi sarebbe divenuta familiare, che in quella piazza d'armi avrei fermato il tempo, che non sarei stato trasferito; che avevo un solo grande adattamento da compiere per cui non avrei dovuto, dopo un paio di mesi, ricominciare tutto da capo, [...]. Così che arrivato alla caserma guardando i muri mi dico: mi affezionerò a queste pietre, soffrirò su questa piazza gelida, fumerò e mi innamorerò sotto al porticato e tutto insomma scorrerà via senza tanti intoppi fra pene, amori e delusioni e tutto finirà com'è iniziato. Un altro treno e via pronti per la solita storia... Faccio i conti con me stesso, potrei essere a lavorare, in carcere, in colonia o a scuola, è la stessa storia, esattamente identica [...]. Insomma guardavo e curiosavo, non parlavo, questo assolutamente no, non ero loquace quella mattina, c'ero solo io e volevo essere solo io. Dovevo fare tutte le mie cose e distribuire attorno tutti i pezzetti del mio dissennato senso come in un giochetto di costruzioni, là andrò a bere, là a pisciare, qui a dormire e lì ahimé a soffrire. Camminavo con gli altri nuovi nel piazzale, ci hanno rinchiusi nella grande palestra e lì c'è stato più niente da fare. Sono crollato di botto negli occhi di Lele. E non ho più potuto fingere di essere solo.²⁹⁹

Com'è possibile constatare, il frammento presenta una narrazione che si svolge prevalentemente al passato, piuttosto che al presente. Nonostante questo però non è ovviamente possibile sostenere che *Pao Pao* presenti uno stile letterario vicino alla tradizione romanzesca italiana e neanche che il narratore si collochi in un orizzonte temporale 'classico', il quale lo inscriverebbe all'intero di un percorso di maturazione, vedendolo proiettato verso il futuro. Ciò a cui assistiamo nel frammento è, invece, la rappresentazione del cambiamento di condizione da parte dell'io-narrante, il quale passa dalla vita "in borghese" alla vita militare. A questo cambiamento si associa una mutazione del punto di vista temporale, la quale prevede chiaramente un prima ed un dopo concernenti l'inizio del periodo di leva. La temporalità rappresentata, sebbene possa all'apparenza sembrare costituirsi in maniera meramente cronologica, consiste in realtà in una temporalità interiore, la quale associa l'espressione del tempo verbale alla condizione emotiva ed esistenziale del protagonista. In altri termini, l'utilizzo del passato è correlato alle esperienze vissute prima della naja e durante i primi momenti del servizio militare, mentre il presente viene utilizzato, invece, dal narratore per parlare di tutte le sue esperienze vissute durante il servizio di leva.

Prendendo in analisi in maniera maggiormente dettagliata l'estratto, si può infatti constatare che nella sua prima parte, nonostante sia presente una narrazione al passato, è allo

²⁹⁹ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, Milano, Edizione digitale Feltrinelli, *cit.*, posizioni: da 78 a 103.

stesso tempo possibile riscontrare una voce verbale al presente indicativo (“ho”) due verbi al futuro semplice (“farò”, “potrà”). Lo scarto temporale presente tra i periodi dell’estratto: “una talpa nient’affatto discreta mi informò di tutto questo dicendo che ho l’incarico 231/A equivalente a “caporale istruttore” e che dopo l’addestramento farò un breve corso per essere inserito nel quadro permanente dell’“Orvietnam” da cui nessuno spostarmi potrà” è evidente. Attraverso il discorso indiretto si mette dapprima in relazione il passato remoto con il presente indicativo e successivamente con il futuro semplice. In particolare, il punto in cui lo scarto temporale si presenta consiste nel passaggio verso il discorso indiretto, introdotto da “dicendo che”. All’interno di una narrazione tradizionale, infatti, il verbo che segue l’inizio del discorso indiretto introdotto al passato, sarebbe coniugato ad un tempo passato dell’indicativo, in caso di contemporaneità delle due azioni, o al condizionale passato in caso di posteriorità della seconda. La scelta del presente indicativo dunque appare singolare. Se da un lato essa colloca l’io-narrante all’interno degli eventi, dall’altro sottolinea il coinvolgimento immediato di quest’ultimo. Se il passato allontana l’io-narrante dalle azioni raccontate, il presente ed il futuro invece lo riavvicinano prepotentemente ad esse. All’interno di questa dinamica dentro-fuori, o meglio, vicino-lontano si muove la narrazione che ha luogo ad inizio romanzo. Essa infatti ben ci comunica la fase di cambiamento che il giovane sta vivendo, la quale lo conduce verso l’inizio della vita in caserma e dunque verso l’inizio di esperienze volte ad arricchire il protagonista dal punto di vista emotivo e sentimentale. Le dinamiche narrative e temporali descritte si estendono in maniera ancor più accentuata nel resto del frammento. Più avanti ci si trova nuovamente di fronte ad una narrazione al passato che non presenta rotture, ponendo l’io-narrante in una dimensione temporale diversa da quella della narrazione. Anche questa parte di frammento, però, presenta la tensione che intercorre all’interno delle dinamiche inerenti alla collocazione del narratore. Sebbene infatti gli eventi narrati siano collocati all’interno di una dimensione temporale anteriore, e dunque presentino una narrazione al passato, l’io-narrante sente il bisogno di collocarsi all’interno di essi, per proiettarsi nella dimensione temporale che maggiormente gli appartiene, ovvero quella presente. Non a caso, infatti, è possibile trovare all’interno di questa seconda parte di frammento le seguenti frasi: “sapevo che [...] in quella piazza d’armi avrei fermato il tempo, che non sarei stato trasferito”. Il bisogno di “fermare il tempo”, di vivere nel presente, si lega dunque alla possibilità di ambientarsi, mettendo in evidenza come la dimensione temporale presente, in cui il tempo si arresta, sia quella che maggiormente connota il giovane protagonista.

Infine, nel resto del frammento la dinamica in questione appare ancor più evidente. Man mano che il protagonista si proietta all'interno della caserma, il discorso indiretto libero diviene sempre più presente, squarciando la narrazione al passato per inserire degli elementi che rimarcano l'immediatezza attraverso cui il giovane si relaziona ai luoghi nei quali dovrà passare il periodo di naja. Così facendo i luoghi della caserma prendono forma, se non da un punto di vista concreto e tangibile, di certo da un punto di vista sensoriale ed emotivo ("mi affezionerò a queste pietre, soffrirò su questa piazza gelida, fumerò e mi innamorerò sotto al porticato"; "là andrò a bere, là a pisciare, qui a dormire e lì ahimé a soffrire"). Il discorso indiretto libero irrompe all'interno della narrazione, posizionando il personaggio principale dentro agli eventi e alle situazioni descritte, calandolo in un orizzonte temporale che gli consente di proiettarsi per un istante verso il futuro, rappresentato dall'anno che egli si aspetta di passare nella caserma di Orvieto. Ben presto però la tensione passato-presente, dentro-fuori svanisce per lasciar spazio ad una narrazione maggiormente diretta ed immediata, la quale ha come principale tempo verbale il presente indicativo, come testimoniano le righe che riportiamo di seguito:

Lo stanzone palestra in cui resterò per quasi due ore insieme a gruppi sempre nuovi di reclute ha delle strette e alte finestre che guardano verso la strada. Ci sono alcuni materassini ginnici polverosissimi sui quali molti si sdraiano; c'è un cavallo con maniglie, ci sono funi e pertiche, ma soprattutto c'è quel gran disagio che serpeggia nelle chiacchiere stupide dei ragazzi, tutti hanno un generale che li protegge, uno zio maresciallo che li sorregge, i napoletani hanno i compà, i sardi i fratelli della lega sarda, i milanesi hanno amici altolocati, i romani hanno gente, i bolognesi fingo di non sentirli, i calabresi hanno sorrete e mammete, i pugliesi non si capisce che cazzo abbiano una confraternita o una congrega di zitelle, [...] insomma nel giro di due minuti dal timido silenzio iniziale scaturisce tutta la babele dell'Italia rustica e regionale, ognuno raccolto fra quelli della sua terra cosicché salta fuori un casino poliglotta, una sarabanda del dialetto, tutta una kermesse del vocio nazional-popolare da dare i brividi. [...]

C'è dunque subito Lele seduto sull'asta di equilibrio con altri che lui non guarda e che non sente. Ai piedi ha zoccoli di cuoio arancione e a tracolla una sacca dello stesso colore con frangette e motivi floreali punzonati. Indossa jeans nemmeno tanto scoloriti. [...] Ma il dettaglio che attira la mia attenzione è semplicissimo, un particolare banalissimo e casuale, una minima nota che lo eleva come un dio al di sopra di tutta la babele dialettale, le bestemmie e le cazzate che gli altri gridano; un dettaglio su cui chiacchiereremo moltissimo mesi dopo e che sempre resterà un po' come il segnale indelebile nella mia memoria di quel

*nostro primo incontro senza gesti, né parole, né sguardi consapevoli. [...] Lele legge una copia gualcitissima del quotidiano Alto Adige. Trac! Ci sono dentro fino al collo.*³⁰⁰

L'ingresso nella palestra segna un cambiamento definitivo per quanto riguarda la narrazione temporale degli eventi, in quanto questi ultimi ora risultano essere narrati principalmente al presente, il che porta l'io-narrante a collocarsi all'interno di essi, com'era stato per i racconti di *Altri libertini*. Il narratore, dunque, attraverso questa dinamica, non solo si colloca all'interno della situazione narrata ma si inserisce allo stesso modo in un orizzonte temporale prettamente presente, poiché egli non si proietta più verso possibili esperienze future, che avranno luogo durante il periodo di leva, ma piuttosto descrive ed esplora ciò che si trova direttamente attorno a lui. La scena della palestra segna per certi versi l'inserimento definitivo del protagonista all'interno della narrazione. Ecco allora che i vari oggetti situati attorno all'io-narrante vengono alla luce, distinguendosi tra loro ("Ci sono alcuni materassini ginnici polverosissimi sui quali molti si sdraiano; c'è un cavallo con maniglie, ci sono funi e pertiche"), così come emergono i vari gruppi di soldati presenti all'interno della sala. Essi si presentano attraverso un tratto immediato e dirompente, ovvero i loro dialetti, i quali danno vita alla "babele dialettale" all'interno della quale il personaggio principale si trova. Tra i vari suoni della "kermesse del vocio nazional-popolare" spunta Lele, personaggio del quale il narratore si innamora. La descrizione si fa così via via più precisa, mettendo in luce i vari dettagli relativi all'abbigliamento del giovane, fino ad arrivare al dettaglio più importante per il narratore, ovvero la lettura dell'*Alto Adige*. Alle descrizioni generali al passato, riscontrate nella parte precedente, relative alla primissima fase di naja, si sostituiscono progressivamente delle descrizioni maggiormente dettagliate, le quali fanno emergere in maniera sempre più precisa l'ambiente all'interno del quale il narratore si trova, fino ad arrivare alla meticolosa descrizione di Lele, seguita dall'onomatopea che mette in risalto l'innamoramento del personaggio principale. È possibile dunque notare come il processo narrativo prenda le mosse da una narrazione al passato, per arrivare man mano ad una narrazione al presente, correlata a descrizioni più minuziose, che cala il protagonista nell'immediatezza degli eventi, fino addirittura ad arrivare a rappresentare l'attimo, la scintilla, il momento nel quale scatta l'innamoramento nei confronti di Lele, attraverso l'utilizzo dell'espressione onomatopeica "Trac!".

³⁰⁰ *Ibid.*, posizioni: da 103 a 133.

Il frammento analizzato presenta le principali dinamiche che caratterizzano *Pao Pao*, le quali vedono il narratore inserito in una dimensione temporale decisamente ancorata al presente. Proprio grazie alla dinamica *presentizzante* il protagonista può vivere appieno e in totale libertà la sua esperienza di naja, in quanto totalmente inserito all'interno delle situazioni in cui si trova. La dinamica in questione inoltre permette di poter narrare gli eventi in maniera episodica e frastagliata, in quanto le azioni del protagonista non si inseriscono all'interno di un orizzonte finalistico a lungo o a medio termine e spesso sono volte, com'era stato per i protagonisti di *Altri libertini*, verso il soddisfacimento immediato del proprio desiderio, o verso progetti a breve termine. Ciò fa sì che la rappresentazione del tempo del racconto passi in secondo piano e non ostacoli la scorrevolezza della lettura, nonostante esso risulti scomporsi in diversi segmenti, i quali non si inseriscono in una dinamica temporale lineare³⁰¹.

È interessante infine notare come una rappresentazione della percezione temporale marcata da dinamiche *presentizzanti* sia riscontrabile anche nella prima e nella terza parte del racconto *Un weekend postmoderno*, nel quale l'autore descrive i giovani della "fauna d'arte" che popolano teatri, esposizioni, gallerie, nonché discoteche³⁰²:

³⁰¹ Per quanto riguarda il tempo del racconto in *Pao Pao*, un'interessante analisi è stata fornita da Roberto Carnero: "Il tempo di *Pao Pao*, però, è decisamente non lineare, è complesso e articolato su più livelli: il tempo fermo in cui si colloca chi racconta all'inizio dell'operazione di scrittura (che viene conclusa il giorno "23 aprile 1982"), il tempo progressivo (scandito da date messe qua e là nel testo come incisi) della vicenda principale (il servizio militare e quant'altro accade durante quel periodo), alcune prolessi, fughe in avanti con cui a un certo punto della storia si fanno baluginare anticipazioni di quanto accadrà in seguito (nella storia stessa o addirittura nel tempo in cui l'autore-protagonista stende le sue memorie) o anche di eventi che poi però non verranno ripresi né sviluppati (un'analogia organizzazione dell'aspetto cronologico della narrazione era presente, in *Altri libertini*, nel racconto *Viaggio*, sebbene in forma meno articolata). Tutto ciò produce l'impressione di un continuo andirivieni temporale, che sembra funzionale a rendere la rievocazione dell'esperienza militare nei termini di una sorta di "bolla d'aria" nel tempo. Il flusso del pensiero è libero da schemi narrativo troppo rigidi e la diegesi procede per sprazzi e frammenti. Il racconto, per esempio, incomincia alla fine del servizio militare, con un episodio (l'incontro con Renzu a una parata in via Nazionale a Roma) che verrà ripreso, sviluppato e concluso soltanto nelle ultime pagine del libro, riconducendo l'esposizione di tutta la vicenda alla classica struttura della *Ringkomposition* (quella "composizione ad anello" in cui la conclusione di un testo riprende dall'inizio di questo certi elementi tematici o verbali).

La "parentesi" della vita militare cessa di essere tale proiettandosi nel "fluxus" dell'esistenza delle persone (e in primo luogo, qui, del protagonista) e trae significato e coerenza proprio da queste risposdenze interne, che sono il segno della necessità e della gravidanza della rete di rapporti che danno spessore umano a un momento della vita altrimenti arido e alienante"

R. CARNERO, *op. cit.*, posizioni: da 976 a 992.

³⁰² Si legga a questo proposito la sezione Fauna d'arte, presente all'interno di *Un weekend postmoderno*. Riportiamo qui di seguito un estratto preso dal capitolo *Atelier giovani*: "Milano sembra stia rinverdendo i fasti della capitale italiana delle arti figurative. Nel giro di una stagione si sono aperti ben dieci spazi espositivi fra gallerie multimediali, come Décalage, e caffè che, ogni mese rinnovano i quadri alle pareti, tutto rigorosamente di giovani artisti non ancora scoperti dal mercato. Dal centro Europa arrivano gruppi di giovani artisti che girano la città alla ricerca di soffitte, scantinati, depositi, saloni, fabbriche, garage da ristrutturare e adibire ad atelier di pittura o loft. È sufficiente frequentare la girandola dei *vernissages*, che in certi giorni si accavallano con il ritmo delle sfilate di moda, per trovarsi immersi in questo nuovo pubblico dell'arte, in maggioranza sui trent'anni, che

Non c'è tempo per visioni di poesia. L'Erik è bruscamente stoppato nelle sue divagazioni sul tramonto. La ciurma incalza: l'ora è tarda e lo stomaco borbotta. Finiamo alla buca di San Petronio, in venti, trenta che sembrano le figlie di Maria in libera uscita (e senza la padrona) e anche qui va tutto bene, e chiacchiere e racconti, finché non si torna sulla Rover, e via in una discoteca, badando bene a rimorchiare quel solito biondo artista che a noi piace tanto tanto ma che non fila manco un briciolo così [...].

All'Art Club, altri drink e ritmi afroasiatici che stravolgono certi critici lombardi che noi davamo frigidità e impassibilità, invece guardateli come si agitano con la rumba e con la samba, con il tango e con il mambo. Ma ormai l'ora è piccola, la discoteca chiude. Noi non s'ha voglia di andarcene a dormire, la newyorkese attacca con la solfa che là, a quest'ora, si inizia la nottata. Sul serio? Una scossa di anfetamina e metedrina ci attraversa. Dove andare in questo capoluogo di provincia? A Borgo Panigale!³⁰³

Le vicende dell'io-narrante e di Erik si svolgono all'interno di vari eventi mondani e sono prive di tratti che possano far pensare a dei progetti o a delle proiezioni del Sé verso un orizzonte futuro. Ne è esempio il frammento riportato, nel quale l'io-narrante descrive prima una cena e poi una festa a cui partecipano vari esponenti della "fauna d'arte". La cena è preceduta dalle divagazioni 'poetiche' di Erik, le quali vengono presto messe a tacere in nome della fame, simbolo di come i vari personaggi si proiettano in un orizzonte temporale assai ristretto, a causa del desiderio di soddisfare i propri bisogni impellenti. Se in questo caso il bisogno da soddisfare è legato alla fame, successivamente, verso la fine della cena, l'idea di andare in discoteca, se da un lato è volta a soddisfare in maniera repentina la voglia di divertirsi dei commensali, dall'altro viene immediatamente associata dal protagonista al desiderio sessuale. La festa, infine, è caratterizzata da stimoli immediati prodotti dalla musica, i quali hanno un impatto diretto con i fruitori, riuscendo addirittura a far scatenare sulla pista da ballo alcuni critici. Ancora una volta l'orizzonte temporale all'interno del quale i personaggi si proiettano risulta essere il presente. Il narratore ed Erik del resto, come anche altri personaggi del racconto, si muovono guidati da desideri volti ad essere soddisfatti nel più breve tempo possibile, primo tra tutti la partecipazione agli eventi mondani ed intellettuali di Bologna. Presi totalmente dalle situazioni all'interno delle quali si trovano, i due giovani non sono descritti attraverso le loro ambizioni o attraverso i loro progetti a lungo termine, bensì

magari, fino a qualche anno fa si occupava soltanto di concerti pop che oggi e che oggi segue, con interesse e perizia, le nuove vicende dell'arte italiana, assurta agli onori del successo internazionale grazie al fenomeno Transavanguardia."

P. V. TONDELLI, *Atelier giovani* in *Un weekend postmoderno: cronache dagli anni Ottanta*, cit., p. 253

³⁰³ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, in *Un weekend postmoderno: Cronache dagli anni '80*, cit., pp. 179-180.

risultano essere contraddistinti dalle loro voglie e dai loro bisogni immediati. Non a caso infatti, l'unica situazione che richiede delle dinamiche di progettazione, seppur minime, ovvero la riconsegna della Madonna a Digo, passa totalmente in secondo piano, rispetto a feste ed eventi mondani. I due ragazzi, infatti, totalmente presi dalle attività del weekend bolognese, perdono la statua della Madonna custodita per l'amico, per poi ritrovarla casualmente³⁰⁴.

La febbre del weekend postmoderno è rappresentata in maniera assai vivace anche nella terza parte dell'incompiuto *Un weekend postmoderno*, in cui il protagonista descrive una festa che ha luogo in un teatro del capoluogo emiliano:

Tutti lì, tutti lì... Cento, dugento, trecento, di più, di più, una ressa, una strafila, una calca: che bello, che ballo! E che bulli! Dentro tutta una sauna, un caldo, un vapore, un'abluzione, un sexy matto, tutto un cicaleccio, tutto un inchino, tutto un piedino, tutto un abbraccio. Ma perché questo bacia sempre nell'orecchio? Viene forse da Cernecchio? Fuori: una fauna esclusa e caciaronna che scalpita e preme e resiste e insiste per entrare. Niente da fare: "Vien giù l'architrave!" "Ma io voglio vedere, voglio guardare!"

*Manca il posto, il teatro è zeppo, strapieno, rigurgita di fumettari, artisti, parrucchieri, musicisti, giornalisti, creativi e lettristi. Tutta la Bologna partygiana che impazzisce ultimamente non per discoteche o caffè-concerti, ma proprio per party e festini dati in luoghi insoliti: una buca di San Petronio, una cella frigorifera, una Soffitta.*³⁰⁵

L'enorme folla del weekend è rappresentata attraverso pochi tratti significativi ed in particolare attraverso la voglia, il bisogno, di partecipare all'evento mondano e dar sfogo al proprio desiderio di divertimento. Tutto è immediato, tutto avviene all'interno del presente del desiderio. La musicalità del linguaggio inoltre, a mo' quasi di filastrocca, rappresenta plasticamente ciò che accade, riproducendo il chiacchiericcio e l'atmosfera frivola e gioiosa della situazione. Questa volta non sono soltanto pochi personaggi a proiettarsi nell'immediato presente del desiderio, bensì una folla enorme di gente, volta a soddisfare in maniera subitanea il desiderio febbrile concernente il divertimento e la partecipazione alla festa. In sintesi, se la "Bologna partigiana" si proiettava, attraverso enormi sacrifici, verso un futuro a lungo termine, il quale aveva come simbolo la ricostruzione, la "Bologna partygiana" invece si proietta in un orizzonte temporale assai più ristretto, volto ad appagare velocemente le

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 181.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 186.

proprie voglie. Emblematica a questo proposito è la figura della folla rimasta fuori dal teatro, poiché non c'è più posto, la quale non si rassegna a veder castrato il proprio desiderio, ma continua a ripetere: “Voglio vedere, voglio guardare!”.

Sebbene in *Un weekend postmoderno* la rappresentazione della percezione temporale e della proiezione del Sé correlata ad essa siano simili a quelle viste in precedenza, esse possono essere considerate spia degli importanti cambiamenti ormai avvenuti all'interno della società italiana³⁰⁶. Se in *Altri libertini* e in *Pao Pao* questi elementi restavano ancora in buona parte legati all'esperienza movimentista del '77, e dunque si facevano portatori di uno stile di vita anarchico, libero e fuori dagli schemi, ora invece essi cessano di essere connotati in questo modo, per consegnarsi al conformismo postmoderno³⁰⁷. Dinamiche *presentizzanti*, infatti, come si è visto, sono riscontrabili all'interno del primo Tondelli, oltre che in ambienti “punk-libertini”, anche in ambienti “paninari” (il racconto *Altri libertini*) e in ambienti intellettuali. Ciò può portarci a dedurre che le dinamiche in questione si configurano come un'importante caratteristica che connota le varie identità sociali giovanili con tutto il loro seguito di processi di identificazione.

La folla è rappresentata attraverso fattezze decisamente più marcate e feroci nel finale di *Rimini*, in cui Marco Bauer e Susy, dopo essere entrati in possesso di alcuni documenti provanti l'implicazione della Sinifiv nell'omicidio Lughì, si dirigono verso la redazione del giornale in cui lavorano ma rimangono bloccati a causa dell'enorme massa di gente che si riversa per le strade della città a causa della festa della fine del mondo:

³⁰⁶ Cfr. M. GERVASONI, *op. cit.*, p. 64-82 e p. 97-131.

³⁰⁷ Alcune riflessioni dello stesso Tondelli sul '77 e sulla fine del movimento sono presenti in *Un weekend postmoderno*: “Se penso a quanto impegno mettevamo, sottomessi alla rudezza dei fratelli maggiori della contestazione, nel non vestire, nel voler manifestare il disprezzo delle convenzioni, della forma e delle regole attraverso un'immagine non conformista, *delabrée* e vissuta (e avevamo, noi beati, quindici anni), allora, da un lato provo sentimenti di tenerezza e approvazione, poiché alla base di tutto era la conscia voglia di ricercare un epos nel quotidiano, un'avventura “sulla strada” totalizzante e assoluta che ha portato i più caldi di questa stessa generazione dove sappiamo; dall'altro un senso di fastidio per molti anni sprecati nel rifiuto, nell'autoemarginazione, nel deridere “le sporche regole del gioco”, che in fondo erano solamente le regole della vita e della “crescita”, che non riuscivamo, però, assolutamente a comprendere. Per cui, anni dopo, fu veramente seccante accorgersi che a furia di fare sempre i mendicanti e gli straccioni, si stavano frequentando, per l'appunto, solo mendicanti e straccioni; che a furia di liberarci il cervello, questo stava sul serio schizzando per i fattacci suoi; che a forza di accusare gli altri e la società di personali e collettive paranoie, altro non si faceva che accelerare un processo distruttivo che sfociava solo in tossicodipendenze, pressissime e senza via d'uscita. [...]”

Sviluppi successivi comunque hanno innescato atteggiamenti assai diversi nei confronti delle piccole e grandi cose che costituiscono il nostro contemporaneo arredo esteriore e mentale. Già nel 1977 ci si congeda da quell'atteggiamento di scontro frontale e di posizioni contrapposte, riguardo alla realtà: se molti si dileguano per strade violente, moltissimi altri scelgono un modo di vivere laterale, una specie di scrollata di spalle nel tentativo di costruirsi agganci da tribù a tribù e non più nella massificazione del conetto di “popolo”.

P. V. TONDELLI, *The society*, in *Un weekend postmoderno: cronache dagli anni Ottanta*, *cit.*, pp. 191-192-193.

Le strade che portavano a Rimini erano gremitte 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. [...]

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 qualcosa avesse dovuto 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 stanno 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. Cinquemila Lire l'ora. Per tutta la notte." [...]

Un paio di negozi al piano terra di un grande edificio bruciavano gettando bagliori infuocati sulla piazzetta. Le macchine erano bloccate in mezzo alla strada. La gente fuggiva terrorizzata dal palazzo, saltando sulle capote delle auto, lasciando brandelli di vestiti sui paraurti, strillando e piangendo. Dal fuoco sbucarono come demoni trequattro-cinque ragazzi con il viso nascosto dal passamontagna. Reggevano in mano piastre per hifi, dischi, videoregistratori, telecamere.³⁰⁸

Il frammento, già analizzato nel capitolo precedente in un'ottica diversa, mostra le conseguenze estreme di una percezione temporale estremamente schiacciata sul presente. L'estratto è collocato nella parte finale di *Rimini*, in cui l'"orgia ferragostana"³⁰⁹ raggiunge la sua apoteosi. La dimensione presente è totalizzante, assurda e deleteria. La libertà che essa comporta si tramuta in smarrimento e violenza. Ecco allora che le persone diventano delle formiche che vagano insensatamente, in assenza di una qualsiasi propensione verso una meta futura da raggiungere, totalmente assorbite dal bisogno di partecipare all'evento di massa³¹⁰.

³⁰⁸ P. V. TONDELLI, *Rimini, cit.*, pp. 319-320.

³⁰⁹ P. V. TONDELLI, *Adriatico kitsch*, in *Un weekend postmoderno: cronache dagli anni Ottanta, cit.*, p. 100.

³¹⁰ Si legga a questo proposito il seguente estratto:

"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 destro delle patrie sponde s'inscena la sfilata del desiderio in un missaggio di antiche forme e nuovissime attitudini, insomma ecco in breve qualche nota dalla riviera postmoderna. [...]"

E poi le grandi città con i viali, i caffè, i molti, le pizzerie, i porti, le pinetine, le discoteche eroirock, le balere, i night club VM di cinquant'anni, le sale da gioco dai nomi improbabili (Reno, Las Vegas, Montecarlo...), le spiagge, i vialetti, i dondoli, le gelaterie, i negozietti, le birrerie sotto i tucul in cemento: tutto per far sembrare più esotico al visitatore nordico e birraiolo, questo fianco d'Italia. A ogni desiderio, dunque, un luogo adatto, appositamente costruito [...]."

Una parte della folla invece si riversa sulla spiaggia, in attesa dell'apocalisse prevista da un guru improvvisato. L'attesa riguardante la fine del mondo restituisce così alla percezione temporale un falso spessore, una falsa propensione verso il futuro, poiché essa non è concepita in maniera progettuale, bensì risulta essere subita, in quanto la propensione verso l'avvenire non può che risolversi nell'atto di attendere. Allo stesso tempo, aspettare l'apocalisse porta con sé una maggiore propensione a vivere nell'immediato presente, poiché il domani risulta essere totalmente annientato. Sebbene la previsione dell'apocalisse metta in moto un circolo enorme di feste e di eventi mondani legati ad essa, e dunque si configuri in maniera palese come una trovata puramente commerciale, questa scelta non è casuale. L'apocalisse, infatti, deforma e porta alle estreme conseguenze le voglie dei giovani vacanzieri, mettendo a nudo, attraverso tratti feroci e grotteschi, la violenza insita nel bisogno smisurato del divertimento³¹¹. Quella rappresentata è dunque una tendenza estrema a percepirsi nell'immediato presente delle proprie azioni e in particolare del proprio desiderio, il cui soddisfacimento vuole essere immediato, fino ad arrivare alla violenza ed al saccheggio.

4. Discorso diretto e orgia ferragostana: dinamiche “presentizzanti” in *Rimini*

Come specificato nel paragrafo precedente, *Rimini* costituisce una svolta all'interno dell'opera di Tondelli. Dalla “scrittura emotiva”, infatti, si passa ad uno stile più prossimo alla tradizione e alla “bella pagina”, mentre invece la narrazione corale permane, sebbene in maniera assai diversa rispetto ad *Altri libertini*, in quanto essa non concerne episodi occupanti una singola parte del libro ma si presenta invece sotto forma di storie che si dipanano per tutto l'arco del romanzo. Inoltre, se in *Altri libertini* sono presenti (almeno in cinque racconti su sei) situazioni che coinvolgono un gruppo di giovani, in *Rimini*, invece, il gruppo perde la sua centralità in favore dell'individuo, in quanto la maggior parte delle storie narrate ruotano attorno ad un singolo personaggio. All'interno di questo nuovo scenario tondelliano è possibile notare delle variazioni anche per quanto riguarda la rappresentazione temporale. In questo senso la caratteristica più evidente risiede nell'abbandono della narrazione al presente

È fra i meandri di questo inconscio finalmente edificato, e di questa libido prefabbricata, che si intreccia una fauna intensamente gravida di pulsioni esplosive, una fauna che pretende qui una sola cosa: partecipare all'orgia. Come non si andrebbe allo stadio come unico spettatore nemmeno a vedere Italia-Argentina, come non si andrebbe a un concerto soli nemmeno per gli Stones, così a Rimini non si andrebbe se non per il cancan. Tutto perfettamente accettato in partenza: “Io vado dove sono gli altri centomila.”

P. V. TONDELLI, *Adriatico kitsch*, in *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 98-99.

³¹¹ A questo proposito è interessante ascoltare un'intervista rilasciata dall'autore e disponibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=VMlu4RVpJy4> (Ultimo accesso: 03/07/2023).

indicativo, per passare all'utilizzo del classico passato remoto. Questa scelta, però, sembra più che altro limitarsi allo stile, senza realmente tramutarsi in un cambiamento più profondo. Sebbene infatti il romanzo presenti uno stile narrativo maggiormente vicino alla tradizione (o forse sarebbe più adeguato definirlo da "best seller"), esso non perde buona parte della vivacità e l'immediatezza che avevano caratterizzato la prima fase dell'autore. Il presente della Rimini ferragostana³¹², sebbene espresso in maniera differente rispetto alle opere precedenti, costituisce l'orizzonte temporale maggiormente rappresentato all'interno del romanzo. È importante sottolineare a questo proposito l'uso assai ricorrente che l'autore fa del discorso diretto, il quale spezza la narrazione al passato, per consegnare gli eventi narrati al presente in cui si manifestano, attraverso gli scambi di battute. Sulle 310 pagine totali che costituiscono l'interno romanzo, ben 215 (ovvero poco più di due terzi) presentano delle parti in cui è riscontrabile l'utilizzo del discorso diretto. Per quanto riguarda invece il principale filone narrativo del romanzo, avente come protagonista il giovane giornalista Marco Bauer, esso occupa all'incirca un terzo dell'opera, essa presenta ben 111 pagine, su 137 totali, in cui si ricorre al discorso diretto. Ciò vuol dire che la quasi totalità della storia cardine presente all'interno di *Rimini*, dunque, è narrata utilizzando il discorso diretto, il che mostra come il passato remoto sia quasi un elemento di contorno all'interno del romanzo, ed in particolare all'interno della storia principale. D'altronde, se da un lato il discorso diretto spezza quella che è la narrazione al passato per consegnarla al presente, dall'altro contribuisce a rappresentare la percezione della temporalità che il protagonista risulta avere, la quale si manifesta all'interno dell'unica storia narrata in prima persona. A questo proposito, inoltre, occorre sottolineare che l'io-narrante del principale filone narrativo non si dissocia in alcun modo dal personaggio che si situa al centro delle vicende raccontate. In altri termini, non ci

³¹² Si legga a questo proposito il seguente estratto:

“Nonostante le previsioni di un forte calo nell'affluenza turistica, soprattutto straniera, sulle spiagge della Romagna, in quest'ultima decade di giugno, si ha un'impressione diversa da quella che intristisce gli operatori turistici, chiusi nei loro uffici o nei loro studi di rappresentanza: e cioè che il ridimensionamento delle presenze nella Nashville italiana e provinciale non sia poi così grave, visto che, soprattutto durante i weekend, le spiagge sono affollate, le strade dei centri commerciali pure, le discoteche fanno il tutto esaurito e le birrerie faticano ad accogliere i clienti al riparo dai tucul di finta paglia e finto legno, nonostante i prezzi sostenuti. [...] Su una striscia di sabbia lunga all'incirca un centinaio di chilometri, dai lidi di Comacchio giù giù fino a Cattolica e Gabicce, si scatena la carnevalata estiva della riviera romagnola, tornata improvvisamente in auge proprio quando tutti la ritenevano come morta: un luogo del kitsch strapaesano e provinciale, caotico e assurdo, da lasciare al popolo delle pensioncine familiari e alle orde di metallurgici della Baviera. E invece quest'immagine di un'Italia che non si dà mai per vinta, che inventa ad ogni stagione simboli di nuove mondanità per attirare turisti, che diversifica le sue offerte, dalla vita di spiaggia ai festival del cinema, dalle grandi esposizioni d'arte internazionali al teatro, alla musica, ai megasantuari del divertimento notturno, è esplosa ancora una volta, portando milioni e milioni di presenze sulla costa e rendendo quasi un obbligo sociale una passeggiata per Viale Ceccarini a Riccione, un aperitivo al caffè delle Rose di Rimini, un bagno di sole su un qualunque metro quadrato delle spiagge.”

P. V. TONDELLI, *Phoenix e Spiagge*, in *Un weekend postmoderno*, cit., pp. 93-112.

troviamo di fronte ad un Marco Bauer narratore e ad un Marco Bauer personaggio, poiché è sostanzialmente quest'ultimo ad essere presente all'interno della storia di cui è anche io-narrante.

Dopo aver fatto queste riflessioni, è possibile prendere in analisi due estratti, al fine di meglio analizzare le dinamiche sovresposte:

Raggiunsi Susy al capanno. Era circondata da una dozzina di persone che chiacchieravano sovrapponendo le loro voci e i loro gesti. L'impressione era che avessero fatto un tredici e si stessero spartendo il bottino. Susy, naturalmente, con il taccuino in mano, teneva i conti.

"Ah, sei qui," fece, non appena fu possibile intravedermi nella piccola calca. "Dammi una mano".

L'afferrai per il polso e la trascinai via. "Abbiamo materiale a sufficienza."

"Un rompiballe. Ecco chi sei Marco Bauer. Un grande, enorme, perfetto rompiballe."

"Non strillare," rimbeccai. "Non strillare anche tu come quelle fagiane arrostitite là sopra!"

"Fagiane?" Sgranò gli occhi.

"Ora andiamocene via, vuoi? Raggiungiamo la tua Spider e voliamo via." Cercai di essere calmo. "Mi sto scottando e non intendo passare il resto dei miei giorni a spalmarmi di creme."

"Se tu avessi seguito i miei consigli, rubrica saluti, non saresti a questo punto, cocco."

"Vorrà dire che d'ora in avanti mi impalmerai tu, Susy." Cristo! L'avevo detto. Ed era troppo tardi per correggermi.

Mi guardò civettuola: "Impalmare?"

"Spalmerai. Ho detto spalmerai! Finiamola!" Sul suo viso si aprì un sorriso di vittoria.³¹³

Bauer raggiunge Susy, sua sottoposta, nonché sua amante, mentre è intenta a raccogliere delle dichiarazioni in un capanno su un evento che costituirà il soggetto di un futuro articolo. L'arrivo del giovane è narrato utilizzando il passato remoto e l'imperfetto ma occupa una parte assai breve all'interno del racconto dell'evento. Com'è possibile evincere dal frammento, infatti, la narrazione al passato svolge sostanzialmente due funzioni. La prima consiste nell'introdurre il discorso diretto, mentre la seconda invece nell'accompagnarlo, comunicando le azioni che i personaggi compiono mentre parlano. Il discorso diretto, dunque, gioca un ruolo assolutamente centrale nell'estratto. Inoltre, è possibile allo stesso modo confermare quanto detto in precedenza per ciò che riguarda l'assenza di divisione tra Bauer narratore e Bauer personaggio. Ciò è particolarmente evidente nella parte del frammento in

³¹³ P. V. Tondelli, *Rimini, cit.*, pp. 103-104.

cui il protagonista si lamenta con la ragazza del caldo, dicendo: “Vorrà dire che d’ora in avanti mi impalmerai tu, Susy.” Il giovane si rende subito conto del suo lapsus, riportando sostanzialmente i suoi pensieri a riguardo attraverso l’utilizzo del discorso indiretto libero, senza distaccarsi in alcun modo dalla situazione narrata.

Altro esempio che è possibile citare, per quanto riguarda le dinamiche analizzate in precedenza, appartiene alla scena in cui Bauer e Susy si recano al cinema per vedere la proiezione della prima di un film, i cui finanziamenti sono stati ottenuti dai giovani autori, andando in giro per le spiagge della riviera a chiedere ai villeggianti un contributo:

Arrivammo al cinema. C’era una gran folla di gente ai lati dell’ingresso principale. Aspettavano che gli invitati entrassero per occupare i posti rimasti liberi. “E’ già stato giudicato il miglior film dell’anno,” disse Susy, prendendo posto. “A ottobre uscirà nelle sale normali.”

“Siamo cavie,” dissi guardandomi attorno.

“In un certo senso sì, siamo cavie privilegiate.”

Ci fu un applauso. Gli spettatori si alzarono in piedi e si voltarono verso la galleria della sala. Entrarono un gruppo di persone, un branco ordinato ed elegante di giovanotti.

“Ecco gli attori!” fece eccitata Susy. “Quello in mezzo è il regista. Ha raccolto una parte del danaro qui a Rimini. Dicono sia andato ombrellone per ombrellone a chiedere i finanziamenti.”

“E quello là in fondo?”

“Chi?”

Indicai a Susy un uomo di mezza età.

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

In quel momento le luci si spensero e la proiezione partì. Al termine, a giudicare dall’accoglienza del pubblico, il successo fu straordinario.³¹⁴

Anche in questo caso gli eventi sono presentati grazie all’utilizzo di una narrazione al passato, in modo da poterli brevemente contestualizzare. Subito dopo la narrazione procede attraverso il discorso diretto, al quale è affidato il seguito della descrizione dell’ambiente per mezzo delle parole di Susy. Il discorso diretto svolge dunque in questo caso anche un ruolo descrittivo, riprendendo dinamiche presenti nel linguaggio cinematografico. Ciò fa sì che appaia ancor più evidente come la dimensione temporale maggiormente rappresentata

³¹⁴ *Ibid.*, p. 270.

all'interno del romanzo sia il presente, anziché il passato. Occorre inoltre a questo proposito sottolineare che, a differenza delle altre storie, in quella presa ora in analisi il protagonista è anche l'io-narrante. Per questa ragione, dunque, la dimensione temporale rappresentata è quella che Bauer sceglie, o meglio, sente di rappresentare. Come del resto molti personaggi appartenenti ad *Altri libertini*, nonché l'io-narrante di *Pao Pao*, Bauer racconta le proprie vicende in maniera immediata, utilizzando in modo decisamente frequente il discorso diretto e non dissociandosi mai dai fatti. Degli esempi lampanti di questa attitudine sono inoltre dati dal modo in cui il protagonista utilizza la narrazione al passato per descrivere i suoi pensieri ed i suoi punti di vista:

Verso mezzogiorno la segretaria di redazione telefonò in cronaca per dirmi che il direttore voleva parlarmi. “Venga tra quindici minuti,” aggiunse. “Perché non ora? Sono libero,” dissi. “Tra 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 imprecisione una notizia o trascritto infedelmente un breve colloquio telefonico con un informatore della questura. Boh. Rinunciai dopo qualche minuto. Era tutta energia sprecata. D'altra parte se il direttore si prendeva la briga di convocare un umile e giovane cronista nel suo ufficio, un tipo come me che il più delle volte non arrivava nemmeno a firmare i propri articoli, un nulla insomma, questo poteva avvenire solo per quello che in gergo si chiama “cazziatone”.³¹⁵

Il frammento è collocato nella prima pagina del romanzo e ci mostra Marco Bauer per la prima volta, mentre attende di essere ricevuto dal suo capo. Se negli estratti precedenti si è visto come il discorso diretto costituisca sostanzialmente il centro della narrazione (cosa che avviene nella grande maggioranza dei casi per quanto riguarda la storia che vede come protagonista il giovane giornalista), ora è possibile osservare il contrario. Il discorso diretto è infatti presente solo all'inizio del frammento e svolge un ruolo introduttivo, poiché proietta il lettore fin da subito all'interno degli eventi, in *medias res*. La parte più corposa dell'estratto è occupata invece dai pensieri del giovane, i quali sono sì narrati al passato ma non presentano alcuna distanza tra il Bauer narrato ed il Bauer narrante, nonostante il racconto degli eventi si collochi in una dimensione temporale posteriore e distante. Sebbene la narrazione sia al passato, dunque, gli eventi narrati non fanno percepire alcuna lontananza temporale e, in definitiva, sono presentati in maniera immediata, proprio come se fossero narrati al presente.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

L'utilizzo che il personaggio fa del passato per raccontare le proprie vicende, il quale dà l'impressione di non essere altro che un presente camuffato da passato, ci porta ad affermare che la percezione temporale del protagonista non sia poi in definitiva molto diversa da quella dei personaggi del primo Tondelli. Occorre tuttavia, come si vedrà meglio in seguito, precisare ancora una volta che il protagonista del principale filone narrativo di *Rimini* appartiene ad un ambiente assai diverso rispetto a quello dei "libertini" del primo Tondelli, poiché egli è espressione (in piccolo) di quel yuppismo all'italiana tanto presente nel Paese durante gli anni '80. Bauer, inoltre, a differenza dei personaggi di *Altri libertini* e di *Pao Pao*, ha un lavoro e desidera ardentemente fare carriera. A differenza dei personaggi narrati all'interno delle prime opere dell'autore, il giovane giornalista non è estraneo ad orizzonti finalistici e a tendenze progettuali. Essi sono per lo più generati dalle dinamiche lavorative, le quali prevedono che il nuovo direttore de *L'Adriatico* si occupi della gestione del giornale, dando ad esso una linea editoriale. Ciò porta, dunque, il giovane a proiettare le proprie scelte lavorative verso il futuro, sebbene esso non sia di certo a lungo termine, ponendosi come obiettivo quello di vendere il maggior numero possibile di copie e cercando di indirizzarsi ad una platea assai più ampia rispetto a quella verso cui si era indirizzata la gestione precedente. A questo proposito è interessante sottolineare come la dimensione futura, per quanto riguarda le vicende di Bauer, appartenga soltanto alle dinamiche inerenti alla sfera professionale. Ciò può spingerci, perciò, ad operare una scissione tra il Bauer giornalista ed il Bauer uomo. Se il primo infatti si colloca, attraverso il giornale che dirige, all'interno di un orizzonte temporale lineare, il quale è generato dalla necessità di proiettarsi verso il futuro, il secondo invece iscrive la sua esistenza e le sue vicende all'interno di un orizzonte temporale presente, dettato dal bisogno di soddisfare immediatamente il proprio desiderio. Ne è esempio, infatti, la relazione che il giovane intraprende con Susy, una sua avvenente sottoposta, senza curarsi delle implicazioni che ciò avrà sul piano professionale.

In definitiva, il processo di *presentizzazione* non è estraneo neanche alla categoria sociale giovanile rappresentata da Bauer, la quale, a differenza dei giovani narrati da Tondelli nelle precedenti opere, ha un lavoro ed è perfettamente integrata all'interno della società.

II. Sé possibili: analisi delle (mancate) rappresentazione del futuro attraverso: desideri, progetti e aspirazioni

Una volta analizzata la rappresentazione della percezione temporale maggiormente presente all'interno dell'opera tonnelliana, occorre porsi delle domande riguardo a quella che dovrebbe essere invece la dimensione cronologica più importante per i giovani, ovvero il futuro. La figura del giovane, del resto, nonché la gioventù stessa, è stata spesso connotata all'interno di opere letterarie da progetti, ideali e speranze, i quali costituiscono certamente delle spinte verso un orizzonte futuro. Da un punto vista psicologico, sulla base degli studi di Markus e Nurius, i progetti, gli ideali, le aspettative e le speranze contribuiscono a costituire quelli che i due studiosi definiscono "Possible Selves", ovvero ciò che si desidera essere nel futuro. Proprio per questa ragione, dunque, i "Possible Selves" influenzano in maniera decisiva l'identità dell'individuo anche nel presente³¹⁶.

All'interno del presente paragrafo ci si interrogherà sul ruolo del futuro nei testi di Tondelli, in modo da provare a comprendere se e in quali termini viene rappresentata la percezione della dimensione temporale in questione. Si procederà perciò prendendo dapprima in esame le modalità attraverso le quali i vari personaggi tonnelliani negano il futuro, in particolare all'interno di *Altri libertini*, e risultano in diversi casi essere estranei alla dimensione progettuale, per poi passare all'approfondimento delle particolari rappresentazioni della propensione verso l'avvenire in *Rimini*.

Iniziamo dunque la nostra analisi, focalizzandoci sulla prima opera dell'autore, prendendo in esame un frammento appartenente alla parte finale di *Postoristoro*:

[Giusy] Esce poi nel piazzale, si sente fatto, la testa sbatte, vengono su le rogne. Si ricorda del Salvino, ora gli starà alle calcagna e lui ha dovuto cedere, maledetti i tempi di magra, porca magra che quando arriva non si riesce a raccattare in giro nemmeno uno spino tranquillo per andare avanti, sempre menarsela con facce di merda, l'impermeabile del Johnny, lo sceriffo canchero, la vecchia strega sempre lì, sempre la valigia in mano e poi non sposta il culo di un metro... E vai, vattene via povera sfigata, aria!!!... Ma in fondo chisseneffrega del Johnny e di tutta la baracca del postoristoro, [...] qualcosa succederà o s'aggiusterà e non ha importanza adesso quello che sarà domani o posdomani e ancora dopo, perché primaoppoi qualcosa cambierà e sarò uomo e non me la farò più con tutti i porci lerci del postoristoro e troverò una

³¹⁶ Cfr. H. R. MARKUS, P. NURIUS, « Possible Selves », *cit.*, p. 954-969.

*donna e ci farò dei figli e mi sbatterò coi buchi fin che ho vene e soldi e un pezzo di culo da dar via, perché perché perché.*³¹⁷

Alla fine delle vicissitudini che lo portano a reperire una dose per Bibò, Giusy esce dal Posto Ristoro mentre sta facendo giorno. Sulla via di casa il personaggio principale del primo racconto pensa alla situazione nella quale si trova e più in generale alla sua esistenza. Come visto all'interno del primo paragrafo, Giusy, a differenza di molti altri personaggi che popolano il locale, riesce a proiettarsi all'interno di un orizzonte temporale ciclico. Ora che “vengono su le rogne”, però, la ripetitività degli eventi e il ritorno ciclico della fase di “magra” portano il giovane a riflettere sulla propria condizione e sulle dinamiche ripetitive che hanno luogo all'interno del Posto Ristoro, per arrivare infine ad ipotizzare una rottura di quella sorta di incantesimo che porta tutto a ripetersi ciclicamente. Ciò che rende possibile la fine di tutto ciò per Giusy è la fuga. Ecco allora che il personaggio immagina di cambiare totalmente il suo stile di vita per rientrare nei ranghi della norma. Egli immagina dunque di tornare uomo, di trovare una donna e di dare alla luce dei figli. Insomma, riprendendo le riflessioni di Ottonieri, egli si propone di abbandonare tutto ciò che ha a che fare con il “disseminare”³¹⁸, per intraprendere uno stile di vita caratterizzato dalla procreazione, dalla produzione e in ultima analisi dalla mercificazione. Le affermazioni di Giusy riguardo al suo futuro³¹⁹, però, risultano essere subito smentite dalle parole finali dell'estratto (“e mi sbatterò coi buchi fin che ho vene e soldi e un pezzo di culo da dar via, perché perché perché”). Come sostiene Santangelo, i personaggi di *Postoristoro* non si lasciano ingabbiare dalle parole che li definiscono, le quali li vorrebbero connotare socialmente, imprigionandoli così nella norma. Secondo lo studioso, le parole in questione sono quelle del futuro, presenti nel flusso di coscienza di Giusy solo per essere smentite. Il Posto Ristoro, dunque, non conosce il futuro³²⁰

³¹⁷ P. V. TONDELLI, *Postoristoro*, cit., p. 34.

³¹⁸ “Rispetto ad essa, alla prigione delle parole-merci, unico, antiedipico (e antielegiacco) ariete, potrà parere la pura volontà di disseminazione. Lo spreco. – *Seminario della gioventù*. – *La Dépense*; “mercanteggiare” – ecco – “anche l'ultima delle mie energie prima di buttarla via per niente”. Ciò che risale dal fondo più autentico, 70s, di una contro-culturalità autarchica e mai più irreggimentabile – fino a mediatizzarsi sempre di più in un protagonismo postsituzionista, ma spesso anche gratuito, nei palinsesti Rai e Mediaset più degradati.” T. OTTONIERI, *op. cit.*, p. 18.

³¹⁹ “qualcosa succederà o s'aggiusterà e non ha importanza adesso quello che sarà domani o posdomani e ancora dopo, perché primaoppoi qualcosa cambierà e sarò uomo e non me la farò più con tutti i porci lerci del postoristoro e troverò una donna e ci farò dei figli”

³²⁰ Delle interessanti riflessioni al riguardo sono state fatte da Santangelo ne *Il comico del confine*:

“Tondelli sembra seguire l'evoluzione dell'“amore estetico” del primo Bachtin. Non più la capacità di eccedere l'altro, per completarlo esteticamente come nell'*Autore e l'eroe*, ma il rispetto per l'eccedenza inconclusa dell'alterità nel libro su Dostoevskij: lasciare “libero” il personaggio nella sua lotta contro le parole (inclusa quella dall'autore o del narratore) che vogliono definirlo e compierlo in un “chi è” letteralmente e sociologicamente connotato.

ed il personaggio in questione, come tutti gli altri, può soltanto sognare di spezzare la ciclicità temporale all'interno della quale si trova. Tornando al frammento, è possibile notare come il Sé potenziale immaginato dal personaggio non si manifesti sotto forma di un progetto da realizzare, bensì nasca da una sorta di impeto di rabbia, dovuta alla stanchezza di assistere perennemente alle stesse dinamiche. A questo proposito si può infatti constatare come, all'interno dei pensieri di Giusy, il possibile futuro cambiamento non sia innescato né da un progetto, né da un qualcosa di concreto ma avrà inizio in maniera casuale (“qualcosa succederà o s'aggiusterà”, “primaoppoi qualcosa cambierà”).

Quest'imprescissuto atto di cambiamento, il quale è consegnato al fato, ci comunica la grande difficoltà che il personaggio ha nell'ipotizzare un vero e proprio cambiamento attraverso dinamiche progettuali, che lo proietterebbero all'interno di una dimensione temporale progressiva e lineare. Il Sé potenziale di cui si parla, allora, non può che assumere forme essenziali e generiche, connotate sostanzialmente nel rientro nei ranghi sociali classici, i quali prevedono una distinzione a livello sociale tra uomo e donna, nonché la famiglia come la struttura base della società (“sarò uomo e non me la farò più con tutti i porci lerci del postoristoro e troverò una donna e ci farò dei figli”). Allo stesso modo, anche altri due personaggi del racconto esprimono un'abortita propensione verso il futuro, la quale si risolve di conseguenza con un nulla di fatto. È il caso di Bibò e di Molly. Per quanto riguarda il primo, come detto nel paragrafo precedente, egli può essere considerato addirittura il simbolo

Nel Posto Ristoro queste parole sono quelle del futuro, quelle della retta via normalizzatrice che riduce l'altro al modello e non riconosce in tale riduzione una perenne riproduzione del margine: il “borbottio imbecille” degli assistenti sociali, il loro “tu farai e tu vivrai e sei giovane e vincerai e conoscerai la via”; o la “professione di buona condotta” del CIM: “non vedrò mai gli stessi amici e cambierò casa e me ne andrò e non ci cascherò più e troverò da lavorare e non sarò mai più lo stesso uomo cazzo”. Il tempo del Posto Ristoro, invece, è altro; l'unico futuro è quello del ritorno, della ripetizione, della ricaduta: “Boh...tornerà”. Quello del pericolo, della sua imminenza costante che si posa, tuttavia, sul presente accartocciato dell'eroina e dei suoi bisogni [...].

Così tutto, alla fine, rientra nel principio. Nella maledizione: “maledetti tempi di magra, porca magra che quando arriva non si riesce a raccattare in giro nemmeno uno spino tranquillo per andare avanti, sempre a menarsela con facce di merda”. [...]

La parola fine come risoluzione non ha senso nella sospensione limbica del Posto Ristoro. Il posdomani e l'univerbazione del “primaoppoi” sono un ammicco narrativo che sfalda l'assurdità della stereotipia verbale: l'uso del futuro è ancora una volta aggredito e rimandato al mittente che lo abita in situazione privilegiata, esterna, coercitiva. Narratore e Giusy, alleati, sembrano allora neutralizzare l'attesa del lettore: è lui che dovrà riempire i “perché perché perché”, sospendendo, però, qualsiasi modello dell'“ancora dopo” nella sua pretesa normalizzatrice. Così, in un solo giro di frase, lo schema “famiglia” (“troverò una donna e ci farò dei figli”) e lo schema eterosessuale della maturazione (“sarò uomo”), scivolano in un'estrema rivendicazione dell'antinomia.”

E. SANTANGELO, *Il comico del confine. Su Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, in V. Masoni, *Comico Viaggio Identità Limite. Nuovi studi per Tondelli*, Rimini, Guaraldi, 2013, pp. 42-43.

Si veda inoltre quanto scrive Campofreda a proposito dell'impiego del tempo futuro all'interno dell'opera tondelliana e in particolare in *Altri libertini e Camere separate*. La studiosa sostiene che il futuro sia enunciato per essere negato, poiché tempo della realizzazione e dunque tempo dell'omologazione alla società borghese.

Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, pp. 81-82-151.

dell'orizzonte temporale strettamente vincolato al presente del bisogno, all'interno del quale si muove la maggior parte dei frequentatori del Posto Ristoro. Ciononostante, nell'arco del racconto è possibile trovare una breve parte in cui per un istante si parla del suo potenziale futuro:

Si riprende un poco, si solleva sulle spalle sospirando. "È andata questa, l'ho fatta dalla piazza a qui, cazzo ci sono riuscito Giusy, mica mi ammazza la magra vaffanculo!" "Tieni duro che fra poco arriva il Rino, tieni duro poi passa. Ma se non gliela fai chiamo qualcuno... col CIM come stai?" "In merda" sputa Bibò "mi fanno dannare per del metadone cazzo, cominciano che devi fare la professione di buona condotta, non vedrò mai più gli stessi amici e cambierò casa e me ne andrò via e non ci cascherò mai più e troverò da lavorare e non sarò mai più lo stesso uomo cazzo." Si ferma. Rimangono in silenzio. Bibò sembra essersi ripreso. Continua: "Però era un giro buono [...]"³²¹

Nel caso di Bibò, la proiezione verso un orizzonte temporale futuro avviene per bocca degli assistenti sociali. Essa non appartiene dunque al personaggio, il quale è totalmente preso dall'immediato bisogno di recuperare una dose, ma arriva dall'esterno. Nonostante le parole degli assistenti, i pensieri del ragazzo si focalizzano sul recupero del metadone, piuttosto che su un potenziale futuro che lo vedrebbe cambiar totalmente vita. Le parole degli assistenti sociali allora finiscono per essere sostanzialmente presentate sotto forma di ricorrenti luoghi comuni. Il discorso sul futuro dunque è presente per essere svuotato di ogni significato, stritolato da bisogni impellenti. Non a caso infatti il discorso indiretto libero che contiene le affermazioni degli assistenti sociali, volte a spronare Bibò attraverso frasi riguardanti la sua ripresa, non è altro che una parentesi situata all'interno del più ampio discorso che il giovane fa riguardo alla possibilità di reperire eroina e metadone.

Postoristoro, in definitiva, mette in mostra il rifiuto e in alcuni casi l'impossibilità da parte dei vari personaggi di proiettarsi verso il futuro e di conseguenza di poter immaginare e relazionarsi ad un Sé potenziale, che possa influenzare la loro identità presente.

Altre rappresentazioni relative ad orizzonti temporali futuri sono presenti negli ultimi due racconti della raccolta, ovvero *Altri libertini* ed *Autobahn*, sebbene in maniera alquanto diversa. Le vicende del primo sono introdotte da una descrizione che le colloca temporalmente in un periodo preciso dell'anno, ovvero il Natale:

³²¹ P. V. TONDELLI, *Postoristoro*, cit., p. 25.

E verrà ormai il Natale, anche quest'anno, già da tempo fervono i preparativi per la settimana sulle Dolomiti, a casa dell'Annacarla, e le ricerche dei pacchidono e di tutte le cianfrusaglie colorate dell'occasione, il Tolkien's Calendar, le agende in seta di Franco Maria Ricci, i tabacchi Dunhill per la pipa e anche quel poco di Laurent Perrier che si riesce a fare su stiracchiando il prezzo dai grossisti, cioè sette carte alla bottiglia. Però col Natale viene anche l'anno nuovo, si deve chiudere la vecchia amministrazione, pagare il canone e il bollo e l'assicurazione e le altre porcherie, anche all'università. E a Bologna in questi ultimi giorni c'è gran casino, tutta la folla incazzata dei ritardatari coi piani di studio da consegnare e gli attestati di frequenza e il rinvio del militare, perché poi non c'è più tempo e anche le agenzie pirata non accettano più commesse, per cui ci si deve sbrigare da soli, fare ore di sosta e attesa e di bestemmie e poi finalmente guadagnare il portellino, sbattere giù gli incartamenti e dopo correre in stazione a ciuffare il treno, nemmeno il tempo di bersi un cioccolato da Zanarini o farsi il Pavaglione in santa pace ora che appunto le vetrine sono stracolme di bellaroba, ma davvero. [...] Ma finalmente è finita, è finita con le reffe e le strafile e le code agli sportelli. [...] bisogna, soltanto aspettare Natale che almeno per un po' ce ne andremo via.³²²

È interessante notare come l'autore non introduca il periodo in cui si svolgono gli eventi utilizzando un verbo al presente, bensì un verbo al futuro (“verrà”). Il Natale dunque sta per arrivare, col suo seguito di frenesia e di rituali consumistici³²³, com'è possibile constatare nella prima parte dell'estratto. Il personaggio principale del racconto, nonché ionarrante, come del resto anche i suoi amici, si proiettano gioiosamente verso l'immediato futuro, il quale li vedrà in vacanza sulle Dolomiti. Il periodo natalizio che arriverà ben presto si configura, dunque, come orizzonte verso il quale tendere, attraverso preparativi vari. Nessun progetto a lungo termine, dunque, nessun desiderio di realizzazione futura. Ciò che spinge i personaggi a modificare i loro comportamenti si lega principalmente alla ricorrenza consumistica e all'edonismo. Lo stile di vita consumista finisce allora per scandire la percezione temporale, accelerandola o dilatandola a seconda dei periodi dell'anno e delle ricorrenze. Se da un lato è il desiderio consumista a portare i vari personaggi a proiettarsi

³²² P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, in *Altri libertini*, cit., pp. 145-146.

³²³ Si legga a questo proposito quanto scrive Pispisa:

“La vacanza natalizia in montagna, in occasione della fine di quest'anno 1978, non assomiglia più ai viaggi di ricerca interiore, con connotazioni intellettuali o mistiche, in voga negli anni Settanta, e tanto meno al fenomeno *on the road* dei Cinquanta. È già semmai il tempo della massificazione del turismo che un tempo era d'élite, vissuto come spensierato rito che testimonia l'appartenenza a un nuovo ceto neoborghese. Un passaggio sociale che Tondelli nota già al calare del decennio di piombo e che sarà reso evidente poco più avanti dall'imperversare dei film vacanzieri quali *Vacanze di Natale* dei Vanzina (1983) o *Mi faccio la barca* di Sergio Corbucci (1980).”

G. PISPISA, *op. cit.*, 2013, p. 47.

verso un orizzonte futuro, dall'altro, però, anche le scadenze amministrative, sebbene in maniera decisamente meno seducente, conducono alla stessa conseguenza. Ecco allora che alla frenesia dovuta ai preparativi per la settimana bianca e all'acquisto dei regali, si affianca il "gran casino" dei ritardatari, i quali si ammassano in fila tra attese e bestemmie per arrivare a "guadagnare il portellino". Da un lato il desiderio edonista, dall'altro l'imposizione. Al di fuori di queste due dinamiche non sembra esistere futuro per i personaggi del racconto. In entrambi i casi ci si trova di fronte ad una proiezione verso un futuro decisamente a breve termine, il che non consente di ideare un vero e proprio Sé potenziale che condizioni l'identità dei vari personaggi.

Neanche in *Autobahn* sono presenti dinamiche che portano il giovane protagonista a vedersi in un futuro a lungo termine, sebbene il racconto parli della fuga che il giovane compie dalla provincia emiliana, per dirigersi verso il Mare del Nord:

Cercatevi il vostro odore e poi ci saranno fortune e buoni fulmini sulla strada. Non ha importanza alcuna se sarà di sabbia del deserto o di montagne rocciose, fosse anche quello dell'incenso giù nell'India o quello un po' più forte, tibetano o nepalese. No, sarà pure l'odore dell'arcobaleno e del pentolino pieno d'ori, degli aquiloni bimbi miei, degli uccelletti, dei boschi verdi con in mezzo ruscelletti gai e cinguettanti, delle giungle, sarà l'odore delle paludi, dei canneti, dei venti sui ghiacciai, saranno gli odori delle bettole di Marrakesh o delle fumerie di Istanbul, ah buoni davvero buoni odori in verità, ma saranno pur sempre i vostri odori e allora via, alla faccia di tutti avanti! Col naso in aria fiutate il vento, strapazzate le nubi all'orizzonte, forza, è ora di partire, forza tutti insieme incontro all'avventuraaaaa!³²⁴

Come viene ripetuto varie volte dall'io-narrante all'interno del racconto, ciò che lo spinge ad intraprendere il lungo viaggio che dovrebbe condurlo ad Amsterdam non è un progetto o un sogno da realizzare in futuro, bensì il bisogno di seguire il proprio "odore". Ciò che genera il dinamismo e con esso la spinta verso la fuga, dunque, non è un elemento appartenente alla sfera razionale ma risulta piuttosto essere l'istinto, il quale si concretizza attraverso il concetto tondeggiano di "odore". L'"odore" genera un richiamo, stimola i sensi, bypassa la ragione e, proprio perché riesce ad andare al di là della sfera razionale e con essa degli schemi mentali, si presenta come simbolo di libertà. L'"odore" dà vita all'*élan vital* che porta al susseguirsi delle azioni volte al raggiungimento di una meta ma esso non genera sogni o progetti ed è strettamente legato al presente in cui è percepito. Esso non è una figura lontana

³²⁴ P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, in *Altri libertini*, cit., p. 195.

da raggiungere, né una creazione da realizzare progressivamente ma un richiamo sensoriale che ha luogo nel presente e che porta a viverlo appieno. All'interno di questo orizzonte, il quale riprende senz'altro degli elementi cari alla beat generation, il Sé potenziale non ha ragione d'esistere, poiché frutto di logiche strettamente consequenziali, volte a far sì che l'individuo possa concepirsi una dimensione futura. Concepire il proprio Sé potenziale attraverso sogni o progetti equivarrebbe dunque a castrare la propria spinta verso la libertà individuale, legata per buona parte dei personaggi presenti nelle opere del primo Tondelli all'immediato e al presente in cui le sensazioni vengono vissute.

Similmente a quanto constatato per i giovani di *Altri libertini*, anche i personaggi di *Pao Pao* non risultano essere particolarmente propensi a proiettarsi verso orizzonti futuri. Come visto, il percorso educativo istituzionale, di cui l'esperienza in caserma è portatrice, viene espressamente sbeffeggiato e sostituito da dinamiche di apprendimento che hanno luogo tra pari, nel presente delle loro interazioni:

*E Miguel con cui ci siam visti prima dell'Inghilterra e Baffina che passerà da noi, [...] all'inizio del mese prossimo, e Sorriso che ancora insiste nonostante il peggio fra noi sia successo, [...] e Beaujean che ora sta dormendo sui libri di là, nell'altra stanza, e tutti gli altri che continuo fortunatamente a incontrare a mille miglia di distanza mentre sto scrivendo questa storia, 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.*³²⁵

Il frammento sopracitato appartiene al finale del libro e si colloca dunque dopo la fine dell'esperienza di naja. Il pensiero dell'io-narrante esclude elementi che abbiano a che fare con la formazione o con obiettivi da raggiungere, per soffermarsi invece sulle persone conosciute durante il periodo di leva. Esso non è presentato come un percorso ma al contrario assume le fattezze di una serie di momenti, di esperienze passate con amici e nuove conoscenze. La progettualità non fa parte di questo orizzonte, anzi, dinamiche progettuali, sogni e ambizioni rischierebbero di inquinare la spontaneità dei momenti di relazione, i soli che permettono al protagonista di maturare, sebbene questo processo non vada inteso, come visto, nel senso tradizionale del termine. Relazionarsi ad un ipotetico Sé potenziale non farebbe altro che imbrigliare la spinta verso la vita e la libertà del protagonista. Come si può evincere nella parte finale dell'estratto, l'esistenza non è perciò intesa come un processo lineare di formazione, essa non è metaforizzabile con l'immagine di un cammino, bensì con il

³²⁵ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, Milano, Edizione digitale, Feltrinelli, *cit.*, posizioni 2175-2179.

“vagare” attraverso sentieri sconosciuti. Il non conoscere la direzione del sentiero che si percorre appare essere la condizione fondamentale attraverso la quale è possibile vivere in maniera spontanea la propria vita, poiché, così facendo, si apre la strada al “vagare” e con esso all’esperienza immediata, alla sensazione, al contatto diretto con il reale e con la società. Tutto ciò non sarebbe possibile se si facessero dei progetti o se ci si proiettasse verso la realizzazione di obiettivi futuri, i quali imporrebbero la scelta di un determinato tipo di esistenza piuttosto che di altre, impedendo così di avere un atteggiamento di piena apertura nei confronti della vita e delle occasioni che essa presenta.

Come scritto in precedenza, il primo romanzo della seconda fase dell’autore, ovvero *Rimini*, vede il personaggio principale inserito all’interno di un contesto lavorativo, il quale risulta essere decisamente molto importante per il giovane. In *Rimini* ci si trova di fronte ad un nuovo tipo di esponente della “fauna giovanile” italiana, ovvero lo yuppie. Sebbene egli si collochi all’interno di dinamiche lavorative, il lavoro inteso da quest’ultimo non ha molto a che vedere con la concezione che poteva aversi nei decenni che precedettero gli anni ’80. Il lavoro, infatti, non è per lo yuppie sinonimo di stabilità, di crescita, di maturazione o di ingiustizia e di lotta, bensì assume le fattezze di uno strumento attraverso il quale raggiungere ricchezza e riconoscimento sociale. Il miglioramento di status, però, per questa categoria sociale non prevede un percorso di maturazione e di apprendimento ma si configura come un processo assai veloce, il quale ha luogo sempre all’interno dell’arco della giovinezza. Si legga a questo proposito il seguente estratto:

Sentii crescermi dentro un’inquietudine nuova e strana. Versai un goccio di whisky. Sentii freddo sotto i piedi. Il mio sguardo, come nel pomeriggio, vagò attorno a quelle luci, le accolse fino a trasformarle interiormente. Fu tutto chiaro. Per anni avevo inseguito quelle luci desiderando più di ogni altra cosa di essere io un faro, un punto luminoso nella notte. E invece ancora, a ventisette anni, dovevo accontentarmi di ammirarle da lontano, dall’altra parte, attraverso i cristalli di una finestra. Non brillavo da solo. E solo questo invece da anni e anni io desideravo, solo per questo, come tutti i giovani avevo dato il via alla mia carriera abbandonando inutili studi, università e gettandomi nel lavoro. E ora, forse, l’occasione giusta si stava presentando nella mia vita. Non potevo più continuare a guardare quelle luci come in uno specchio. Volevo di più, molto di più per la mia vita, volevo essere là. Volevo il successo e volevo la lotta. Volevo infrangere quei cristalli e gettarmi dall’altra parte, fra quei bagliori e bruciare. Sentivo che era l’occasione giusta. [...]

*Stavo bruciandomi le navi alle spalle, come solitamente si dice. Era vero. Io non avevo più, da quel momento, nessuno che mi legasse al mio passato. Ero un uomo nuovo, nudo, solo che partiva per conquistare il mondo. Ma forse si trattava solamente della conquista di se stessi, di un sé ancora una volta impulsivamente confuso dentro il proprio sogno.*³²⁶

Il frammento riportato espone i pensieri e le emozioni di Bauer dopo che il personaggio ha ottenuto la promozione a direttore de *L'Adriatico*. Ci troviamo di fronte al momento in cui il protagonista realizza di trovarsi davanti all'“occasione giusta” che lo condurrà verso il successo. L'età di ventisette anni è addirittura giudicata tarda per arrivare ad avere una posizione di rilievo e ciò conferma come il percorso verso il successo sia inteso in maniera assai breve, il che rende il processo di apprendimento e di maturazione assolutamente secondario, se non inconsistente, rispetto al fine che si vuole raggiungere. Non a caso, infatti, Bauer non fa alcun riferimento alle capacità e alle competenze apprese durante la sua gavetta ma si focalizza esclusivamente sull'obiettivo, che vede ormai prossimo. Del resto, la possibilità di “sfondare il vetro” non è data dal processo di apprendimento che dovrebbe aver avuto luogo all'interno del contesto lavorativo, bensì ad un'occasione non cercata, non progettata ma giunta all'improvviso. Il passato è ormai alle spalle, non ha peso e neanche significato all'interno dell'ottica del ragazzo. Con il passato perdono inoltre di senso anche le esperienze fatte, nonché le relazioni intrattenute prima di diventare direttore di testata. Bauer lascia, infatti, Milano, la sua vecchia vita e anche la sua compagna, simboli dell'esistenza ordinaria che conduceva e che si propone di dimenticare. L'abbandono di ciò che caratterizzava la vita che ha condotto è dovuto dunque al nuovo incarico, grazie al quale il protagonista può immaginare di raggiungere in breve tempo il successo, che si colloca metaforicamente al di là di un vetro, in quanto è possibile vederlo ma non è allo stesso tempo possibile toccarlo o raggiungerlo. La metafora risulta essere assai esplicitiva della percezione che il giovane ha del divenire e perciò della temporalità. La rottura del vetro non prevede infatti un processo di avvicinamento all'oggetto del desiderio ma sostanzialmente un gesto violento che consenta di giungere dall'altra parte in maniera subitanea. Non una temporalità lineare e progressiva, dunque, ma un prima e un dopo in antitesi, in cui il secondo esclude ed annienta il primo. Le due condizioni non sembrano possedere degli stretti legami per il protagonista, il che fa sì che si configurino sostanzialmente come due presenti distinti e divisi temporalmente tra loro da dinamiche puramente cronologiche. La direzione dell'inserito, nell'ottica del ragazzo, potrà dunque portarlo a sfondare la parete e a conquistare il Sé

³²⁶ P. V. TONDELLI, *Rimini, cit.*, pp. 24-26.

potenziale vincente tanto desiderato. All'interno della metafora, la possibilità di dirigere un giornale rappresenta il colpo che, se ben assestato, può sfondare la parete. Ed è al fine di ben assestare questo colpo che il protagonista si pensa nel futuro, attraverso la scelta della linea editoriale del giornale che si trova ora a dirigere. I drastici cambiamenti che egli apporta, infatti, sono volti ad ottenere un unico risultato, ovvero quello di aumentare tirature e fatturato, per poter così arrivare ad ottenere il successo tanto desiderato. Sebbene il passaggio verso la condizione di 'vincente' sia ancora, lavorativamente parlando, da compiersi, per quanto riguarda la vita privata del ragazzo esso pare essere già avvenuto. Come messo in evidenza nel primo paragrafo, infatti, le dinamiche progettuali messe in atto da Bauer si esauriscono all'interno della sfera lavorativa e inoltre non paiono essere generate da una visione che vada al di là della stagione estiva. Al di fuori del contesto lavorativo, invece, il personaggio non sembra pensarsi verso il futuro, attraverso progetti o sogni, ma è totalmente proiettato all'interno del presente in cui si trova, connotato da desideri da soddisfare in tempo assai breve, i quali riguardano in particolare il sesso e il riconoscimento sociale. Per quanto ciò si limiti solamente alla sfera privata, dunque, il giovane pare essere ormai entrato a far parte del mondo situato al di là del vetro che ad inizio romanzo si proponeva di sfondare. Il premio Riviera e le altre serate di gala alle quali partecipa con la sua compagna risultano essere la cornice attraverso cui il mondo del successo si presenta agli occhi del giovane direttore, che può, grazie a questi eventi, soddisfare il proprio desiderio di riconoscimento sociale.

Sebbene, dunque, il giovane protagonista del principale filone narrativo di *Rimini* si proietti, a differenza dei giovani narrati in *Altri libertini* e *Pao Pao*, in un orizzonte temporale che prevede un cambiamento, la concezione che Bauer ha del futuro pare essere frammentata e non molto chiara. Il Sé potenziale che si prefigge di raggiungere, del resto, viene descritto come "ancora una volta impulsivamente confuso". Per quanto risulti essere determinato, allora, Bauer non pare avere le idee molto chiare sulla consistenza di ciò che vuole raggiungere. L'attrazione nutrita per il successo e le sue ambizioni paiono risolversi sostanzialmente all'interno della sfera emotiva, senza coinvolgere pienamente quella razionale. Ne è testimonianza l'incapacità del personaggio di caratterizzare in maniera razionale, attraverso fantasie o progetti, il successo che vuole ottenere. Nella descrizione che egli ne fa, infatti, esso ci appare sotto le fattezze di una luce informe, ovvero di un'entità che suscita immediatamente l'attenzione dello spettatore, parlando alla sua emotività. Essa si configura inoltre come "immobile", ferma oltre la parete e pare così collocarsi al di fuori di

dinamiche di cambiamento. Il mondo del successo vaga nel presente, così come il mondo dell'insuccesso che si situa al di qua della lastra di vetro. L'unico elemento capace di innescare un processo, che proietti il ragazzo verso un orizzonte futuro, è un'occasione arrivata in maniera inaspettata. Anche in questo caso però la concezione di un Sé potenziale appartenente a questo orizzonte risulta essere quasi inesistente, poiché Bauer pare essere incapace di vedersi nel futuro in quanto individuo e non in qualità di direttore di testata.

L'ingenuità e l'incapacità di comprendere l'orizzonte all'interno del quale si muove, condurranno infine il giovane ad essere manovrato da persone più potenti. Ciò lo porterà a rassegnare le dimissioni da direttore dell'Adriatico:

Un paio d'ore dopo avevo già scritto la mia lettera di dimissioni dal giornale. Mi licenziai senza pensarci sopra due volte. Susy teneva molto a quell'incarico. Lei avrebbe fatto molta strada. Per me la partita finiva lì. Staccai la foto dei due vecchi. In quell'istante mi sembrò di capirne il significato che per tante notti mi era sfuggito. Johnny era stato davvero abile. L'aveva spacciata per la foto d'apertura di quel parco di divertimenti. In realtà l'Italia in miniatura stava chiudendo i battenti. Senza dubbio era una foto dell'anno prima. E i saluti da Rimini che si leggevano sulla borsa della donna non erano saluti di benvenuto, ma di arrivederci. Mi aveva ingannato molto bene. Tutti mi avevano ingannato. Compresa Susy. Ora anche Bauer chiudeva i battenti. Accartocchiai la foto, la gettai nel cestino e me ne andai. 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.³²⁷

Il finale del romanzo vede Bauer comprendere l'inganno che si situava alla base delle sue ambizioni e che lo ha reso facilmente manipolabile. L'immagine dei due anziani, del resto, è abbastanza esplicativa a questo proposito. Il ragazzo si rende conto, infatti, che il fotografo del giornale che dirigeva aveva usato una vecchia foto per accompagnare un articolo relativo alla riapertura dell'Italia in miniatura per la stagione estiva in corso. In realtà la foto era stata scattata l'anno precedente e, grazie all'effetto *blow up*, metteva in secondo piano i dettagli che avrebbero potuto comunicarne la vera natura. Lo stesso Bauer si rende conto di aver vissuto all'interno di un orizzonte assai limitato, proprio come se non avesse fatto altro che muoversi da un *blow up* all'altro, ovvero in un mondo in cui egli non ha fatto altro che

³²⁷ *Ibid.*, p. 323.

soffermarsi sui dettagli senza riuscire a comprenderne il contesto. La stessa metafora iniziale, utilizzata per rappresentare il successo tanto ambito, appare ora più chiara. La visione del ragazzo si conferma essere assai miope, in quanto si sofferma su ciò che lo attrae, senza curarsi del contesto in cui esso si trova e senza collocarlo all'interno di dinamiche causali che vadano al di là di quelle più ovvie e limitate.

Alla luce di quanto visto, dunque, la dimensione temporale concernete il futuro, la quale dovrebbe avere in questo caso come base le dinamiche di progettualità concepite dall'individuo, viene messa a fuoco in maniera assai difficoltosa. Essa risulta essere rimpiazzata da una grande attenzione verso il presente, il quale ancora una volta, e anche all'interno di un contesto sociale diverso da quelli descritti da Tondelli nelle sue prime due opere, si pone come l'orizzonte temporale che sta alla base delle varie identità sociali giovanili.

III. Il ruolo del passato in *Camere separate*

Concludiamo la nostra analisi con lo studio di *Camere separate*. L'ultimo romanzo di Tondelli, per molti versi assai differente rispetto ai precedenti, presenta caratteristiche piuttosto particolari anche per quanto riguarda la rappresentazione della percezione temporale che connota il protagonista. In primis, a differenza dei lavori precedentemente analizzati, salvo *Pao Pao*, il romanzo non presenta una struttura narrativa temporale lineare³²⁸. Esso invece alterna vicende presenti ad accadimenti passati ed è scandito da movimenti piuttosto che da capitoli:

Camere separate si compone, al momento, di "Tre movimenti" dal titolo, rispettivamente, "Verso il silenzio", "La Conquista della Solitudine", "Camere separate". Dico Movimenti proprio in senso di "ritmi musicali" poiché una spartizione in capitoli non mi andava bene in quanto presupponeva consequenzialità e avanzamento o giustapposizione sempre comunque un'apertura, un déroulement.

Invece queste tre parti affrontano ognuna gli stessi temi, hanno a grandi linee gli stessi personaggi, si svolgono negli stessi luoghi. Ma sono indipendenti le une dalle altre. Sono

³²⁸ Si legga a questo proposito quanto scrive Roberto Carnero:

“Anche in questo romanzo il tempo è estremamente mobile. La struttura temporale della narrazione è quella, fluida, del pensiero del protagonista. Il narratore onnisciente che parla di lui in terza persona si confonde con Leo stesso, procedendo con gli andirivieni tipici di uno *stream of consciousness* che qui sottostà sì alle regole della logica e della grammatica nell'espone i fatti e le riflessioni, ma non è per niente disposto a organizzarli in uno svolgimento rigorosamente lineare.”

R. CARNERO, *op. cit.*, p. 117.

come tre unità che ruotano una a fianco dell'altra, riprendono il tema e lo portano su livelli e toni differenti con l'uso della variazione e della ripetizione (ora più descrittivo, ora più interiore, ora più veloce, poi più lento ecc. ...). [...]

*Gli altri erano libri senza passato, volutamente tutti giocati sul presente. Camere separate è un po' quel passato.*³²⁹

Come scrive lo stesso autore nel frammento di una lettera della quale non si è riuscito ad identificare il futuro destinatario, la struttura in movimenti fa sì che la scansione degli eventi sia dettata dal ritmo piuttosto che dal loro ordine cronologico. Inoltre, se le opere redatte in precedenza si focalizzavano sulla dimensione presente, *Camere separate* si sofferma sul passato, mettendo in evidenza la voce dell'autore al di là delle strutture narrative³³⁰. Il passato assume così un ruolo centrale all'interno del romanzo, a discapito del presente, che si pone invece come dimensione temporale della morte e della perdita di senso. Più in particolare, esso si configura come orizzonte temporale interiore, in cui emergono i ricordi del protagonista, i quali ricostruiscono in maniera frammentaria la sua relazione con Thomas.

È possibile analizzare a questo punto in maniera più dettagliata il ruolo giocato dal passato all'interno dell'opera, così come la relazione che esso intrattiene col presente. Riportiamo a questo proposito un estratto appartenente alle prime pagine del romanzo:

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. [...]

L'aereo perde bruscamente quota iniziando la discesa verso Monaco. Lui distoglie lo sguardo dal finestrino e si concentra sui suoi oggetti. Ripone il libro che stava sfogliando, infila gli occhiali nella custodia, spegne la sigaretta. [...] Immagina Thomas camminare nervosamente nell'atrio degli arrivi internazionali, su e giù, controllando il proprio orologio e gli orari previsti di atterraggio. [...]

*Non ci sarà Thomas ad aspettarlo all'aeroporto con la sua Citroen scassata. E non ci sarà nessun amico al posto suo. Poiché Thomas o almeno tutto ciò che sulla terra aveva questo nome e a questo nome, per lui o per chi lo amava, era riconducibile, non c'è più. Thomas è morto. Da due anni ormai. E lui è sempre più solo. Più solo e ancora più diverso.*³³¹

³²⁹ *Work in progress (frammento da una lettera)*, nella *Bonus track* (curata da Fulvio Panzeri) di *Camere Separate*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 248-249.

³³⁰ *Idem*.

³³¹ *Ibid.*, pp. 7-8-9.

Le prime pagine di *Camere separate* presentano un movimento che coinvolge tre dimensioni temporali, ovvero: passato presente e futuro. Ci si trova di fronte ad una narrazione che, nei momenti in cui non si limita a descrivere semplicemente ambienti, situazioni e movimenti, si intreccia con i pensieri del protagonista. Se ci si focalizza sulla rappresentazione prettamente temporale-cronologica, è possibile notare come le tre dimensioni temporali si confondano. La narrazione inizia infatti parlando di un viaggio compiuto da Leo nel passato, per recarsi a Monaco di Baviera, città natale del suo ex compagno Thomas, per poi portarci nel presente in cui il giovane compie lo stesso tragitto e infine si sposta sulle attese irrealizzabili del protagonista, le quali vedono Thomas attenderlo freneticamente all'aeroporto. Thomas costituisce perciò l'elemento che rende possibile l'intrecciarsi ed il confondersi delle tre dimensioni temporali nella psiche del personaggio principale. Del resto il romanzo ruota attorno all'elaborazione del lutto da parte di Leo, concernente la perdita dell'amato. Le varie dimensioni temporali si intrecciano, avendo al centro una figura che ormai appartiene al passato di Leo ma dalla quale il protagonista di *Camere separate* non riesce a staccarsi. La sofferenza causata dalla perdita dell'amato fa sì, allora, che la dimensione temporale a cui egli appartiene, ovvero il passato, diventi quella preponderante all'interno del romanzo, finendo in vari casi con l'essere totalizzante, ovvero inglobando in sé, nell'ottica del protagonista, anche il presente ed il futuro. In questo senso, non soltanto i ricordi di Leo occupano una buona parte dell'opera ma essi in alcuni casi risultano essere narrati al presente indicativo, il quale prende il posto dei tempi al passato:

Leo sente la presenza di Thomas, poco distante da sé, come un respiro di tenerezza in cui desidera essere compreso al più presto. Vorrebbe accarezzargli il viso e stringerlo fra le braccia. Non ha parole da dirgli, poiché sente che Thomas ha già cominciato a conoscerle. Quando Leo pronuncia una battuta diretta a Michael avverte che Thomas comprende. Sa che lo sta guardando e se, al momento, non può essere certo di come finirà quella sera, o il prossimo incontro, capisce che Thomas è fatto per lui e che lui può diventare importante per l'altro. Come possa succedere tutto questo Leo non sa dirlo. Molte volte ha perso tempo inseguendo qualcuno che non era fatto per lui. Tutto era difficile, fatto di estenuanti telefonate, appuntamenti continuamente rinviati, strategie a base di seduzioni, apparizioni in certi luoghi sapendo che l'altro lo avrebbe visto, viaggi in treno, pranzi in compagnia di persone con cui non avrebbe mai e poi mai nemmeno scambiato una parola. Leo era allora più giovane. Aveva bisogno di un compagno e questo compagno doveva cercarselo. Poi, un giorno, era venuto Hermann e da allora tutto era cambiato.³³²

³³² *Ibid.*, pp. 19-20.

La narrazione che, come detto, si intreccia con i pensieri di Leo, ci riporta al momento in cui il protagonista sente di essersi innamorato di Thomas, utilizzando principalmente il presente indicativo per poi passare all'impiego del passato prossimo e dell'imperfetto. Ad ogni modo, però, il racconto degli eventi è focalizzato sulla festa durante la quale il personaggio principale del romanzo incontra il suo futuro compagno. Le vicende appartenenti alla festa, dunque, sono narrate al presente, mentre tutto ciò che risulta essere antecedente ad esse è descritto al passato. Se si tiene presente che si tratta del racconto di un ricordo e che la dimensione temporale alla quale appartiene è senza dubbio il passato, l'estratto suggerisce la forte vicinanza che il protagonista sente nei confronti degli eventi in questione. L'utilizzo del tempo presente in questo caso comunica inoltre la grande difficoltà che connota ogni tentativo da parte di Leo di lasciarsi alle spalle l'amato, le esperienze passate insieme, nonché l'identità di coppia generata dalla relazione.

Più avanti nel romanzo è possibile assistere all'uso del presente indicativo al fine di narrare eventi che nulla hanno a che vedere con la reminiscenza e che non appartengono al passato. Dall'immersione nel ricordo si passa allora alla brutalità della condizione presente in cui il protagonista si trova, come testimoniato dal seguente estratto:

Leo è imbarazzato per la propria integrità fisica. Vorrebbe dire, no, non sto per niente bene amore, ma capisce che deve essere coraggioso e che finalmente Thomas si è accorto di lui. Allora sente il bisogno di toccarlo in un modo diverso. Gli scopre le gambe e le accarezza lentamente dalle ginocchia fino ai glutei nudi. Gli sfiora il sesso e l'inguine rasato. "Sei sempre così sexy per me, Thomas" dice infine. Thomas gira la testa dalla parte opposta chiudendo lentamente le palpebre. Lui lo ricopre. Il padre rientra. Leo capisce che deve andarsene. Thomas è restituito, nel momento finale, alla famiglia, alle stesse persone che l'hanno fatto nascere e che ora, con il cuore devastato dalla sofferenza, stanno cercando di aiutarlo a morire. Non c'è posto per lui in questa ricomposizione parentale.³³³

Il frammento espone l'ultimo saluto che Leo dà a Thomas, malato terminale di AIDS. Si torna ad un impiego del presente indicativo volto a sottolineare la contemporaneità degli eventi narrati, collocandoli all'interno di una temporalità lineare. Tuttavia il tempo verbale utilizzato non ha soltanto la funzione di comunicare contemporaneità ma anche quella di mettere in mostra con forza, attraverso immagini trasmesse in maniera immediata, la sofferenza del protagonista. I pensieri ed i gesti appaiono, così, vicini, subitanei. Non a caso

³³³ *Ibid.*, p. 36.

infatti la narrazione si svincola dai pensieri di Leo per passare alla descrizione di immagini e gesti. Come fosse il testo di una sceneggiatura, la narrazione al presente fa apparire vividamente sotto i nostri occhi il corpo martoriato di Thomas, passando come un piano sequenza sulle forme del ragazzo, conferendo in questo modo al dramma vissuto da Leo un aspetto concreto, immediato ma soprattutto difficilmente razionalizzabile. Il corpo di Thomas, consumato dalla malattia, si trova lì, qui e ora, sotto i nostri occhi, spezza ogni tentativo di comprenderne la causa, di razionalizzare, così come rende impossibile ogni tentativo di avvicinamento e di interazione. La condizione e la sofferenza del giovane in fin di vita non possono essere spiegate. La potenza di tutto ciò non può che presentarsi nella sua indicibile drammaticità.

Il presente della visione del corpo morente di Thomas è simbolo della dimensione temporale del trauma³³⁴, il quale vive in una dimensione di eterno presente all'interno della psiche di Leo, reiterando la sua sofferenza. Al presente immediato e brutale della visione di Thomas, fa dunque eco un'altra variante della percezione del presente, ovvero il presente dello smarrimento. Se il trauma ripropone all'infinito l'attimo in cui esso ha avuto luogo, facendo rivivere dunque un evento passato, attraverso sintomi vari, nel presente, la sensazione di smarrimento dilata invece la dimensione temporale percepita dal protagonista, privando i vari eventi di un qualsiasi orizzonte finalistico ed anestetizzando le sensazioni che essi potrebbero suscitare:

Ora sta attraversando la Renania. Il fiume è gonfio, grigio metallizzato. Le chiatte procedono lentamente e a lui sembrano in procinto di inabissarsi. Chiude gli occhi. Con Thomas aveva viaggiato in auto lungo la strada che scorge ora parallela al suo finestrino. Era primavera, aprile forse, e stavano dirigendosi a Colonia. Leo aveva raggiunto Thomas a Monaco dove viveva la sua famiglia. Avevano dormito insieme alla Deutsche Eiche. Bevvero molta birra giù nella taverna, seduti sulle panche di legno, sotto un soffitto di palloncini colorati e davanti a

³³⁴ Si legga a questo proposito quanto scrive Carnero:

“Il già di per sé lacerante dolore di Leo è dunque acuito e reso intollerabile dall'impossibilità di elaborare il lutto in un contesto sociale che non è pronto a riconoscerlo: “E lui, Leo, [...] si ritrova vedovo di un compagno che è come se non avesse mai avuto; e, a proposito del quale, non esiste nemmeno una parola, in nessun vocabolario umano, che possa definire chi per lui è stato non un marito, non una moglie, non un amante, non solamente un compagno, ma la parte essenziale di un nuovo e comune destino”. La morte di Thomas, così, è come se si riproducesse senza fine, ferendo Leo senza tregua: “Il lutto per la morte di Thomas, una morte che continua ora dopo ora – quante volte al giorno Thomas *per lui* sta morendo? – lo sta soverchiando”. È come un cancro che corrode dall'interno ogni suo slancio vitale, una malattia da cui non riesce a liberarsi: “Ogni giorno che passa si rende maggiormente conto che la perdita di Thomas sta lavorandogli dentro con una dirompenza devastante e catastrofica.” Non riesce più ad andare avanti, a ristabilire un rapporto positivo con la realtà [...]”

R. CARNERO, *op. cit.*, p. 117.

*una vecchia e gigantesca stufa di maiolica. Intorno a loro c'erano decine di uomini fra i trenta e i cinquant'anni con calzoni di pelle nera, giubbotti di cuoio adorni di borchie e catene, canotte nere tesissime sui ventri gonfi. Le loro barbe gocciolavano birra. Ridevano.*³³⁵

Alle forti sensazioni presenti in *Altri libertini* ed in *Pao Pao* e allo stile veloce e immediato, intriso di discorsi diretti di Bauer, si sostituiscono ora poche righe che, attraverso brevi tratti, descrivono l'ambientazione situata sullo sfondo degli eventi vissuti da Leo e Thomas. La narrazione restituisce il forte senso di smarrimento del protagonista³³⁶, il quale vaga senza meta per l'Europa, ripensando ai momenti passati assieme al suo ex compagno. Il presente percepito è vacuo ed interminabile. Leo non è altro che spettatore all'interno di situazioni ed eventi che non lo coinvolgono, i quali, come le azioni compiute dal protagonista, non paiono che sommarsi l'un l'altro, al di fuori di qualsiasi orizzonte finalistico più grande. Alla narrazione al presente si contrappone la narrazione al passato di eventi riguardanti il periodo in cui Leo e Thomas avevano una relazione. Alla passività che connota il personaggio principale negli accadimenti esposti al presente, si contrappone l'attitudine attiva che connota il giovane durante le azioni narrate al passato e compiute con Thomas. Il personaggio principale del romanzo interagisce ora attivamente con l'ambiente e le descrizioni fanno da contorno alle azioni compiute dai due ragazzi, perdendo così la loro centralità. La dimensione temporale passata, la quale prende le sembianze del ricordo, risulta ancora una volta essere correlata alla vita e al suo divenire, mentre il presente è connotato, invece, in maniera esattamente opposta, poiché correlato all'immobilità e allo smarrimento esistenziale. Nonostante questo, però, occorre constatare come la narrazione degli eventi che hanno avuto luogo nel passato avvenga ora attraverso l'utilizzo del passato remoto e del trapassato prossimo, anziché del presente indicativo. Prendendo in considerazione il bisogno di Leo di andare al di là del proprio trauma, il quale lo lega ai ricordi del passato trascorso assieme a

³³⁵ P. V. TONDELLI, *Camere separate, cit.*, p. 57.

³³⁶ Particolarmente esplicativo può risultare a questo proposito il seguente estratto appartenente al romanzo: "Sul finire dell'estate, una mattina, lascia la sua casa e si mette in viaggio.

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 buon senso dei suoi amici che mai si metterebbero in viaggio senza programmare né prenotare. Li vede perplessi e sente il loro imbarazzo nell'eludere, cautamente, l'unica domanda che vorrebbero fargli: "Cosa di tanto grave ti sta succedendo, Leo?" E continua a mentire, a divagare, a comunicare, per tranquillizzarli, indirizzi ai quali non abiterà mai.

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 se stesso. Vorrebbe dormire anni, mille anni, sdraiato in un bosco silenzioso, su di un letto di foglie gialle abbaglianti, o rosse come la vite a ottobre, o arancioni come gli aceri canadesi, o carnosamente violacee. E ridestarsi cambiato."

Ibid., p. 56.

Thomas, è possibile affermare che la scelta della narrazione al passato non sia meramente stilistica ma porti con sé il tentativo da parte del personaggio principale di relegare al passato i ricordi dei momenti trascorsi con l'amato. Per questa ragione, dunque, al presente indicativo si sostituiscono il passato remoto ed il trapassato prossimo, i quali allontanano in maniera significativa gli eventi trascorsi, nel tentativo implicito di superare il trauma. Come visto nel precedente capitolo, lo sforzo verso un'uscita dalla condizione traumatica, e con essa dalla gabbia del passato, passa attraverso il ritorno al paese natale ed il tentativo di proiettarsi in un orizzonte temporale ciclico e rassicurante, attraverso il rispecchiamento nella figura paterna. Naufragato il tentativo di riconoscersi in dinamiche sociali e in figure che non sente ormai più sue, Leo prova ad uscire dalla trappola dei ricordi e del passato attraverso l'inizio di una nuova relazione. Il finale del libro vede il protagonista proiettarsi verso il futuro, il che porterebbe far pensare ad un superamento del trauma. Il discorso, tuttavia, pare essere più complesso:

Fra qualche ora raggiungerò l'aeroporto di Montréal. È in volo su un piccolo aereo a turboelica della Northwest, la carlinga è piena di passeggeri e lui è stretto sulla piccola poltroncina con gli occhi colmi dei colori fiammeggianti delle foreste di aceri. È contento perché ha sentito rinascere la disponibilità. Allora pensa all'Italia, ai suoi amici, a Eugenio che verrà a prenderlo a Milano e per il quale ha comprato alcuni regali. [...] Ma fra qualche ora, fra un giorno, forse fra tre o cinque o vent'anni, lui sentirà una fitta diversa prendergli il petto o il respiro o l'addome. Nonostante siano trascorsi tanti anni, o solo un'ora, ricorderà il suo amore e rivedrà gli occhi di Thomas come li ha visti quell'ultima volta. Allora saprà, con una determinazione anche commossa e disperata, che non c'è più niente da fare. Si avvierà alle sue cure, cambierà letti negli ospedali, ma saprà sempre, in qualsiasi ora, che tutto sarà inutile, che per lui, finalmente, una buona volta, 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.³³⁷

Il romanzo si chiude riprendendo in maniera speculare la scena iniziale, all'interno della quale Leo si trova in viaggio su un aereo che lo condurrà a Monaco di Baviera, sapendo che non ci sarà il suo compagno ad attenderlo. Nelle pagine finali, invece, il personaggio è consapevole che qualcuno, ovvero Eugenio, il ragazzo che frequenta da qualche tempo, lo attenderà in aeroporto al suo ritorno. Dal testo emerge una nuova apertura del personaggio nei confronti degli altri e più in generale della realtà che lo circonda, il che lo porta a proiettarsi

³³⁷ *Ibid.*, p. 211.

verso il futuro, nel quale egli sa che sarà accolto da Eugenio e anche dai suoi amici. A questa nuova apertura, però, si contrappone la parte conclusiva del frammento, nella quale la proiezione verso l'avvenire va oltre il breve termine, per dirigersi verso orizzonti assai più lontani nel tempo, arrivando paradossalmente a ricongiungersi con quel passato ossessivo che lo ha perseguitato per buona parte dell'opera. Nel proiettarsi nel futuro, il protagonista arriva infatti ad immaginare il ripetersi del passato traumatico, col ripetersi delle angosce e delle sofferenze legate alla visione di Thomas in fin di vita. Appare dunque una netta contraddizione all'interno dei pensieri di Leo, collocati nel finale di *Camere separate*. Da un lato, infatti, è possibile constatare come la dimensione futura si configuri sotto le fattezze di un'apertura nei confronti del mondo, mentre dall'altro essa finisce col coincidere con il passato che si è cercato di superare. In questo finale, connotato da un'insanabile contraddizione, è possibile constatare la difficoltà di proiettarsi verso un futuro che vada al di là del breve termine. Se da un lato il trauma concernente la morte dell'ex compagno è certamente una delle cause che portano a ciò, d'altro canto è necessario sottolineare il fatto che Leo immagini di trovarsi egli stesso al posto di Thomas, ovvero ad affrontare una terribile malattia che lo condurrà alla morte. Per questa ragione è possibile sostenere che la certezza di avere un futuro già scritto, il quale si concluderà con una morte simile a quella di Thomas, è legata all'omosessualità che accomuna i personaggi, condannandoli ad andare incontro all'AIDS, malattia che viene addirittura considerata come una sorta di punizione divina impossibile da comprendere. Per questa ragione lo sguardo verso il futuro non si costituisce attraverso dinamiche finalistiche o progettuali, bensì risulta essere segnato dalla consapevolezza di una condanna già conosciuta, emessa ed inevitabile.

CAPITOLO III

IL SENSORIALE-EMOTIVO: ESPRESSIONI DEL SÉ ATTRAVERSO IL LINGUAGGIO

La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale; se dopo due pagine il lettore non avverte il crescendo e si chiede: "Che cazzo sto a leggere?", quello che capisce niente è mica lui, cari miei, è lo scrittore. Dopo due righe, il lettore deve essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo, deve sudare e prendere cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è letteratura. [...]

Questa è la letteratura emotiva, questa è la scrittura emotiva: sorseggiatene due parole e non vi lascerà fino alla fine! È un ritmo, un crescendo, una discesa agli inferi, una rampata in vetta; è sempre un movimento; la scrittura emotiva è un viaggio; la scrittura emotiva è azione; la scrittura emotiva si beve all'istante; un, due, tre... oplà!

Il "romanzo di forza" non conosce mezze misure. La scrittura emotiva è spigolosa, è forte, è densa, si tocca con il corpo, ci si fa all'amore, entra dentro, ti prende, ti penetra, ti suona, canta: ecco la forza della letteratura.

Tutto l'interesse è portato sui personaggi: i personaggi sono intensità emotive, sono cortocircuiti di sound; i personaggi vivono nel racconto, lo parlano: il racconto emotivo non esiste senza i personaggi, perché i personaggi sono la produzione del discorso emotivo; i personaggi sono derive discorsive nella corrente del fluxus del linguaggio; i personaggi sono rapsodie di un parlato che si muove; i personaggi sono azioni ritmiche; in sostanza, i personaggi i sax mobili e vagabondi della scrittura emotiva. [...]

Il testo emotivo fotta l'inconsolabile solitudine di essere al mondo.³³⁸

Colpo d'oppio, breve scritto che apre *L'Abbandono*, volume in cui sono raccolti vari articoli e riflessioni tondeggianti, costituisce la dichiarazione di poetica del primo Tondelli. La letteratura si fa musica, cocktail, oggetto sessuale, in definitiva sensazione fisica ed emozione che si provano nell'immediato. Se da un lato emotività e sensorialità si pongono alla base dell'estetica dell'autore, dall'altro costituiscono ciò che rende possibile il rapporto tra opera

³³⁸ P. V. TONDELLI, *Colpo d'oppio*, cit., pp. 7-9-10.

letteraria e lettore. Ciò rappresenta l'idea che lo scrittore, nella sua prima fase, ha del lettore stesso, il quale condivide con chi scrive la propensione verso le emozioni e le sensazioni forti. Si tratta di un lettore presumibilmente giovane e coetaneo dell'autore, come del resto testimonia il successo che *Altri libertini* ebbe tra la popolazione giovanile. Se da un lato la letteratura emotiva presuppone un certo tipo di lettore, o meglio, un certo profilo identitario, dall'altro essa presuppone anche un determinato tipo di personaggio, la cui identità non pare essere molto differente da quella di chi legge. Il personaggio è, infatti, "intensità emotiva" ed espressione concreta di ciò che il testo emotivo vuole esprimere. La sua identità è strettamente legata alla narrazione e al suo modo di esprimersi, il quale, sebbene letterario, riprende, come si vedrà meglio in seguito, l'oralità quotidiana e in particolare, per quanto riguarda la prima opera Tondelli, lo slang giovanile emiliano. Se, come scrive l'autore, i personaggi sono "la produzione del discorso emotivo", nonché "derive discorsive nella corrente del linguaggio", è allo stesso tempo vero che essi "parlano" il racconto, lo rendono vivo e dunque si esprimono attraverso esso. Il linguaggio emotivo e il "sound del linguaggio parlato" appartengono allo stile letterario ma si declinano in maniera diversa, o meglio, con ritmicità diverse, all'interno di opere differenti, ovvero quando sono espressione di io-narranti con specifiche individualità. La dichiarazione di poetica riportata, calandosi nel concreto della narrazione, si fonde e diventa espressione della grande capacità che Tondelli ha avuto di narrare la società giovanile e le sue sottoculture. Sensorialità ed emotività penetrano prepotentemente nel racconto in prima persona, connotando i personaggi in maniera differente, a seconda delle loro personalità e dei loro stati d'animo. Partendo da questi assunti, ne consegue che l'analisi dell'ordine che la narrazione dà agli elementi raccontati, e dunque alla realtà romanzesca, può fornire importanti elementi di riflessione per quanto riguarda le modalità attraverso le quali i giovani io-narranti rappresentano la realtà che li circonda e la categorizzano, esprimendo così la loro identità attraverso il linguaggio. Non a caso, del resto, il progetto Under 25, che si proponeva di comprendere le identità giovanili di metà anni '80, metteva al centro la narrazione.

I testi di Tondelli, come dimostrato nella parte introduttiva del presente lavoro, non sono semplici artifici letterari ma riflettono modi di sentire e di vedere il mondo condivisi da molti giovani italiani³³⁹. A questo proposito è bene sottolineare, riprendendo Guglielmo

³³⁹ "Penso di essere stato una persona che ha lavorato molto in pubblico. I romanzi che ho scritto, le narrazioni, si nutrivano molto di reportage, di escursioni nell'attualità, nel presente. Queste pagine costituiscono un po' il sotteso dei miei romanzi. Rappresentano realmente il laboratorio. E questa è un'occasione anche per affermare che cosa ha significato fare lo scrittore in questi dieci anni. Ha voluto dire avere una scrittura in grado di comprometersi con la contemporaneità, con i gerghi, con il parlato, con lo slang giovanile, con il sottofondo del rock e delle sue subculture. Per me fare lo scrittore ha significato questo. [...]"

Pispisa e Sara Bonfili, come la lingua presente nelle prime opere dell'autore sia marcata da elementi caratterizzanti il gergo giovanile degli anni '80:

È proprio questo ethos, ossia l'immagine che il narratore-oratore offre di per sé per mezzo del discorso narrativo con cui influenza il lettore-ascoltatore, in Tondelli è cruciale. Tutta la prima parte della sua opera letteraria è tesa a curare quell'immagine, a renderla convincente e inconfondibile, a sollecitare l'attenzione del lettore – a cui infatti non di rado il narratore si rivolge apertamente e metanarrativamente – tramite uno stile che non è affatto gergale nel senso di incomposto e sregolato. La gergalità di Altri libertini (e di Pao Pao) è infatti tutt'altro che fuori controllo. È una costruzione letteraria studiata appositamente per colpire l'attenzione di un certo tipo di lettore (giovane, amante della cultura pop, incurante dei pregiudizi di genere sessuale e letterario, deluso o annoiato e comunque respinto dalla politica). In questo sta la generazionalità di Tondelli, nell'aver fatto consapevolmente da collettore stilistico per i gusti di una generazione, quella degli anni ottanta, che proprio guidata dalle sue indicazioni e dalle sue parole ha cominciato ad avvedersi di avere un gusto.³⁴⁰

Pao Pao è costruito in modo da ricalcare gli importanti vissuti di un ragazzo in quel rito di crescita che è il servizio militare; perciò la prosa riprende l'originalità e la vivacità del parlato giovanile, oltre che l'alternanza tra rapidità e riflessione propri della giovinezza. Il nostro autore crea una lingua ricca e vicina al lettore utilizzando anche qui lo pseudodiscorso diretto, le rime e le allitterazioni, consonanze e assonanze (“una naja da morir di noja”), omoteleuti, parole straniere, neologismi, (trojaio, i najoni), interiezioni, onomatopee, parole dialettali. Tondelli, tra l'altro, desidera che il suo pubblico sia un amico in ascolto, a cui si rivolge ammiccando, con aposiopesi (reticenze) ed allusioni.³⁴¹

Il discorso emotivo di cui parla l'autore in *Colpo d'oppio* non si esaurisce semplicemente all'interno dello stile narrativo ma mira a rappresentare le identità giovanili attraverso una gergalità che riesce a farsi lingua letteraria. Inoltre, nonostante l'attenzione verso il mondo giovanile sia maggiormente presente nella prima parte dell'opera tondelliana e i dettami di *Colpo d'oppio* si riferiscano soltanto alla prima fase della sua poetica, l'elemento

Si dice che i giovani scrittori siano anemici, abulici, che siano interessati solo al proprio ombelico. Questo può essere vero per alcuni, ma non si può generalizzare. Nel mio caso, in particolare, non credo... Anche quando ho fatto discorsi molto individuali li ho sempre messi in relazione a un intero universo, all'inizio giovanile, poi esterno, molto ricco di immagini, di suoni, di citazioni, di pensieri.”

F. PANZERI, G. PICONE, *op. cit.*, pp. 65-66.

³⁴⁰ G. PISPISA, *op. cit.*, pp.71-72.

³⁴¹ S. BONFILI, *Analisi neoretoria del testo narrativo di Pier Vittorio Tondelli, Atti della VII edizione del seminario Tondelli*, 15 dicembre 2007 p. 9.

sensoriale-emotivo connota, sebbene in maniera diversa, anche le opere successive dell'autore.

Nei paragrafi precedenti si è mostrato come dallo studio delle opere analizzate possa emergere un percorso che, partendo dalla percezione di una non consequenzialità tra il mondo giovanile e quello adulto, arrivi a spiegare la percezione temporale “presentizzata” che connota diversi personaggi e la grande importanza rivestita dal gruppo dei pari nella formazione dell'identità sociale. Nel presente capitolo, agli elementi estrapolati nelle analisi precedenti, connotanti il profilo identitario che si intende ricercare attraverso il presente studio, se ne aggiungerà uno ulteriore, il quale si rivelerà essere determinante al fine di portare a conclusione il nostro lavoro. Esso riguarda l'importante ruolo svolto dagli elementi sensoriali-emotivi all'interno della narrazione e dei processi di categorizzazione identitaria, che permettono di dare un ordine agli eventi descritti, al di là di ogni schema prettamente razionale che li inquadri in una visione religiosa o ideologica. È possibile, infatti, leggere in questa chiave l'abbandono di stili narrativi esclusivamente ‘letterari’ in favore di narrazioni che procedono attraverso ritmicità rievocanti il rock o il blues, descrizioni di immagini o sproloqui di vario genere³⁴². La maniera in cui buona parte dei personaggi tondezziani rappresenta il reale che li circonda, le vicende che vi si svolgono, nonché il proprio io è fortemente connotata da elementi che rinviano alle sfere sensoriale ed emotiva. Esse sono rappresentate principalmente attraverso due modalità espressive: la musica o la ritmicità (il “sound del linguaggio parlato”), correlate all'oralità, che si contraddistinguono in diversi casi

³⁴² “Una delle ragioni per cui la cultura di una volta ha dato tanto peso alla parola letteraria, associandola alle ragioni di pensiero profondo e in qualche misura alternativo al senso comune, sta anche nella lentezza, e nella (relativa) povertà di immagini, in cui era immerso il mondo del passato. La comunicazione di massa come presenza quotidiana e democratica s'impone da noi tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, quando cioè tutta una società comincia a muoversi più velocemente. È in quel momento che la letteratura in senso forte comincia seriamente a confrontarsi con linguaggi estetici potenti e affascinanti, ma relativamente poveri di ambizioni alla profondità, votati soprattutto al divertimento. Favorita da una stagione di benessere economico e sociale che fa dell'evasione un diritto universale (almeno in Occidente), la semiosi audiovisuale entra in concorrenza con la parola scritta, immettendo in tutto il corpo sociale un numero vertiginoso di “opere” che presuppongono un ideale specifico di bellezza, un nuovo ritmo e un diverso rapporto con la conoscenza. [...] Così, mentre crollano gli istituti stilistici del Novecento, cambiano anche gli equilibri e le gerarchie interne alla società letteraria alla quale eravamo abituati si estingue, perché evapora la sua missione di formazione del gusto e guida intellettuale. Tra Otto e Novecento la buona letteratura si era immaginata soprattutto come esperienza *conoscitiva*, basata sui tempi lenti della riflessione e della pedagogia; dall'ultimo Novecento in poi tende a diventare esperienza *emotiva*, basata sul dinamismo incessante (e sui richiami all'attualità) dell'estetica del flusso. [...]

Quelli di Tondelli o di De Carlo – *Altri libertini*, incubato da Aldo Tagliaferri e ispirato da Celati, esce nel 1980; *Treno di panna*, presentato da Calvino, nel 1981 – sono casi interessanti, anche e forse soprattutto dal punto di vista culturale; è infatti l'editoria che li ha coltivati con cura, per poi consegnarli all'abbraccio affettuoso dei media [...].”

G. SIMONETTI, *op. cit.*, pp. 17-21-22.

per i loro tratti vivaci ed iperbolici, e la descrizione di immagini, la quale invece rimanda all'immediatezza della visione. Il dialogo con altri media, che contribuisce a dar forma agli stili narrativi tondeggianti, non è, come si vedrà, una semplice innovazione stilistica. Esso è sintomo di qualcosa di ben più profondo che riguarda un nuovo modo di concepire se stessi nel mondo, il quale si colloca infatti all'interno di un processo più ampio di rottura col passato, avente nel rifiuto o nell'impossibilità di relazionarsi col mondo adulto la sua caratteristica più evidente.

Fatte queste considerazioni preliminari, procederemo con l'analizzare i frammenti che mettono in luce le due modalità rappresentative maggiormente presenti all'interno dell'opera tondeggiana, in modo tale da poter delinearne i tratti in maniera dettagliata.

I. La musica e il “sound del linguaggio parlato”

1. Realtà come sound e riferimenti musicali utilizzati come strumento di espressione identitaria: *Altri libertini* e *Pao Pao*

La musica è di certo parte integrante della poetica e dello stile tondeggianti sin dalla prima opera dell'autore. Essa, infatti, risulta essere alla base del suo modo di scrivere, nonché della struttura di alcuni suoi romanzi, come del resto sostiene lo stesso Tondelli in un'intervista rilasciata a Fulvio Panzeri e Generoso Picone:

Il mio desiderio è quello di produrre un testo che abbia un andamento analogo a certi ritmi musicali. Rimini, nelle intenzioni, voleva essere un'orchestrazione sinfonica, in cui si trovano gli “adagi”, i “lenti”, i “prestissimo” e un gran finale. È tutto un po' variato sui tempi e sull'accelerazione improvvisa, come una sinfonia, in cui c'è un tema che però viene di volta in volta giocato diversamente. Anche Pao Pao è molto musicale: l'ho pensato come una cantata di dodici mesi, una toccata e fuga.

Del resto sento la musica molto vicina alla scrittura, come le arti visive. Credo che tutto ciò sia pertinente.³⁴³

Testo e musica si intrecciano, dunque, all'interno dell'opera tondeggiana. La relazione in questione va oltre il semplice stile letterario. Scrive a questo proposito Panzeri:

il richiamo [...] a riferimenti musicali diviene al contempo materia della narrazione, dimensione generazionale e impianto strutturale dei libri. In tal modo l'uso che Tondelli fa

³⁴³ F. PANZERI, G. PICONE, *op. cit.*, p. 51.

delle musiche a cui è maggiormente legato diviene un'operazione che coinvolge molti aspetti e va collegata ad una possibilità di operare, innanzi tutto, sul linguaggio. La musica in Tondelli non è solo una citazione, ma una necessità, in quanto rappresenta una corrispondenza con la realtà, forse indica il piano stesso entro il quale avvengono le mimesi tra i linguaggi.³⁴⁴

Come sostiene inoltre il sociologo Simon Frith, una delle funzioni della musica riguarda l'identità sociale dell'individuo, il quale si collocherà in un determinato gruppo sociale a seconda dei generi musicali che ascolta³⁴⁵. Come dimostra l'opera di Tondelli, del resto, la musica, entrando prepotentemente all'interno dello stile narrativo dell'autore³⁴⁶, connota l'identità dei personaggi attraverso la deformazione del linguaggio e della narrazione³⁴⁷. Nel presente paragrafo si dimostrerà dunque che i riferimenti musicali e il linguaggio ibrido conferiscono agli io-narranti, alla realtà e agli eventi un determinato tipo di

³⁴⁴ F. PANZERI, *La musica della pagina. Il suo ritmo* in B. Casini (a cura di) *Tondelli e la musica. Colonne sonore dagli anni Ottanta*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, p. 11.

³⁴⁵ “The first reason, then, we enjoy popular music is because of its use in answering questions of identity: we use pop songs to create for ourselves a particular sort of self-definition, a particular place in society. The pleasure that pop music produces is a pleasure of identification – with the music we like, with the performers of that music, with the other people who like it. And it is important to note that the product of identity is also a production of non-identity – it is a process of inclusion and exclusion. This is one of the most striking aspects of musical taste. [...]

Once we start looking at different pop genres we can begin to document the different social groups. And this is not just a feature of commercial pop music. It is the way in which popular music works. For example, in putting together an audience, contemporary black-influenced pop clearly (and often cynically) employs musical devices originally used in religious music to define men's and women's identity before God. Folk music, similarly, continues to be used to mark the boundaries of ethnic identity, even amidst the complications of migration and cultural change. In London's Irish pubs, for example, 'traditional' Irish folk songs are still the most powerful way to make people feel Irish and consider that their 'Irishness' means. (This music, this identity, is now being further explored by post-punk London Irish bands, like the Pogues).”

S. Frith, *Taking popular music seriously*, Routledge, Londra 2017, pp. 264-265

³⁴⁶ Si veda a questo proposito l'interessante articolo *Dalla colonna sonora alla colonna insonora* di Elena Porciani, del quale si riporta qui di seguito un estratto: “Quella che con un termine mutuato dalla storia della *popular music* si potrebbe definire la *new wave* della narrativa italiana è solo un aspetto di un più vasto fenomeno della letteratura del secondo Novecento. Se situazioni e stati d'animo legati alla presenza della musica hanno attraversato secoli e generi letterari diversi, negli ultimi sessanta anni si è affiancata ai motivi tradizionali la rappresentazione di una nuova forma di produzione musicale, costitutivamente legata alla cultura di massa e ai suoi mezzi di comunicazione. [...]

In Italia, nonostante la presenza di precoci accenni alla *popular music* in Pasolini o Arbasino e la sensibilità dimostrata da intellettuali come Calvino o Fortini per la canzone impegnata all'interno dell'esperienza del Cantacronache, una più continua tematizzazione della *popular music* si registra a partire dagli anni Ottanta. Da questo punto di vista Pier Vittorio Tondelli rimane una figura chiave, anche se, a mio avviso, più per l'impatto queer che non per la qualità intrinseca della sua scrittura. Anzitutto, non mancano nelle sue opere musicisti di professione. In *Rimini* (1985) Alberto è un sassofonista frustrato e velleitario mentre il Thomas di *Camere separate* (1989) fa il pianista, ma già nel *Soldato Acci* (1981) il protagonista suona la chitarra e, partito per il militare, ha nostalgia della sua Fender. In *Pao Pao* (1982) spicca il Magico Alvermann, «primo violoncellista del Regio di Torino» (Tondelli, 2001, p. 239)”

E. PORCIANI, «Dalla colonna sonora alla colonna insonora», *Cahiers d'études italiennes*, 11, 2010, p. 147-156.

³⁴⁷ F. PANZERI, *La musica della pagina. Il suo ritmo*, cit., p. 11.

Cfr. E. MONDELLO, *op. cit.*, p. 25.

identità (che definiremo sensoriale-emotiva), la quale riflette un sentire comune da parte dei giovani³⁴⁸, rappresentato da Tondelli con grande efficacia. Legando gergo e ritmicità, Tondelli restituisce nei suoi testi importanti raffigurazioni identitarie di giovani personaggi, spesso incarnanti personalità che appartengono alle sottoculture elencate in precedenza. Lingua e ritmo, poiché elementi indispensabili della narrazione e di conseguenza dell'identità³⁴⁹, esprimono particolari modi di stare al mondo. Non a caso l'autore utilizza l'espressione "colonna sonora" per connotare identitariamente situazioni e personaggi. Si legga a questo proposito l'estratto che riportiamo qui di seguito:

*Insomma è Karla questo mio risveglio, Karla che nient'altro è che una bella ballata di Léonard Cohen, una canzone ubriaca e roca. Chiacchieriamo chiacchieriamo, lei ventottenne spiantata e ricca appena separata da un maschio italiano stronzo e gigolò, io un po' a secco come sempre, un po' euforico come sempre.*³⁵⁰

In *Viaggio*, racconto che occupa una posizione centrale all'interno della raccolta *Altri libertini*, Karla è associata ad una ballata di Leonard Cohen, uno dei musicisti prediletti dall'autore. La sua descrizione, come spesso avviene nella prima opera tondezziana, è messa in atto attraverso pochi tratti, i quali, però, si rivelano assai incisivi. Tra essi l'associazione ad una ballata di Cohen è certamente il più importante. I termini "ballata" e "Leonard Cohen"

³⁴⁸ "Mi ricordo che nel periodo della sua collaborazione con "L'Espresso", [Pier Vittorio Tondelli] fu incaricato dal giornale di fare una perlustrazione sulle culture giovanili in Italia, una specie di radiografia del sotterraneo, incominciò da Firenze, andammo a prenderlo alla stazione e lo portammo alla "Dolce Vita" dove ad attenderlo c'era tutta la generazione dei creativi fiorentini, musicisti, teatranti, designers, stilisti, grafici, architetti, nightclubbers, deejays, discografici indipendenti, giornalisti, radiofonici, una "allegra brigata colorata targata anni Ottanta" e così Pier, con il suo taccuino, ascoltò tutti con grande tranquillità e grande disponibilità. Ebbe una grande sintonia con il "Rinascimento Rock" [...]. I suoi dettagliati articoli sugli scenari giovanili, la musica era uno dei suoi punti di riferimento, i suoi articoli sulle riviste come "Rockstar" erano compressi di citazioni ed informazioni sulle nuove bands [...] Una geografia dettagliata, fatta di riferimenti musicali, teatrali, culturali, in cui la notte, i clubs, i movimenti giovanili, i ritmi della metropoli, le gang d periferia sono al primo posto, padroni della sua scrittura precisa e puntuale. [...]"

Si può dire come Alberto Arbasino, negli anni Sessanta la musica creava nei suoi scritti un alone di atmosfere, molto in sintonia, nei racconti o negli articoli di Tondelli la musica è protagonista, è una colonna sonora molto forte, la musica ispira personaggi, innesta percorsi e storie, la musica diventa avventura. Molta musica di Tondelli può essere paragonata a dei video-clip, veloci e supersonici, anticipatori e spettacolari, molta musica esiste nelle pagine di Pier; i videoclip di Frankie goes to Hollywood, di David Bowie, Diana Ross, Billy Joel, ZZTop, Elton John, Eurithmics, Prince, UB40 sono dei compagni fedeli della sua produzione letteraria. [...] Nell'intervista a Controradio Pier era affascinato da Firenze, così agile, fertile, eclettica, dinamica, eruttiva, coinvolgente e dai suoi ritmi internazionali. Incisivo un suo contributo a una sua tavola rotonda per la seconda edizione di Pitti trend (20 settembre 1985) insieme a Roberto D'Agostino, Emilio Fiorucci, Pietro Baldelli, Stefania Casini e Raimondo Boggia e dove Tondelli parlò dei rapporti tra stili, comportamenti e musiche del nostro contemporaneo."

B. CASINI, *Colonne sonore per le giovani generazioni* in B. CASINI (a cura di) *Tondelli e la musica. Colonne sonore dagli anni Ottanta*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, pp. 40-41-42-43.

³⁴⁹ Cfr. J. BRUNER, *La fabbrica delle storie. cit.*, pp. 71-94.

³⁵⁰ P. V. TONDELLI, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 127.

concentrano in sé una serie di significati che connotano fortemente il personaggio. Da un lato, infatti, essi rinviano ad una determinata componente culturale, la quale guarda al movimento studentesco e alla controcultura, dall'altro a degli elementi presenti all'interno del ritmo della ballata coheniana, ovvero la delicatezza e la dolcezza. I riferimenti musicali contribuiscono dunque in maniera determinante a definire il personaggio di Karla e, di riflesso, a definire l'io-narrante, connotato egli stesso dalla propensione ad utilizzare questo genere di riferimenti per dare un ordine alla realtà in cui si colloca.

La musica, in quanto elemento strettamente legata all'identità, arriva a connotare di conseguenza i rapporti umani:

*Il piacentino lo invito con me. Abbiamo parlato di musica e sembra che ci siamo. Appena fuori dalla caserma faccio su la pipa e l'accendo. Gli chiedo se vuole tirare, dice che non è sua abitudine. Matto, rifiutare del nero così devi essere proprio matto.*³⁵¹

In *Pao Pao*, opera in cui i riferimenti musicali sono maggiormente utilizzati come strumenti di categorizzazione, i gusti musicali si pongono alla base del processo di socializzazione, come mostra il frammento riportato, in cui il protagonista stringe amicizia con un ragazzo piacentino:

*E invece tutto si squaglia con Erik in una notte litigiosissima con scazzamento ad altissimo voltaggio e terminale crollo nervoso. [...] Eppoi tutta la solfa che ha girato mezzaroma che io appena sveglio voglio assolutamente del rock decadente e cimiteriale e ad altissimo volume e lui invece musica barocca e atre storie cinguettanti e passerotte di zufoli e violini e viole del pensiero. A questo punto si capisce che siamo alla resa dei conti [...].*³⁵²

Più avanti, sempre nella stessa opera, i gusti musicali connotano nuovamente i personaggi, configurandosi come sintesi delle personalità del protagonista e del suo compagno Erik. In questo caso, però, non è il personaggio principale a presentare descrizioni che si servono della musica per identificare l'altro, bensì il suo compagno, il quale, accusandolo di ascoltare perennemente rock decadente, gli rimprovera di essere pessimista e superficiale. I gusti musicali si rivelano rappresentare una parte profonda dell'individuo, descrivendo in maniera netta e sintetica la sua personalità. All'attacco ai gusti musicali, dunque, corrisponde

³⁵¹ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 2013, pp. 29-30.

³⁵² *Ibid.*, p. 178.

un'offesa che non può essere trascurata, facendo sì che si arrivi alla “resa dei conti” all'interno della coppia.

È importante sottolineare, inoltre, che in *Pao Pao* l'elemento musicale, espresso dal concetto di colonna sonora, è utilizzato dal protagonista per definire identitariamente, in maniera più vasta, eventi e personaggi:

*[sono] i Clash a fornire la colonna sonora di tutto quell'anno in divisa [...]*³⁵³

La musica, dunque, ha una funzione categorizzante. Essa è un importante strumento che consente agli io-narranti di esprimersi, di connotarsi e connotare ciò che li circonda. Nei frammenti riportati i Clash, con il loro punk, la loro espressione dell'insofferenza anarchica alle regole, il loro presentarsi alternativi agli schemi borghesi, costituiscono per il protagonista ciò che connota identitariamente le proprie vicende durante il servizio di leva militare, nonché egli stesso.

Se da un lato la musica definisce identitariamente gli individui, dall'altro essa conferisce un ordine al reale di *Altri libertini* e *Pao Pao* grazie a narratori che, attraverso il “sound del linguaggio parlato”, danno una sorta di ‘ordine musicale’ a ciò che li circonda. Ciò è decisamente evidente in *Postoristoro*, come testimonia l'incipit del racconto:

*Sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro, luce sciatta e livida, neon ammuffiti, odore di ferrovia, polvere gialla e rossiccia che si deposita lenta sui vetri, sugli sgabelli nell'aria di svacco pubblico che respiriamo annoiati, maledetto inverno, davvero maledette notti alla stazione, chiacchiere e giochi di carte e il bicchiere colmo davanti, gli amici scoppiati pensano si scioglie così dicembre, basta una bottiglia sempre piena finché dura il fumo.*³⁵⁴

Nel frammento riportato la narrazione procede attraverso lo sproloquio, il quale conferisce ai fatti narrati una sorta di strana fluidità. La lingua scritta aderisce dunque ad un parlato per certi versi ipertrofico, facendosi ritmo volto a dare forma al reale e agli eventi raccontati. La divisione della narrazione in periodi perde quasi di senso, per lasciare il posto ad un flusso orale non nettamente scandito. Questa caratteristica è inoltre presente in un altro

³⁵³ *Ibid.*, pp. 202-272.

³⁵⁴ P. V. TONDELLI, *Altri libertini, cit.*, p. 9.

romanzo che si colloca sul finire della stagione movimentista, ovvero *Boccalone*³⁵⁵ di Enrico Palandri. In esso sia la punteggiatura che le maiuscole si disfano per lasciar il posto ad un susseguirsi di frasi volte a costruire gli sproloqui del protagonista, in una narrazione in cui l'uso della sintassi mina la costruzione del periodo letterario, per far posto alla riproduzione della fluidità del parlato. La realtà rappresentata dall'io-narrante di Boccalone e dai personaggi di *Altri libertini* e *Pao Pao* passa veloce ed è percepita nella sua immediatezza. I confini tra l'interiorità dell'io-narrante, realtà esterna e vicende narrate divengono sempre più sfumati, in quanto scorrono nel flusso di un'oralità e di una musicalità che accorda fatti e sensazioni, facendo sì che la narrazione prosegua in maniera ondivaga.

In alcuni casi il parlato arriva dunque a deformare non solo la struttura letteraria ma addirittura la parola scritta, come nel primo racconto della raccolta tondelliana, il cui titolo *Postoristoro*, univerbato, non solo ricalca il linguaggio parlato ma scandisce anche il ritmo della parola, la quale si fa veloce ed aspra attraverso la ripetizione del gruppo consonantico <st> e della vibrante [r], presenti con un intervallo regolare. Ciò inoltre fa sì che il lettore venga immediatamente introdotto nell'atmosfera descritta all'interno del racconto:

Sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro, luce sciatta e livida, neon ammuffiti, odore di ferrovia, polvere gialla e rossiccia che si deposita lenta sui vetri (Postoristoro)

Guardando più attentamente l'estratto è possibile constatare che il ritmo della narrazione è determinato dai fonemi (i quali potrebbero tuttavia essere ugualmente definiti "suoni") presenti all'interno delle varie parole, piuttosto che dalla lunghezza e dall'articolazione dei periodi. Uno degli usi più comuni e interessanti a livello fonetico riguarda l'impiego di parole contenenti geminate e gruppi consonantici. Nell'incipit di *Postoristoro* essi sono assai ricorrenti, il che, oltre a scandire il ritmo della narrazione, conferisce ad essa asprezza e livore. Per quanto riguarda i fonemi geminati è possibile citare: "freddo", "burrasca", "ghiacciata", "notti", "sciatti", "ammuffiti"; mentre invece, per quanto riguarda i gruppi consonantici presenti nell'estratto, è possibile constatare la ricorrenza del fonema vibrante ("giorni", "ormai", "freddo", "burrasca", "costringe", "vetri"). Molto interessante a questo proposito è senza dubbio l'uso che Tondelli fa del fonema /r/, il quale ritorna frequentemente all'interno dei termini presenti nel racconto. Esso può essere inserito all'interno di gruppi consonantici comprendenti tutte le altre consonanti dell'alfabeto. Ciò fa

³⁵⁵ E. PALANDRI, *Boccalone: Storia vera piena di bugie*, Milano, Bompiani, 2000.

si che il fonema in questione si presti molto più di altri ad esprimere la musicalità che si pone alla base dell'ordine del reale narrato dai personaggi del primo Tondelli. Non a caso lo si trova sin dalle prime parole del racconto iniziale di *Altri libertini*: “Sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro [...]”. Nel primo periodo esso è presente all'interno di due gruppi consonantici che lo vedono di fronte alle nasali [n] e [m] e preceduto dalla vocale centrale [o]. Il suono della vibrante varia e si fa sempre più aspro man mano che si avanza nella lettura. Lo si trova poi più avanti: all'interno del gruppo consonantico <fr>, che lo vede seguire la labiodentale sorda [f] nella parola “freddo”; in forma geminata in “burrasca” e preceduto dalla sibilante sorda [s] e dalla dentale sorda [t] nel gruppo consonantico <str> di “costringe”. Infine, il fonema [r] conclude il terzo periodo, prima della virgola, uscendo dalle varie ritmicità dei gruppi consonantici per presentarsi in forma scempia in “Ristoro”, dando così respiro al ritmo narrativo. È importante inoltre analizzare più da vicino l'alternanza dei fonemi che si presentano in gruppi consonantici in cui è presente la vibrante. La successione delle parole “fa”, “freddo” e “burrasca” dà vita a un processo ritmico che porta all'assimilazione della labiodentale sorda [f] da parte della vibrante [r]. In un primo momento [f] compare in forma scempia, per poi affiancarsi a [r] nel gruppo consonantico <fr> e infine sparisce in “burrasca”, in cui il fonema [r] è presente in maniera più forte attraverso la geminazione. È possibile constatare lo stesso procedimento ritmico poco più avanti per quanto riguarda le parole “ghiacciata”, “costringe” e “notti”, le quali mostrano come in questo caso siano la vibrante e la sibilante sorda [s] ad essere ‘inghiottite’ da un altro fonema, in questo caso la dentale sorda [t]. Se infatti in “ghiacciata” la dentale è presente in forma scempia, in “costringe” essa si presenta all'interno del gruppo consonantico <str>, per poi infine presentarsi con un suono più forte sotto forma di geminata in “notti”.

L'attenzione per il ritmo, il quale, come visto, porta con sé una determinata connotazione identitaria, pervade tutta l'opera del primo Tondelli, come si può constatare prendendo in analisi frammenti provenienti da altri testi:

È un momento che si sta dunque abbastanza bene e non c'è così paranoia come nei mesi addietro quando la nostra Dyane era un lacrimatoio e sol che aprivi una portiera inondavi tutta quanta la pianura d'Emilia, perché c'era sempre qualcosa che andava storto un Hatù settebello che deragliava in loco, o gomme forate in campagna, insomma una vera e propria maledizione mentre al Cantinone si sta benone finché non arrivano gli eroinomani a far da padroni e io, la Pia, m'innamoro perdutamente di uno di questi che dapprima mi fa filo, poi

*d'improvviso scomparire. Così trascorro le mie giornate sul lettuccio a guardare dalla finestra e sperare che il mio ragazzo arrivi e si faccia all'amore perché con lui non sono mai stata così bene, davvero davvero.*³⁵⁶

Il frammento riportato è ripreso da *Mimi e istrioni*, secondo racconto di *Altri libertini*. Se in *Postoristoro* la rappresentazione del degrado e del disagio dell'ambiente si esprime attraverso una musicalità che presenta suoni aspri e stridenti, nel racconto in questione, invece, la vivacità e il dinamismo delle quattro protagoniste vengono espressi attraverso ritmicità differenti. “È un momento che si sta dunque abbastanza bene e non c'è così paranoia come nei mesi addietro quando la nostra Dyane era un lacrimatoio [...]”. La parte iniziale dell'estratto presenta una decisa preponderanza dei fonemi nasali, che compaiono complessivamente 18 volte nelle 24 parole che lo compongono. All'asprezza delle vibranti vista in *Postoristoro* si contrappone una ritmicità più distesa, volta a rappresentare la situazione di stabilità vissuta dai personaggi principali. Le nasali [n] e [m] compaiono tre volte in forma scempia e in posizione molto ravvicinata (“un momento”), per poi essere utilizzate in altri tre casi all'interno di gruppi consonantici (“momento”, “dunque”, “abbastanza”), e infine ricomparire nuovamente in forma scempia e in posizioni assai ravvicinate (“bene e non”). È possibile poi trovare più avanti quattro parole consecutive presentanti l'alternanza della due nasali (“paranoia come nei mesi”). Infine, dopo essere stato inserito all'interno del gruppo consonantico <nd> (“quando”) il fonema nasale si ripresenta in forma scempia attraverso [n] (“nostra Dyane era un”), per poi tramutarsi in [m] all'interno della parola “lacrimatorio”. Le parole “nostra” e “lacrimatorio” segnano un punto di svolta all'interno della struttura ritmica della narrazione. In particolare “lacrimatoio” introduce le sofferenze di Dyane, le quali vengono espresse attraverso suoni aspri associati alla vibrante [r]: “[...] la nostra Dyane era un lacrimatoio e sol che aprivi una portiera inondavi tutta quanta la pianura d'Emilia, perché c'era sempre qualcosa che andava storto [...]”. La vibrante ricompare dunque in tutta la sua forza all'interno di quattro gruppi consonantici: <str> (“nostra”), <cr> (“lacrimatoio”), <pr> (“apri”), <rt> (“portiera”). Inoltre, sia il primo termine, presentante un gruppo consonantico in cui è inserita la vibrante (“nostra”), che il terzo (“apri”) sono distanziati dal secondo (“lacrimatoio”) da tre parole. Infine, nel caso in questione l'attenzione alla ritmicità da parte del narratore è testimoniata anche dal passaggio graduale dal fonema [n] al fonema [p]. In “nostra” è presente la nasale alveolare sonora, in “lacrimatoio” è ugualmente presente un fonema contraddistinto dal tratto nasale, il quale però

³⁵⁶ P. V. TONDELLI, *Mimi e istrioni* in *Altri libertini*, cit., p. 45.

articola il suono emesso in maniera occlusiva a livello bilabiale, ovvero [m], e infine in “apri^vi” è riscontrabile l’occlusiva bilabiale sorda [p]. È possibile poi trovare anche nei seguenti estratti un procedimento analogo a quello analizzato in tutto il frammento:

[...] insomma una vera e propria maledizione mentre al Cantinone si sta benone finché non arrivano gli eroinomani a far da padroni [...]”

“[...] Così trascorro le mie giornate sul lettuccio a guardare dalla finestra e sperare che il mio ragazzo arrivi e si faccia all’amore perché con lui non sono mai stata così bene, davvero davvero.

Nella prima parte fonemi nasali e vibranti si alternano in alcuni punti (“insomma una vera e propria maledizione”; “finché non arrivano gli eroinomani a far da padroni”), sebbene i primi siano maggiormente presenti. Si noti in particolare la ricorrenza di fonemi nasali preceduti dalla vocale centrale [o], in particolare per quanto riguarda l’ultima parte. “Insomma”, “maledizione”, “Cantinone”, “benone”, “non”, “eroinomani”, “padroni” scandiscono il ritmo delle frasi e con esse dei giorni e del tempo che passano in maniera ripetitiva. La rima generata dalle parole “maledizione” - “Cantinone” - “benone” risulta essere l’asse portante della ritmicità di questa parte dell’estratto, in quanto, attraverso la doppia rima, la ricorrenza di questi fonemi assai simili assume forza e assume un’evidenza maggiore all’interno dei periodi.

Se in una prima fase la vibrante è decisamente ricorrente, nella seconda essa lascia il posto alle nasali, le quali hanno un ruolo preponderante nella seconda parte dell’estratto. Si passa dunque da parole che presentano [r] all’interno di gruppi consonantici o in forma scempia (“trascorro”, “giornate”, “guardare”, “finestra”, “sperare”, “ragazzo”, “arrivi”) ad una successione di parole in cui le nasali sono maggiormente ricorrenti (“amore”, “con”, “non”, “sono”, “mai”, “bene”). Il passaggio ritmico è in questo caso indicato dalle parole che compongono l’espressione “si faccia all’amore”, nonché dalla vocale anteriore [a], la quale spezza il ritmo aspro delle vibranti, evocanti il rammarico e la tristezza dell’io-narrante, per introdurre invece un ritmo più dolce e disteso, che coincide con il desiderio ed il ricordo dell’amato nell’intimità.

Una certa attenzione per la musicalità e per il ritmo è ugualmente riscontrabile in *Pao Pao*. Se le storie di Altri libertini sono dei brani jazz, la seconda opera di Tondelli, come

sostiene lo stesso autore, è assimilabile ad una cantata di dodici mesi e ad una toccata a fuga³⁵⁷:

*Lo stanzone palestra in cui resterò per quasi due ore insieme a gruppi sempre nuovi di reclute ha delle strette e alte finestre che guardano verso la strada. Ci sono alcuni materassini ginnici polverosissimi sui quali molti si sdraiano; c'è un cavallo con maniglie, ci sono funi e pertiche, ma soprattutto c'è questo grande disagio che serpeggia nelle chiacchiere stupide dei ragazzi, tutti hanno un generale che li protegge, uno zio maresciallo che li sorregge, i napoletani hanno i compà, i sardi i fratelli della lega sarda, i milanesi hanno amici altolocati, i romani hanno gente, i bolognesi faccio finta di non sentirli, i calabresi hanno sorrete e mammete, i pugliesi non si capisce che cazzo abbiano se una confraternita o una congrega di zitelle, i toscannacci hanno una parlata da ghigliottina, antipaticissima e sbracata, i livornesi poi questa "s" che par tutta uno scivolo lascivo, i piemontesi hanno grandi occhi spalancati, insomma nel giro di due minuti dal timido silenzio iniziale scaturisce tutta la babele dell'Italia rustica e regionale, ognuno raccolto fra quelli della sua terra cosicché salta fuori un casino poliglotta, una sarabanda del dialetto e del falsetto, tutta una kermesse del vocio nazionalpopolare da dare i brividi. Io guardo al di là della finestra sbarrata. Scorgo un signore che esce di casa col cagnolino al guinzaglio.*³⁵⁸

L'estratto riportato narra il primissimo periodo di naja del protagonista, ritrovatosi nello stanzone di una palestra con molte altre reclute. Lo spazio è nettamente separato dall'esterno da strette finestre, al di fuori delle quali sono collocate delle sbarre. La descrizione dell'ambiente si apre e si chiude con l'evocazione di immagini che mettono in risalto la sua separazione con il mondo esterno. All'interno della cornice visiva il protagonista delinea i contorni dei vari gruppi presenti attorno a lui, composti da ragazzi provenienti dalla stessa regione. Se la separazione del mondo esterno è narrata attraverso delle immagini, il microcosmo della caserma è rappresentato principalmente attraverso il suono, attraverso il ritmo delle varie parlate appartenenti alla "babele dell'Italia rustica e regionale". La descrizione dei vari gruppi, dei loro modi di fare e delle loro identità passa dunque attraverso la musicalità della loro parlata, proseguendo veloce e fluida da un gruppo all'altro. La musicalità della narrazione presente nel frammento si esprime inoltre a due livelli. Il primo concerne l'identità del narratore, definita, di riflesso, attraverso la narrazione, mentre il secondo riguarda la rappresentazione identitaria dei vari gruppi, i quali sono connotati dalle loro parlate:

³⁵⁷ Cfr. nota 343.

³⁵⁸ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, cit., p. 15.

Ci sono alcuni materassini ginnici polverosissimi sui quali molti si sdraiano; c'è un cavallo con maniglie, ci sono funi e pertiche, ma soprattutto c'è questo grande disagio che serpeggia nelle chiacchiere stupide dei ragazzi, tutti hanno un generale che li protegge, uno zio maresciallo che li sorregge [...].

La descrizione dei vari gruppi è introdotta in maniera assai repentina, passando dalla descrizione di oggetti alla narrazione del disagio espresso attraverso le chiacchiere. La ripetizione alternata delle locuzioni “ci sono” e “c'è” introduce i vari oggetti presenti nella sala e connette la descrizione visiva a quella sonora. La ritmicità dello stile, che plasma gli eventi narrati, rinvia al “sound del linguaggio parlato”. Si noti innanzitutto l'utilizzo del fonema nasale seguito da [i] ad inizio frammento (“Ci sono alcuni materassini ginnici polverosissimi”). Esso è presente attraverso [n] e posto alla fine di due parole consecutive, per poi rafforzarsi all'interno del termine successivo grazie alla geminazione e infine tornando a posizionarsi all'interno dell'ultima sillaba in “polverosissimi”. Il processo descritto porta dunque a rafforzare il suono del fonema nasale (come fosse generato da delle percussioni), il che scandisce il ritmo della prima frase dell'estratto. Si veda successivamente l'utilizzo che l'autore fa dei fonemi: laterale [l], fricativo [s] e dentale [t] e [d] (“quali molti si sdraiano”). I fonemi [l] e [s] si presentano dapprima seguiti da [i] e subito dopo all'interno di un gruppo consonantico in cui precedono un fonema dentale. Il ritmo generato da questo procedimento porta progressivamente i suoni ad inasprirsi, al fine di introdurre il disagio che il protagonista prova e sente serpeggiare tra chi gli sta attorno. Si noti infatti come i fonemi simili risultino essere sempre più ravvicinati all'interno delle quattro parole man mano che si prosegue la lettura. In “quali” e “molti”, infatti, il passaggio da [l] seguita da [i], al gruppo consonantico, che vede il fonema laterale seguito dalla dentale sorda, è intervallato dai fonemi [m] e [o], mentre il passaggio dalla fricativa sorda seguita da [i] al gruppo consonantico che la vede precedere la dentale [d] è immediato. Inoltre, il passaggio dal gruppo consonantico costituito da <lt> a quello costituito da <sdr> comporta un deciso inasprimento del suono, dovuto altresì alla sonorizzazione del fonema dentale. Altro procedimento ritmico è dato successivamente dall'alternarsi del fonema alveolare occlusivo sordo [k] e dai fonemi laterali [l] e [ʎ] (“cavallo con maniglie”). I procedimenti descritti portano ad un progressivo inasprimento dei suoni espressi, al fine di rappresentare il clima di disagio che il protagonista percepisce al suo ingresso nello stanzone della palestra. La condizione psicologica dell'io-narrante viene esplicitamente espressa attraverso le frasi “c'è questo grande disagio che serpeggia nelle chiacchiere stupide dei ragazzi”. Il ritmo si fa più serrato, rappresentando in maniera quasi

fisica la tensione del protagonista, il suo tremolio, la sua tachicardia. Esso è scandito dai fonemi geminati e dai gruppi consonantici presenti all'interno di diverse parole appartenenti al frammento: "c'è questo grande disagio che serpeggia nelle chiacchiere stupide dei ragazzi". Da notare inoltre come proprio il termine "disagio" sia l'unico tra i termini che hanno più di tre sillabe a non presentare né geminate, né gruppi consonantici. Ciò fa sì che esso risalti all'interno delle frasi che costituiscono l'estratto. Il concetto espresso dal termine ritorna ancora una volta attraverso il suono e in questo caso esso è assimilato nuovamente alla fricativa alveolare sorda [s], che si trova non a caso all'interno della sillaba centrale di "disagio" e successivamente nella prima sillaba del termine "serpeggia". Il fonema in questione, inoltre, si trova dapprima in sillaba aperta ("sa"), per poi invece essere collocato in sillaba chiusa ("ser"). I termini "disagio" e "serpeggia" risultano dunque essere legati dalla fricativa sorda che, se da un lato costituisce il cuore del primo termine, dall'altro collega il concetto espresso a suoni più aspri generati dal gruppo consonantico <rp> e al fonema affricato postalveolare sonoro [dʒ] in forma geminata, il quale rafforza l'affricata presente in "disagio", anch'essa seguita da [i].

Il ritmo aspro e serrato conduce poi il lettore verso un andamento più disteso, guidandolo, inoltre, attraverso lo sguardo del protagonista all'interno della "babele" costituita da ragazzi provenienti da tutte le regioni d'Italia. La rima protegge - sorregge da ritmicamente il via al tour che il giovane compie all'interno dei vari gruppi di reclute. Essa, d'altronde, legando le prime due frasi che descrivono il vociare dei vari gruppi, colloca l'io-narrante da una posizione statica ad una dinamica. La descrizione delle varie parlate regionali mostra come il ritmo del parlato non definisca identitariamente soltanto il narratore ma anche molti altri personaggi, accomunati da un'appartenenza regionale che si esprime attraverso un determinato accento o l'uso di determinate parole. Non a caso la "babele" dentro cui il protagonista si trova immerso è associata ad una sarabanda, coniugando così lingua, identità e musica. L'estratto si chiude presentando ciò che succede al di fuori della caserma, con lo sguardo del protagonista che si spinge al di là delle finestre dello stanzone. Se l'udito rappresenta il dentro, la vista invece è collegata al fuori, alla vita che si svolge all'esterno dell'ambiente militare. Il frammento analizzato rappresenta gli eventi incorniciandoli all'interno di immagini e mette bene in evidenza i canali sensoriali maggiormente presenti all'interno della narrazione tondelliana, i quali permettono di raccontare in maniera veloce ed incisiva.

La predilezione per gli aspetti musicali e ritmici della narrazione è presente in tutto il primo Tondelli. È possibile riscontrare uno stile narrativo che riprende il “sound del linguaggio parlato” anche nell’incompiuto *Un weekend postmoderno*:

Siamo dunque qui, nelle tre sospiratissime stanzette di Via Morandi – in tutto un tripudio di rossi bolognesi e tegole, come squame di terracotta, e fantasiosi comignoli a torretta che un giorno di questi certo disegneremo – Erick e io, come pezzi di una scacchiera a solo uso e consumo dei più intimi frequentatori delle nostre stanzette; [...].³⁵⁹

Il frammento riportato, costituente l’incipit del primo racconto, presenta al lettore i due personaggi principali ed il loro rapporto con la città, in questo caso Bologna. Un rapporto che, a differenza di quanto avviene in buona parte degli scritti precedenti, si configura dall’alto verso il basso e soprattutto si instaura con la totalità della città e non con una parte di essa. I personaggi della storia in questione, del resto, appartengono a quella che Tondelli definisce “fauna d’arte”³⁶⁰, un ambiente sociale che presenta significative differenze rispetto a quelli narrati nelle opere precedenti. Ai ragazzi quasi sempre squattrinati di *Altri libertini* e *Pao Pao* si sostituiscono giovani artisti benestanti, che frequentano i locali alla moda del capoluogo emiliano. Nonostante questo, però, l’elemento sensoriale-emotivo, presente attraverso suoni ed immagini, si situa alla base dello stile narrativo e dunque dell’identità del protagonista. Il “sound del linguaggio” è rappresentato ancora una volta attraverso periodi lunghi e fonemi che si ripetono. È possibile a questo proposito analizzare ad inizio frammento l’uso fatto dei fonemi: occlusivo alveolare sordo [k], occlusivo dentale sonoro [t], fricativo alveolare sordo [s] e infine dei fonemi nasali [n], [m] e [ɲ]:

Siamo dunque qui, nelle tre sospiratissime stanzette di Via Morandi – in tutto un tripudio di rossi bolognesi e tegole, come squame di terracotta, e fantasiosi comignoli a torretta che un giorno di questi certo disegneremo - Erick e io, come pezzi di una scachiera a solo uso e consumo dei più intimi frequentatori delle nostre stanzette [...]

Nella primissima parte dell’estratto i fonemi nasali [m] e [n] e il fonema occlusivo alveolare [kw] si susseguono rapidamente (“Siamo dunque qui”). Nella parte seguente (“nelle tre sospiratissime stanzette”) i fonemi nasali, invece, si trovano in posizione iniziale, centrale e finale. All’interno di questa cornice si collocano i fonemi fricativo [s] e nasale [t], i quali, presenti sia in forma scempia che geminata, si alternano e arrivano inoltre a confondersi

³⁵⁹ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 174.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 191.

attraverso il gruppo consonantico <st>. Di seguito (“in tutto un tripudio di rossi bolognesi e tegole”) si assiste in due casi allo stesso procedimento, in cui due fonemi identici o presentanti il medesimo tratto articolatorio incorniciano altri fonemi simili e ricorrenti. È il caso di “in tutto un”, in cui i due fonemi dentali sono collocati all’interno di due fonemi nasali. La dentale riappare poi subito dopo all’interno di “tripudio” e “tegole”, primo ed ultimo termine del segmento successivo, in cui il fonema fricativo, presente in forma geminata e scempia (“rossi”, “bolognesi”), inquadra a sua volta il fonema nasale [n] riscontrabile al centro del termine “bolognesi”. La ritmicità del linguaggio si presenta in maniera maggiormente lineare all’interno del segmento successivo (“come squame di terracotta”), in cui il fonema occlusivo alveolare [k] si alterna dapprima con la nasale [m] e poi con la dentale sorda [t]. Fonemi nasale e dentale, in questo caso [n] e [t], si trovano all’interno del primo gruppo consonantico presente nel frammento successivo (“fantasiosi comignoli a torretta”), per poi dividersi e susseguirsi in “comignoli” e “torretta”, in quanto il primo presenta due varianti di fonema nasale, mentre all’interno del secondo è riscontrabile il fonema occlusivo dentale sordo in forma scempia e geminata. Infine, all’interno della frase successiva (“un giorno di questi certo disegneremo”) i fonemi nasali si collocano ad inizio e a fine segmento (“un giorno”, “disegneremo”). Inoltre, nei termini “giorno” e “disegneremo” essi si situano all’interno dell’ultima sillaba, preceduti da una sillaba in cui è presente [r]. Nei due estremi della frase, marcati, come visto, da fonemi nasali, sono presenti ancora una volta i fonemi [k], [s] e [t]. Gli ultimi due, inoltre, si alternano nella sequenza “questi certo disegneremo”, in cui l’occlusiva dentale è presente dapprima nel gruppo consonantico <st> e successivamente in <rt>, mentre [s] riappare nella seconda sillaba della parola seguente, ovvero “disegneremo”, in forma scempia. Un ulteriore esempio di come la scansione ritmica ordini la narrazione è dato inoltre dai segmenti seguenti (“Erick e io, come pezzi di una scacchiera a solo uso e consumo dei più intimi frequentatori delle nostre stanzette”), in cui l’alternanza dei fonemi analizzati ricorre nuovamente. Si noti l’alternarsi di fonemi occlusivi e nasali e il susseguirsi di fonemi fricativi alveolari, prima sonoro [z], poi sordo [s] (“pezzi di una scacchiera”), separati da fonemi consonantici che presentano il tratto occlusivo [d] e ancora una volta il tratto nasale [n]. Altra alternanza è data poi dall’alveolare sorda e dell’occlusiva sorda, le quali si trovano inizialmente all’interno del gruppo consonantico <sc>, presente nella prima sillaba di “scacchiera”, per poi alternarsi, con la prima in forma geminata e la seconda in forma scempia (“scacchiera a solo uso”). Successivamente, l’alternanza [s] – [k] è sostituita da un’alternanza tra fonema nasale [n] / [m] e fonema occlusivo dentale sordo [t] (“consumo dei più intimi frequentatori”). Nel segmento finale del frammento (“delle nostre stanzette”),

invece, tre fonemi, presenti all'interno dei rapporti di alternanza visti in precedenza, si alternano nuovamente e si ricollegano gli uni con gli altri attraverso i gruppi consonantici <str>, <st>, <nz>. Gli ultimi tre termini possiedono inoltre una ritmicità maggiormente vivace, dovuta all'impiego di fonemi distinti da un solo tratto, ovvero [d], distinto dal tratto sonoro rispetto a [t], e [z], distinto dal tratto sonoro rispetto a [s].

Attraverso l'alternarsi, l'unirsi, il confondersi ed il ripetersi dei fonemi descritti, la narrazione del racconto assume dunque un determinato ritmo, scandito prevalentemente da elementi fonici, piuttosto che dalla punteggiatura o dalla sintassi.

2. “Che lo voglia o no, sono intrappolato in questo rock'n'roll”: elementi musicali e sonori come strumenti di categorizzazione identitaria in *Rimini*

I primi scritti di Tondelli sono di certo quelli in cui la presenza della musicalità, intesa come espressione linguistica volta a narrare gli eventi e a connotare i personaggi, è maggiormente evidente. Sebbene all'interno delle narrazioni successive sia piuttosto l'elemento visivo a prevalere, l'elemento musicale mantiene comunque un ruolo importante. *Rimini*, come visto in precedenza, è pensato come fosse “un'orchestrazione sinfonica”. Nelle intenzioni dell'autore il romanzo dovrebbe presentare una struttura polifonica, nella quale sono presenti più storie e soprattutto più voci. Sebbene il romanzo presenti alcuni dei diversi volti della Rimini estiva e nazionalpopolare, l'intento polifonico si infrange contro uno stile narrativo assai diverso da quello descritto in precedenza. Nonostante quest'ultimo possa apparire vicino allo stile letterario tradizionale³⁶¹, la narrazione in *Rimini*, in particolare quella intradiegetica, riguardante le vicende di Marco Bauer, procede attraverso la visione. Come si analizzerà meglio nel prossimo paragrafo, infatti, la descrizione di immagini o di azioni occupa un ruolo preponderante all'interno del racconto fatto dal personaggio principale del romanzo. Nonostante ciò l'elemento musicale risulta tuttavia essere ugualmente presente. Non a caso infatti il romanzo inizia con una citazione del cantautore Joe Jackson:

*Che lo voglia o no, sono intrappolato in questo rock'n'roll. Ma sono un autore e sono un musicista, per molti versi un entertainer.*³⁶²

³⁶¹ Per quanto riguarda il rapporto tra letteratura degli anni '80 e stile letterario tradizionale, si veda: G. SIMONETTI, *op. cit.*, p. 9-38.

³⁶² P. V. TONDELLI, *Rimini, cit.*, p. 9.

La musica, in questo caso il rock'n'roll, non è soltanto un'espressione artistica ma diventa qualcosa di estremamente concreto, un orizzonte esistenziale legato all'industria culturale, all'intrattenimento e perciò alla società dello spettacolo. All'interno dell'orizzonte in questione essa assume un ruolo di matrice identitaria. Un'identità che si fissa sugli schermi e si esprime attraverso musica ed immagini, per divenir poi una gabbia al di fuori della quale l'individuo non è più riconoscibile socialmente. Suoni ed immagini giocano dunque un ruolo fondamentale in questo processo, che da un lato riguarda la costruzione identitaria, ma dall'altro, di riflesso, mette in mostra le modalità di categorizzazione attraverso cui i giovani spettatori ordinano la realtà sociale. Di questo, però, si tratterà meglio in seguito. Le parole di Joe Jackson rispecchiano inoltre la situazione in cui si trova l'autore del romanzo, che con *Rimini* arriva a scrivere la sua prima opera rivolta al grande pubblico. Lo scritto ci introduce in un orizzonte sociale molto diverso da quelli narrati nei lavori precedenti. In esso si ritrovano buona parte delle identità sociali giovanili raccontate: libertini punk (rappresentati dalla figura di Carla), paninari (rappresentati da molti giovani che prendono parte agli eventi riminesi), fauna d'arte (rappresenta dallo scrittore Bruno May, dai due giovani registi e da Alberto) e yuppie (rappresentati dal giornalista Marco Bauer e dalla sua compagna Susanna). Tutte trovano posto nell'estate romagnola, finendo poi per mescolarsi nella carnevalata ferragostana della riviera, una sorta di zona grigia postmoderna, in cui le identità sociali si disciolgono.

L'elemento musicale e sonoro, dunque, sebbene meno presente rispetto a quello visivo, gioca tuttavia un ruolo importante all'interno della costruzione identitaria, com'è possibile constatare nell'estratto che riportiamo:

I fruscii delle vestaglie da bagno, delle tende, il tintinnio dei bicchieri di cristallo che i camerieri portavano su grandi vassoi di argento, gli stessi piccoli clangori dei monili, delle collane, dei bracciali che le donne indossavano, costituivano risonanze che riempivano l'ambiente, senza saturarlo. Anzi, erano proprio quei riverberi di chiacchiericci, quei "Cameriere!" pronunciati con decisione e mai volgarità, quel lieve zoccolare sul marmo della terrazza delle ragazze in costume da bagno, il tonfo sordo di una sacca che cadeva o il click prezioso di qualche accendino che scattava per fare fuoco, che costituivano l'ambiente stesso. Senza quei piccoli e insignificanti rumori di lusso quotidiano, il salone, la veranda, il terrazzo, il colore del mare, l'ondeggiare dei teli sulla spiaggia sarebbero banalmente e semplicemente stati se stessi: pallidi contenitori in cui una sacca cade e un accendino si accende. In quel viavai ovattato essi vibravano come la voce stessa dell'ambiente: essi esprimevano il fascino

*della situazione e delle persone, essi erano il Grand Hotel, il suo glamour, la sua inconfondibile musica.*³⁶³

Il frammento riportato descrive l'ingresso di Marco Bauer all'interno del Grand Hotel di Rimini, luogo iconico, simbolo di successo e glamour. Entrare a far parte dell'ambiente in questione costituisce senz'altro un importante riconoscimento sociale per il protagonista. Bauer si introduce all'interno di un ambiente che connota identitariamente attraverso i rumori che sente. Il Grand Hotel è infatti tale proprio a causa dei suoi "piccoli e insignificanti rumori di lusso quotidiano". Considerando che il filone narrativo in questione presenta un narratore omodiegetico, coincidente con il protagonista, è possibile asserire che la connotazione identitaria in questione è frutto dell'attitudine del personaggio principale e, dunque, la descrizione in questione non riguarda semplicemente il luogo in cui il direttore de L'Adriatico si trova, quanto il personaggio stesso. È il giovane giornalista infatti a connotare identitariamente l'ambiente attraverso i suoni che egli sente, categorizzando ciò che lo circonda.

Il ritmo e la musicalità rivestono inoltre un ruolo assai importante all'interno dell'immaginario di Bruno May, protagonista di un altro filone narrativo appartenente al romanzo, come testimonia l'estratto seguente:

La parte centrale del film consisteva nella documentazione della celebrazione di un antichissimo rituale del Buddismo zen conosciuto come "A Beautiful Ornament". Una decina di monaci riuniti accanto al Lama pregavano recitando le autogenerazioni delle divinità, cantandone le sillabe originarie, i mantra, le trasmutazioni sonore che avevano dato vita ad altre divinità. Ogni tanto si arrestavano per suonare i corni, i campanellini, i piatti alternando così la musica alla preghiera. Non potendo capire quelle parole e non volendo dar troppo peso alle didascalie in inglese Bruno si trovò coinvolto dal sonoro. Si trattava di un ronzio cavernoso che usciva dai corpi dei monaci senza che essi aprissero quasi le labbra o muovessero un qualsiasi muscolo in superficie. Un rotolio di vibrazioni sonore che si accavallavano, scivolavano, si deglutivano una nell'altra. Un suono straordinario e non umano come di gocce calcaree che piovono sul pavimento di una grotta, una eco bronzea che i monaci cullavano dondolandosi sulle gambe incrociate.

*Una sola volta gli capitò poi di sentire qualcosa di simile. A Roma. In una basilica. [...] Era la stessa identica musica che usciva dalle labbra chiuse dei monaci. La stessa musica che aveva scoperto facendo l'amore con Aelred.*³⁶⁴

³⁶³ *Ibid.*, pp. 207-208.

In questo caso, non soltanto la musica connota identitariamente un ambiente ed una cultura ma si pone come qualcosa di ancor più profondo, in quanto ha il potere di mettere in contatto l'umano col divino. Se nel frammento precedente il suono dava un ordine e un'identità al quotidiano, ora invece esso consente a Bruno May di trascendere l'orizzonte materiale in cui egli si situa. Attraverso il ritmo il protagonista del filone narrativo in questione riesce da un lato ad allontanarsi dalla sua quotidianità, mentre dall'altro esso lo ricollega all'esperienza amorosa e traumatica dell'amore per Aelred. L'estratto mostra, dunque, la particolare importanza rivestita dall'elemento sonoro. Non solo la sonorità si configura in Tondelli come mezzo attraverso cui la realtà prende forma per l'io-narrante ma essa si pone inoltre come espressione del divino, elemento che permette di trascendere il reale.

Degli elementi ritmici connotanti lo stile narrativo sono inoltre riscontrabili all'interno in *Rimini* per creare in diversi casi atmosfere notturne attraverso ritmicità blues, in particolare all'interno del filone narrativo che ha come personaggio principale Alberto, sassofonista in un locale notturno della riviera. Nella storia che lo vede protagonista, la ritmicità stilistica che dà forma alla narrazione è volta a rappresentare la sua condizione di marginalità all'interno del contesto riminese, come testimoniano le righe che riportiamo qui di seguito:

*Si incamminò sul lungomare, le mani infilate nei pantaloni da smoking, il bavero di raso nero alzato sulle guance ispide di barba, la super senza filtro fra i denti. Faceva fresco, il mare livido si era ritirato per la marea e scopriva i detriti di una giornata di vacanza infilzati nella sabbia sporca. Fra poco i bagnini sarebbero scesi in spiaggia con i loro attrezzi e avrebbero spazzato via la fanghiglia e i cumuli di alghe morte, le cicche delle sigarette, le lattine di birra, i kleenex stropicciati e sfilacciati dall'umidità, qualche preservativo sformato abbandonato quella stessa notte, forse solo pochi attimi prima. Alberto guardò il mare. Il chiarore freddo del mattino si diffondeva nel cielo senza ancora illuminare. Ogni tanto incontrava una coppia di ragazzi ubriachi stesi sul marciapiede. Dormivano. Russavano.*³⁶⁵

Uscito dal locale in cui si esibisce, a serata finita Alberto si incammina verso casa poco prima che il sole sorga, sospeso in un momento in cui le attività notturne della riviera sono appena terminate e le attività diurne non hanno ancora ripreso a svolgersi. L'enorme macchina del divertimento riminese è dunque dormiente, il che rivela tutta la malinconia che si cela dietro gli schiamazzi ferragostani. L'atmosfera malinconica che connota la riviera è

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 250-251.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 87.

espressa attraverso un'attenta concatenazione di termini e fonemi. L'estratto riportato mostra alcune progressioni ritmiche, che vanno dall'adagio di alcune parti, ai toni vivaci e aggressivi di altre, coniugando malinconia e rabbia, due sentimenti che caratterizzano fortemente il protagonista del filone narrativo in questione e ne rispecchiano la condizione.

L'alternarsi del fonema laterale [l] e dei fonemi nasali [m] e [n] all'interno dei primi due periodi evoca l'atmosfera malinconica all'interno della quale il personaggio si muove, creando un ritmo disteso e leggero: “Si incamminò sul lungomare, le mani infilate nei pantaloni da smoking”. La sonorità scandita dai fonemi sovrapposti si articola attraverso /n/, situato nella posizione iniziale di gruppi consonantici posti all'interno di tutti i termini che presentano più di due sillabe (“incamminò”, “lungomare”, “infilate”, “pantaloni”, “smoking”). Ciò fa sì che il fonema si presenti attraverso diverse variazioni, volte a dar forma alla musicalità delle frasi, aprendo e chiudendo i due primi periodi dell'estratto (“Si incamminò [...] smoking”). Le variazioni che portano /n/ ad essere l'asse portante della musicalità che connota i primi due periodi lo vedono unirsi dapprima all'occlusiva velare sorda [k] (“incamminò”) per poi passare all'occlusiva velare sonora [g] (“lungomare”), unendosi così a due fonemi presentanti un solo tratto distintivo. In seguito il fonema nasale precede la fricativa labiodentale sorda [f] (“infilate”) e l'occlusiva dentale sorda [t] (“pantaloni”), variazione mediata dall'uso di [n] e [t] in sillaba aperta e in posizioni ravvicinate seguite dalla vocale anteriore semichiusa [e] (“infilate nei”). Infine, [n] chiude la prima parte del primo segmento, precedendo [g] in “smoking”, termine che presenta inoltre un ulteriore fonema nasale, ovvero [m], all'interno di un gruppo consonantico. Se la nasale alveolare, attraverso le sue fusioni, detta il ritmo delle prime due frasi, attorno ad essa sono presenti altri fonemi che hanno funzioni analoghe a quelle dell'accompagnamento musicale, quali la fricativa alveolare sorda [s] e la nasale bilabiale [m]. Il primo si trova nella posizione iniziale del frammento (“Si”), nonché nella parte finale del primo segmento (“smoking”), mentre [m] invece percorre entrambi i periodi, presentandosi dapprima in forma geminata (“incamminò”), successivamente davanti alla vocale anteriore aperta [a] in sillaba aperta (“lungomare”; “mani”) e congiungendosi infine col fonema fricativo all'interno dell'ultima parola del secondo periodo (“smoking”).

Nella seconda parte del primo segmento (“il bavero di raso nero alzato sulle guance ispide di barba, la super senza filtro fra i denti”), il fonema vibrante [r] scandisce il ritmo assieme a [n], presentandosi davanti a vocale e in sillaba aperta nella prima parte del

segmento (“bavero”, “raso”, “nero”), prevalentemente all’interno di gruppi consonantici in nella seconda sezione (“barba”, “filtro”, “fra”) e nella posizione finale del termine di “super”, il che mette ancora una volta in risalto il fonema in questione: “il bavero di raso nero alzato sulle guance ispide di barba, la super senza filtro fra i denti.” Nei primi tre termini in cui è presente, esso si colloca a fine parola, seguito dalla vocale posteriore semichiusa arrotondate [o] (“bavero”, “nero”) e ad inizio parola, seguito da [a]. Nella seconda parte, invece, il fonema appare all’interno di gruppi consonantici che ne mettono in risalto la ruvidezza e il tono graffiante. Nel primo caso esso è preposto al fonema bilabiale sonoro [b] (in “barba”), nel secondo, invece, si trova posposto al fonema laterale [l] e al fonema dentale sordo [t] e infine nel terzo caso [r] è posizionata subito dopo il fonema labiodentale [f]. Come si può constatare, confrontando le varie posizioni di [r] all’interno dei gruppi consonantici in cui è inserito, è presente una progressione che vede fondersi il tratto labiale di [b] e il tratto dentale di [t] nella labiovelare [f] che, come detto, precede [r] in “fra”, fonema messo inoltre in evidenza dall’allitterazione creata dal susseguirsi dei termini “filtro” e “fra”, in cui [f] si colloca ad inizio parola. Sebbene nella seconda metà del segmento, dunque, [r] possieda un ruolo centrale nella composizione del ritmo, [n] continua tuttavia a svolgere un ruolo non secondario, occupando la posizione iniziale di tre gruppi consonantici (“guance”, “senza”, “denti”) i quali, come in precedenza, ne mettono in risalto il suono. In questo caso il fonema nasale, presente all’interno di tre gruppi consonantici (<nc>, <nz> e <nt>) mette in evidenza una progressione ritmica che va dalla palatale [tʃ] alla dentale [t], passando dall’alveolare [z], generando in questo modo una ritmicità che vede progredire fonemi che gradualmente si articolano verso la parte estrema della cavità orale. Alle sonorità generate da [r] e da [n] si aggiunge in sottofondo quello della sibilare sorda [s], che accompagna l’alternarsi dei due fonemi analizzati in precedenza, presentandosi all’interno di cinque parole (“raso”, “sulle”, “ispide”, “super”, “senza”). Nelle prime due e nelle ultime due esso si trova davanti a vocale, mentre nella parola “ispido”, termine che occupa la posizione centrale del secondo segmento (è la nona parola delle diciotto complessive), esso è posto nella posizione iniziale del gruppo consonantico che la vede seguita dal fonema bilabiale sordo [p], il che mette in risalto il suono che genera.

Come nei primi due segmenti, anche la seconda parte dell’estratto (“Faceva fresco, il mare livido si era ritirato per la marea e scopri

sua volta in due segmenti di dodici termini ciascuno. Il primo va da “Faceva” fino a “e”, mentre il secondo inizia col vocabolo “scopriva” e termina con “sporca”. Nel primo prevalgono toni distesi e sono presenti due soli gruppi consonantici, entrambi all’interno della parola “fresco” (<fr> e <sc>). Anche in questo caso il fonema maggiormente ricorrente è [r], il quale però possiede toni meno graffianti rispetto a quanto visto in precedenza. Esso è presente sette volte (“fresco”, “mare”, “era”, “ritirato”, “per” e “marea”) e in ben cinque casi su sette è seguito o preceduto da una vocale anteriore, in tre casi semichiusa [e] (“mare”, “era”, “per”) e in due semiaperta [ɛ] (“fresco”, “marea”). Si notino inoltre i termini: “mare”, “era” e “marea”, posti a due e a tre parole di distanza l’uno dall’altro, in cui la vocale anteriore aperta [a] e le vocali [e] e [ɛ] si alternano prima e dopo il fonema vibrante. La variazione ritmica che ha luogo più avanti avviene sempre attraverso il fonema [r] che, sin dalla prima parola costituente il secondo segmento, ovvero “scopriva”, è presente soltanto all’interno di gruppi consonantici (“scopriva”, “deritriti”, “giornata”, “sporca”). Questa parte inoltre, si lega alla precedente attraverso la ripresa del gruppo consonantico <sc> seguito da [o], presente nella seconda parola del primo segmento (“fresco”) e nel primo termine del secondo (“scopriva”). Il ritmo generato dalla vibrante si alterna poi nella parte finale con i suoni creati dalla nasale [n], posta all’interno dei gruppi consonantici <nz> (“vacanza”) e <nf> (“infilzati”), nonché con la sonorità relativa all’occlusiva bilabiale sonora [b] in forma geminata, presente nella parola “sabbia”.

L’alternarsi di ritmi distesi e malinconici e ritmi più vivaci e aggressivi connota le prime due parti dell’estratto. La parte centrale, invece, caratterizzata retoricamente dalla figura dell’elenco (figura retorica spia di echi arbasiniani), è caratterizzata da una vivace polifonia che prefigura la ripresa delle attività vacanziera. In essa sono presenti diversi gruppi consonantici, nonché consonanti in forma geminata, i quali scandiscono la sonorità della composizione:

Fra poco i bagnini sarebbero scesi in spiaggia con i loro attrezzi e avrebbero spazzato via la fanghiglia e i cumuli di alghe morte, le cicche delle sigarette, le lattine di birra, i kleenex stropicciati e sfilacciati dall’umidità, qualche preservativo sformato abbandonato quella stessa notte, forse solo pochi attimi prima.

Com’è possibile constatare, il ritmo della parte in questione è più frammentato rispetto a quello analizzato in precedenza e presenta un maggior numero di variazioni. Ciò che emerge, tuttavia, e che accomuna fonemi assai diversi è la forza battente delle geminate e il

suono ticchettante e a tratti stridente dei gruppi consonantici che danno vita a un ritmo assai incalzante e in alcuni casi pungente. Un ritmo creato da una molteplicità di fonemi che presentano alternanze e variazioni. Si noti a questo proposito l'alternanza di fonemi associati ai grafemi G, S e R. Per quanto riguarda il primo, esso è presente sotto forma di: [ɲ] in “bagnini”, [dʒ] in “spiaggia”, [g] e in “fanghiglia”, “alghe” e “sigarette” e [ʌ] sempre in “fanghiglia”. Il grafema S, invece, dà luogo ai fonemi: [s] in “sarebbero”, “sigarette”, “preservativo” e “solo”, [s:] in “stessa” e [ʃ] in “scesi”. Esso è inoltre presente in alcuni gruppi consonantici che lo vedono esprimere tonalità differenti: <sp> in “spiaggia” e “spazzato”, <str> in “stropicciati” e <sf> in “sfilacciati” e “sformato”. Infine, le variazioni fonetiche generate dal grafema R si presentano attraverso: [r] in “sarebbero”, “avrebbero” e “sigarette” e [r:] in “birra”, nonché mediante i seguenti gruppi consonantici: <tr> in “attrezzi”, <vr> in “avrebbero”, <rt> in “morte”, <str> in “stropicciati”, <pr> e <rv> in “preservativo”, <rm>, <rs> in “forse” e <pr> in “prima”.

All'eterogeneità ritmica, che caratterizza la lunga parte centrale del frammento, si contrappone la breve sentenza del periodo successivo, “Alberto guardò il mare”, la quale interrompe il flusso ritmico precedente e addolcisce i toni attraverso l'utilizzo di [r], presente in tre parole delle quattro che costituiscono la frase. La ripetizione del fonema assume via via toni più leggeri e meno aspri, passando dal gruppo consonantico <rt> in “Alberto a <rd> in “guardò”, due associazioni che lo vedono precedere due fonemi occlusivi dentali [t] e [d], col secondo che, essendo connotato dal tratto sonoro rispetto al primo, rende la tonalità espressa meno aspra. Esso è poi presente in posizione intervocalica in “mare”, parola che non presenta gruppi consonantici e chiude la frase con due sillabe aperte, generando una ritmicità più distesa. [r] è inoltre riscontrabile nella primissima parte del periodo successivo (“Il chiarore freddo del mattino si diffondeva nel cielo senza ancora illuminare.”) all'interno della parola “chiarore”, in cui è collocato per due volte in posizione intervocalica, preceduto da [a] nel primo caso, e seguito da [e] nel secondo, proprio come in “mare”. Se nelle parole successive la ripresa dei due fonemi occlusivi ([t] e [d]) in forma geminata (“freddo”, “mattino”) rende per un attimo il ritmo più vivace, la sonorità generata dai vari foni che compongono il resto del frammento si fa sempre più distesa grazie alla presenza delle nasali /n/ e /m/ e della laterale alveolare /l/: “Il chiarore freddo del mattino si diffondeva nel cielo senza ancora illuminare.”

La parte finale dell'estratto (“Ogni tanto incontrava una coppia di ragazzi ubriachi stesi sul marciapiede. Dormivano. Russavano”) riprende infine vivacità attraverso: il susseguirsi dei gruppi consonantici che hanno /n/ come fonema iniziale, ovvero <nt> (in “tanto”), <nc> e <ntr> (in “incontrava”); i fonemi occlusivi bilabiali [p:] e [b] in parole ravvicinate e separate dal termine “ragazzi”, il quale presenta [r] in posizione iniziale, fonema riscontrabile inoltre nel gruppo consonantico
 della parola successiva (“ubriachi”), nella quale segue un fonema occlusivo, nonché nel gruppo consonantico <rc> (in “marciapiede”): “Ogni tanto incontrava una coppia di ragazzi ubriachi stesi sul marciapiede.” Per concludere, due frasi composte da una singola parola pongono fine al frammento come due colpi di batteria. Esse sono costituite da verbi all'imperfetto contenenti quattro sillabe ciascuno e aventi sillaba chiusa in posizione iniziale (“Dor-”, “Rus-”). Esse presentano inoltre un punto di contatto nel fonema [r], il quale è presente nella posizione finale di “Dor-” e in quella iniziale di “Rus-”.

L'elemento sonoro agisce inoltre nel romanzo ad un livello più alto e generale, che da un lato permette di trascendere la realtà e dall'altro la racchiude. *Rimini* infatti presenta al suo interno una playlist di brani da ascoltare durante la lettura. L'esperienza sonora dunque va di pari passo con quella letteraria, intrecciandosi con essa ed inquadrandola. Simbolo e incarnazione di ciò, come visto, è il personaggio di Alberto, del cui filone narrativo si prenderà in analisi un ulteriore estratto:

Raggiunse il lungomare. Si sedette sul muricciolo e cominciò a suonare. Attaccò con una libera esecuzione del ritornello dell'Hit della stagione:

“I'm Nobody! Who are you?

Are you - Nobody - too?

Then There's a pair of us!”

Il testo - aveva letto - era stato scritto da una poetessa americana cent'anni prima, ma quello che veramente lo faceva impazzire era la musica. Anche perché sapeva arricchirla al momento giusto entrando in anticipo su certe battute. Passò poi a una versione sincopata di un pezzo di Joe Jackson che lo faceva rabbrivire per la bellezza finché non si accorse di stare eseguendo una musica completamente nuova e diversa, una musica sua che non aveva mai sentito prima ma che in quel momento seppe di avere sempre conosciuto. E questo fatto gli diede piacere e carica. Si alzò in piedi e iniziò a scendere i gradini che portavano alla spiaggia. Aumentò il fiato. Un discreto chiarore aveva ormai completamente dissolto il buio della notte. La sabbia era bagnata e pesante. Il mare si riversava sulla costa sabbiosa con grandi onde color della terra bruciata. La risacca lambiva la prima fila di ombrelloni. Alberto

suonò con tutto il fiato che aveva nei polmoni, muovendosi sulle gambe e abbassandosi fino a chinarsi quasi e toccare l'acqua del mare. Il ritmo lo aveva ormai preso, non conosceva più la stanchezza e il tedio e il dolore di quella alba bagnata e fredda, di quel momento umido che gli aveva intorpidito il sangue e da cui solo suonando si sarebbe purificato.

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 di 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 sonnacchiavano 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 suoi 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 uomini colti in quel momento bagnato, all'alba, dopo il diluvio.³⁶⁶

Nonostante la vicenda di Alberto occupi uno spazio marginale all'interno del romanzo, essa è molto significativa, poiché rappresenta per certi versi il ruolo dell'artista all'interno dell'orizzonte pop. La hit dell'estate riprende i versi di Emily Dickinson, mettendo in evidenza l'orizzonte postmoderno in cui il giovane musicista si muove³⁶⁷. Cultura alta e pop,

³⁶⁶ *Ibid.*, pp. 129-130.

³⁶⁷ "In molte interviste d'epoca, a cavallo fra *Pao Pao* e *Rimini*, Tondelli parlò del suo rinnovato interesse per la classicità: in effetti, Joe Jackson, con i suoi «Night and Day» e «Body and Soul», fu il padrino, insieme a Donald Fagen e al capolavoro *The Nightfly*, del new cool, ossia il revival pop-jazz che fu rappresentato da band come *Style Council*, *Working Week* e *Matt Bianco* e che fu – a tutti gli effetti – un ritorno all'ordine dopo le rivoluzioni apportate da punk e da new wave. In questo contesto, è evidente come Joe Jackson fosse il perfetto alter ego di Tondelli: anche lo scrittore di Correggio, dopo le arditezze linguistiche dei due libri d'esordio e la parentesi jazz di *Rimini*, era pronto a suonare il blues della sua terra. Nell'inautenticità del non luogo *Rimini* c'è posto per un vero urlo di dolore che squarcia la frivolezza balneare: è questa la classicità di cui parla Tondelli! Il cambiamento di stili compulsivo – tipico della postmodernità – è sovvertito dal soffio che esce dal cuore del sassofonista, un soffio che, per quanto ibridato da influenze americane, è prepotentemente emiliano e terragno e

passato e presente, si mescolano, uniti dal ritmo. Il brano, inoltre, proprio perché pezzo più popolare della stagione, si pone come elemento unificatore della folla riminese. Nelle poche righe riprese dalla poesia è possibile ravvisare la descrizione della sensazione di anonimato che caratterizza le masse eterogenee dei giovani vacanzieri riminesi. Il primo brano suonato dal musicista è un popolare testo di Joe Jackson legato alla cultura pop e agli schemi all'interno dei quali il giovane sassofonista è intrappolato. Durante l'esecuzione, però, egli riesce a liberarsi dagli schemi in questione, apportando delle variazioni al brano, fino a stravolgerlo completamente. Esso diventa dunque pura espressione dell'artista, della sua individualità e dunque della sua identità, la quale prende forma attraverso la musica. Le righe riportate mostrano dunque un momento di rottura delle dinamiche dell'industria culturale. L'artista esce dallo spazio (in questo caso il nightclub) in cui è relegato, per esercitare la sua attività artistica al di fuori degli ambienti preposti, invertendo le dinamiche riguardanti il rapporto che questa figura intrattiene col pubblico. Se infatti il mercato culturale prevede che sia il pubblico ad andare verso l'artista, acquistando la sua opera o assistendo alle sue performance, in questo caso, invece, è l'artista ad andare verso il pubblico, suonando sulla spiaggia. Il gesto artistico da merce si fa bisogno, esprime l'interiorità del musicista e arriva addirittura a purificarlo. Va oltre la dimensione umana, collegandosi a forze più grandi, quali quelle naturali, poiché la sua musica viene assimilata al temporale che ha colpito la riviera nella notte. Esso, come la pioggia estiva che bagna persone e oggetti, riconnette il tutto in una dimensione panica che possiede inoltre una funzione disvelatrice. Il viale del lungomare, i viali alberati, le insegne degli hotel, simbolo del ruolo che Rimini riveste all'interno dell'immaginario collettivo, vengono toccati dal ritmo e reificati, spogliati del loro alone fantastico, per essere consegnati alla solitudine. Ecco allora che gli hotel a 5 stelle diventano "stamberghe di lusso" e le stanze di albergo "camerate". La folla festante, che pareva costituire la sola presenza umana in riviera, si dissolve e lascia il posto alla solitudine dei lavoratori che rendono possibile il funzionamento degli ingranaggi costituenti l'enorme macchina del sogno riminese. La musica passa inoltre sui corpi esausti degli amanti, immobili e dormienti, contrapposti ai "macho man"³⁶⁸ in azione e all'euforia libidica che contrassegna Rimini nell'immaginario collettivo. Essa ha infine il potere di esprimere l'urlo del tutto, il dolore della perdita che si cela dietro il sogno nazionalpopolare riminese. La sofferenza

che porterà, in Un racconto sul vino, alla rivalutazione dell'amore adolescenziale verso Guccini, il cui uso a fini poetici avviene prepotentemente solo a fine carriera."

G. GIUNTOLI, «Il canto di Pier Vittorio Tondelli e la musica emiliana», in *Vox Popular*, Vol. I (2018), p. 79.

³⁶⁸ Cfr. P. V. TONDELLI, *Machoman* in *Un weekend postmoderno*, cit., p. 102-106.

causata dalla perdita di un senso di comunità che vada al di là della famiglia o del gruppo è espressa dal grido di dolore che la musica suonata da Alberto, a differenza della parola, ha il potere di esprimere, mettendo in contatto gente diversa e facendo venir fuori una dimensione comune di disagio e solitudine.

All'interno del terzo romanzo di Tondelli, come visto, l'elemento musicale, nonostante resti in parte legato alla sfera individuale, riesce ad andare al di là di essa. Negli ultimi due esempi analizzati, infatti, la musica parte dal singolo per trascenderlo, connettendolo ad un orizzonte assai più grande. È possibile tuttavia constatare come all'interno dell'opera la musica si emancipi dal singolo personaggio o dalla singola situazione, per abbracciare tutta la realtà romanzesca. Ciò avviene attraverso la playlist di brani presente in appendice. Il romanzo è dunque pensato per essere letto mentre si ascoltano determinati brani, i quali influiscono sull'esperienza della lettura. Ciò che in *Altri libertini* e in *Pao Pao* era espresso dal narratore attraverso un ordine musicale del reale e degli eventi, in *Rimini* avviene direttamente attraverso l'esperienza della lettura e dell'ascolto. La musica dunque ingloba la realtà romanzesca, ne suggerisce i significati e contribuisce a connotarla attraverso le sensazioni e le emozioni che essa provoca. Inoltre, essa ha il potere di unire storie di esistenze spesso solitarie, prive di un orizzonte sociale che vada al di là della coppia o del gruppo. I vari filoni narrativi, sebbene si intreccino in diversi casi in maniera tangenziale, assumono compattezza attraverso l'ambientazione e le varie canzoni della playlist. La visione di *Rimini* con la descrizione delle sue luci e dei suoi luoghi e la musica, attraverso la colonna sonora, conferiscono dunque identità al romanzo. Ancora una volta elemento visivo e sonoro risultano essere strettamente legati alla narrazione e con essa all'identità.

3. Variazioni: il ruolo della musica in *Camere separate*

Se *Rimini* è inteso come un concerto polifonico, una sinfonia, *Camere separate* presenta allo stesso tempo una struttura che fa riferimento al canto, alla musica minimal e ambientale. L'intero romanzo, infatti, è diviso in movimenti, piuttosto che in capitoli, e all'interno delle singole parti sono presenti dei temi che si ripetono attraverso molteplici variazioni, come avviene per le note e le melodie che compongono i brani di musica minimal e di musica ambient, come sostiene l'autore ne *Il mestiere di scrittore*:

Con Camere separate non volevo restituire una confessione. Dovevo trovare una forma: ho pensato, quindi, che per me potesse essere molto spontanea e molto genuina una forma musicale, perché questa narrazione è come un canto; il canto di una persona sola che riflette, che riassorbe il proprio passato, che si proietta nel futuro, nelle esperienze. Allora ho preferito sviluppare tre momenti, tutti più o meno con ciascun movimento. Più o meno la narrazione è conclusa in ogni movimento, un po' come nella musica minimale o ambientale. C'è sempre la stessa nota, o lo stesso gruppo di note, che si riproducono quasi in circolo. Sembra sempre che non cambi niente, e invece è un modo per scavare... Alla fine, ti cambia la partitura. Questa è stata l'idea del libro.³⁶⁹

Camere separate viene dunque associato ad una partitura perché espressione del canto di dolore del protagonista che ripercorre, attraverso un processo di straniamento, la sua storia d'amore con Thomas. Ancora una volta la narrazione è associata alla musica, linguaggio che permette all'io di esprimersi e di dare un ordine agli eventi. La nota che si ripete è perciò associabile alle emozioni provate da Leo, nonché ai suoi ricordi, i quali vengono alla mente grazie a ciò che il protagonista sente. La relazione col reale, con l'esperienza e con se stessi passa ancora una volta attraverso la musica.

Alcuni brani musicali sono inoltre presenti all'interno di importanti sequenze del romanzo, prima fra tutte l'incontro di Leo e Thomas:

Improvvisamente Leo scorge Thomas nell'atto di scavalcare la ringhiera. L'intermittenza dei flash stroboscopici gli impedisce di capire bene quello che sta succedendo. Poi intuisce che Thomas sta cercando di calarsi dall'alto. Si regge alle braccia di qualche ragazzo e inizia a penzolare nel vuoto. Tutti si accorgono di quel che sta accadendo. Urla, grida, applausi, ragazzi che alzano le mani come se aspettassero la caduta di un angelo. Anche Leo protende le braccia. La musica è altissima. L'occhio di bue, che ondeggia sulle teste del pubblico, improvvisamente si arresta da quella parte. Inquadra le mani protese, i canti, le danze, le risa, le grida di incitamento, il tifo da stadio. Thomas si allunga verso la platea. Di sotto Leo può già sfiorargli le scarpe. I ragazzi di sopra lo tengono invece ancora appeso per le braccia. Tirato da due parti Thomas sembra un fantoccio che oscilla come conteso fra due bande rivali. Sul suo volto c'è gioia e eccitazione. Non può rimanere così per molto. Leo continua a dirgli di buttarsi. Alla fine Thomas si getta e cade fra una selva di braccia protese e di corpi

³⁶⁹ F. Panzeri, G. Picone, *op. cit.*, p. 42.

*accaldati. È un boato infernale, un urlo di gioia, un grido di liberazione da parte di chi ha avuto finalmente il suo trofeo. Leo si getta su Thomas e tenta di sollevarlo.*³⁷⁰

Il congiungimento tra i due futuri amanti avviene in una discoteca tra le luci e la forte musica. L'ambientazione scelta non è casuale. Luci, colori e musica esprimono i sentimenti provati dal protagonista nei confronti di Thomas, il quale invece si trova sospeso tra due realtà, simbolo visivo della situazione in cui si troverà una volta che avrà iniziato la sua relazione con Leo. Gli elementi visivi risultano essere frammentari, in quanto non illuminano la scena nella sua interezza, mentre la musica invece si configura come elemento capace di connettere il protagonista con la totalità dell'ambiente esterno. La "musica altissima" ingloba il tutto, poiché presente in ogni settore della discoteca, e allo stesso modo esprime le forti emozioni provate da Leo nel vedere Thomas mentre cerca di raggiungerlo. Da notare inoltre che la connessione tra i due giovani e i presenti all'interno del locale avviene prevalentemente attraverso elementi sonori (canti, risa, grida), i quali rendono gli astanti partecipi della situazione.

Altro frammento che riassume bene l'importanza che la musica riveste per il protagonista è quello riguardante il viaggio intrapreso da Leo dopo la morte di Thomas:

*Non ha fissato una meta precisa. Ha intenzione di fare un viaggio lento, in treno, attraverso l'Europa. Evitare i centri importanti e le capitali. Fermarsi a dormire nelle piccole città di provincia, sedersi ai tavoli delle osterie e delle birrerie di paese. Andare a letto la sera presto e svegliarsi ogni giorno quando ancora fa buio. Ha comprato un biglietto chilometrico valido tre mesi. Ha radunato il suo bagaglio in tre sacche. Ha portato con sé un solo libro che intende leggere, riga dopo riga, come i versetti della Bibbia. Ha un quaderno per scrivere e un walkman per ascoltare musica. In questo modo si sente meglio attrezzato per la sua spedizione oltre i confini del corpo di Thomas.*³⁷¹

La decisione di viaggiare testimonia lo smarrimento di Leo. La provincia, tanto presente in Tondelli e protagonista aggiunto dei racconti di *Altri libertini*, diventa ora l'ombra di se stessa, una landa desolata inghiottita dall'io e dai suoi ricordi. Lo spazio è associato al corpo dell'ex amante, il quale, espandendosi in maniera sconfinata, inghiotte a sua volta il protagonista. Il walkman fa parte degli strumenti che Leo sceglie per assisterlo durante il suo viaggio e durante la sua impresa, ovvero quella di ricostruire la sua identità dopo il grande

³⁷⁰ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, cit., pp. 24-25.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

trauma che ha vissuto. La musica riveste un ruolo fondamentale. Al pari della lettura, associata alla Bibbia, e alla scrittura, l'attività principale esercitata da Leo in quanto scrittore, la musica accompagna il personaggio principale in uno dei momenti più difficili. Musica, lettura e scrittura si configurano come strumenti che permettono allo stesso tempo di rapportarsi alla realtà esterna e a quella interna, consentendo di rielaborarle.

A riprova di ciò è possibile riportare un ulteriore frammento, riguardante la relazione tra i due amanti e il loro rapporto con l'omosessualità:

Le loro lettere non erano solamente l'espressione del loro cuore, della loro fantasia e della loro intelligenza, ma soprattutto venivano a documentare la loro vita insieme come se due scrivani la redigessero, con passione, per conto della Storia. Così le lettere, da parole d'amore, si trasformavano in documenti del divenire e, da questi, calcificavano, bianche come il granito, in reperti di una archeologia del loro impossibile, ma vero, tentato amore. E la loro unione veniva ad avere alle spalle non più solamente il vuoto di una disprezzata razza senza nome, ma iniziava a scrivere, da sé, la propria storia; per questo, solo in quel momento, stava nascendo e cominciava a esistere, non più esclusivamente per loro - due piccole e finite entità, Leo e Thomas, che presto sarebbero scomparse dal mondo insieme a tutti i loro amici e a quanti li avevano conosciuti, per ritrasformarsi soltanto in un pugno di ossa friabili e secche - ma anche, soprattutto, per gli altri. Stavano cercando le parole appropriate per parlarne e questo sforzo di scrittura, che aveva a che fare con la musica, il pianto e la pietà, era l'unico momento in cui si potessero vedere incollati agli altri e in cui la loro limitatissima e circoscritta vita sconfinasse ai bordi dell'epico.³⁷²

La redazione delle lettere non solo avvicina i due amanti ma contribuisce a codificare il loro amore, in particolare l'amore omosessuale, dando ad esso un'identità. Quest'ultima passa dunque attraverso la scrittura, la parola, la narrazione. Ma la parola in sé non basta. Per esprimere, definire e dare un'identità all'amore omosessuale, essa deve andare oltre sé stessa, sfociando nel sentimento (la pietà) e nella sonorità (il pianto e la musica). Ancora una volta dunque l'elemento sonoro ed in particolare la musica si lega all'identità, rendendo possibile trascenderla, al fine di crearne una nuova.

L'elemento musicale è inoltre presente in un altro momento chiave del romanzo, ovvero la 'discesa' di Leo in un locale notturno di New York:

³⁷² *Ibid.*, p. 173.

Il boy avanza lungo la passerella alternando alcune posizioni acrobatiche agli ancheggiamenti soliti del ballo. Guarda fra il pubblico, sorride, incontra lo sguardo di un uomo e lo sostiene muovendo il bacino, poi cade a terra, si rialza, torna verso l'estremità iniziale della passerella. Al centro della sala c'è un globo di specchi che gira lentamente e manda bagliori luminosi sugli spettatori e sul corpo del ragazzo. Ogni tanto si accendono degli spot colorati che rischiarano l'ambiente. Terminato il primo passaggio musicale, c'è un rapido cambio di luci. Il ritmo della danza si fa ora più lento, l'oscurità invade la passerella. Il boy si muove sinuosamente sui fianchi, si flette, si inarca mimando un atto sessuale.³⁷³

Il viaggio a New York costituisce per il protagonista un punto di svolta, che lo porterà a confrontarsi direttamente col suo lato autodistruttivo. Terminata l'esperienza newyorkese, il protagonista del romanzo inizierà un processo di risalita, volto al superamento del trauma relativo alla morte di Thomas. Il luogo preposto per la discesa agli inferi è dunque un night club per omosessuali, all'interno del quale la pulsione sessuale si presenta sotto le spoglie del rimosso. La sessualità presente nel locale è infatti una sessualità sfrenata e distruttiva, contrapposta all'amore tra Leo e Thomas, il quale vuole essere generativo e cerca inoltre di inserirsi all'interno di un determinato contesto sociale. Alla forza unificatrice e generatrice del rapporto tra i due ex amanti si oppone dunque la sfrenatezza della sessualità presente nel nightclub e del rapporto sessuale sadomaso che Leo ha con uno degli spogliarellisti. Se la musica ha il potere di elevare, ha allo stesso tempo il potere di portare il protagonista a contatto col suo lato più profondo e distruttivo. Il cambio di movenze è generato da un cambio di ritmo musicale, nonché dall'alternarsi delle luci. La musica e la luce accompagnano e dettano i movimenti del "boy", costituendo un tutt'uno con la mimica sessuale della danza ed esprimendo a loro volta le sensazioni di Leo.

4. L'elemento musicale e l'espressione dell'identità

Come messo in evidenza nel presente paragrafo, l'elemento sonoro è estremamente presente all'interno delle narrazioni tondelliane ed occupa un ruolo di primo piano. Esso connota fortemente le identità dei giovani personaggi narrati, poiché da un lato è riconducibile ad un immaginario in cui i gruppi e i brani musicali rivestono una funzione centrale, e dall'altro è rappresentazione dell'immediatezza che caratterizza le modalità in cui il giovane narratore si relaziona all'altro e al mondo. La sonorità è dunque elemento portante delle narrazioni prodotte dai vari io-narranti e ne esprime attitudini, emozioni e identità. Essa

³⁷³ *Ibid.*, pp. 146-147.

caratterizza dunque identitariamente i giovani narratori tondezziani perché permette ad essi di esprimersi, di narrare le loro vicende e di narrarsi.

II. L'elemento visivo

1. Il “cineocchio” e “Lele che legge l'Alto Adige”: elementi visivi utilizzati come strumento di categorizzazione identitaria e di costruzione della realtà narrativa in *Altri libertini* e *Pao Pao*

Il ricorso alla descrizione di immagini all'interno della narrazione è molto presente nell'opera tondezziana, in particolare negli scritti inerenti alla seconda fase dell'autore.

Come visto nel paragrafo precedente, la narrazione del primo Tondezzi si articola principalmente a mo' di “sound”, ovvero prende la forma di un flusso di suoni che, attraverso il ritmo generato, permette al narratore di esprimere la propria identità in relazione alla realtà che lo circonda. All'interno del flusso sonoro generato dall'io-narrante, però, sono presenti in diversi casi delle descrizioni di gesti e di immagini, i quali contribuiscono a rendere il rapporto con il reale ancora più immediato, com'è possibile constatare dal seguente estratto, appartenente a *Mimi e istrioni*:

All'Enoteca si stava abbastanza bene soprattutto perché a due passi c'è il Cineteatro Lux che fa programmazione porca e molti puttaniere capitavano poi a bere da noi e quando capitavano erano risate e godimenti perché noi li si provocava [...]. Così qualche volta riuscivamo a divertirci ma poi all'Enoteca hanno alzato i prezzi e cambiato arredamento e messo su ogni tavolo le candele colorate in bicchieroni di cristallo e fatto un guardaroba all'ingresso ed è arrivato un giro bene, un po' di magliari, qualche avvocatuolo sui trentacinque vestito da Cimurri, qualche figlio di papà, qualche sbandato intellettuale di destra. E non si è più riuscite a vivere perché quelli giocavano sul duro e noi purtroppo lo si è capito tardi quando la Sylvia si è coinvolta di uno di questi e lo fissava sempre finché una sera l'ha seguito al cesso e l'ha preso dal di dietro e gli ha sibilato "fatti scopare" e lui non l'ha fatto dicendole brutta troja, così noi tre vediamo scendere dai cessi la Sylvia nera infumanata, un cazzo per ricciolo insomma, e si siede al tavolo e prende la bottiglia di vernaccia e ne beve mezza tutta d'un fiato e a collo eppoi si pulisce le labbra col dorso della mano e dice che lui l'ha snobbata e quasi scoppia a lacrimare.³⁷⁴

Il frammento descrive l'incontro-scontro tra le protagoniste e quella che è la borghesia reggiana, mettendo particolarmente in risalto la trasformazione dell'enoteca frequentata dai

³⁷⁴ P. V. TONDEZZI, *Mimi e istrioni* in *Altri libertini*, cit., pp. 36-37.

giovani protagonisti, poiché essa subisce un rapido processo di imborghesimento, simbolo dell'inizio del tramonto della stagione movimentista. Il testo evidenzia, in maniera decisamente brutale, l'effetto dei processi di categorizzazione messi in atto all'interno del nuovo locale, spaccato della società in cui vivono le Splash. Se in precedenza i quattro giovani potevano avere un ruolo al suo interno, poiché popolato da frequentatori del Cineteatro Lux, luogo associato alla devianza e per questa ragione alla libertà, successivamente essi saranno messi ai margini e il locale, ora frequentato da gente appartenente alla borghesia della città, si rivelerà essere un posto inospitale. La nuova identità del posto passa attraverso la descrizione di immagini, mezzo principale di categorizzazione identitaria: candele colorate in bicchierini di cristallo, guardaroba all'ingresso, avvocati e magliari ben vestiti, diventano dunque simbolo della nuova identità borghese del locale.

L'attitudine da parte dell'io-narrante a caratterizzare se stesso, altri personaggi, nonché la realtà che lo circonda attraverso degli elementi visivi è ricorrente all'interno di *Altri libertini*, opera in cui i vari personaggi (come si è in parte scritto nei capitoli precedenti) sono connotati principalmente attraverso il loro aspetto fisico e le loro azioni, com'è possibile inoltre constatare in *Senso contrario*, altro racconto appartenente alla raccolta:

Sulla terrazza del BOWLING una sera noiosa e ubriaca, bere martini uno dietro l'altro prima vodka e poi gin, sentire le chiacchiere di un tizio sballato che ne ha passate di tutti i colori perseguitato com'è da un Burberrys chiaro. Una serata davvero vuota, le olive finiscono, il tizio che impreca e bestemmia e non gli basta scaricare la rabbia sui birilli, no deve pure rompere le palle.

Guardo dalla vetrata di cristallo la città stretta nella notte.

Oltre il cavalcavia le luci della stazione, di lato invece la piccola palestra di karaté, ci lavoro un pomeriggio su due, tenere in ordine i registri dei corsi, spazzolare la moquette, strusciare le piastrelle dei bagni, controllare le serrature degli armadietti nello spogliatoio, centocarte al mese. Davanti la piazza con la filovia, le pensiline, la gente che aspetta battendo i tacchi.

Specchio il mio viso affaticato e sudato, appena terminata la partita del Torneo Amatori, persa per un soffio cazzo, due birilli. Poi capita al bar Ruby e si vede subito che cerca la mia faccia in mezzo alla gente, perché non appena mi scorge gli si illumina il sorriso e non sembra più tetro come quando è entrato. [...]

Ruby ha ventisei anni, mi fa da fratello maggiore in serate come questa, non lo conosco da molto, ci siamo incontrati a un concerto rock, me l'hanno presentato, non sapevo fosse frocio così a prima vista tutti gli attributi del maschio pieno di sborra, la barba arruffata che s'attorciglia sul petto, la piega delle chiappe soda e muschiosa, un cazzo che esplode dai jeans

*a ogni passo, certo che non l'avrei mai detto non credevo che un frocio potesse parlare solo in dialetto e fare il delinquente, no, [...], mi piace starmene con lui a sonnacchiare, mi protegge, mi rannicchio nel sudore delle ascelle, ma una volta al mese non di più, [...]*³⁷⁵

Anche in questo caso l'uso di descrizioni visive è volto a connotare identitariamente i personaggi e il mondo che li circonda. Si noti innanzitutto il termine "BOWLING", scritto in lettere maiuscole, come se fosse la trascrizione di un'insegna. Ciò fa sì che esso non presenti semplicemente l'ambientazione della prima parte del racconto ma identifichi la realtà sociale frequentata dal protagonista, ovvero la provincia emiliana sempre più americanizzata, in cui le insegne luminose sono ormai assai frequenti. La sala da bowling è inoltre rappresentazione delle serate e della vita monotona di provincia, categorizzate identitariamente anch'esse attraverso azioni e immagini. La serata è descritta infatti da un lato attraverso l'atto di bere svariati cocktail e la fine delle olive, mentre dall'altro essa è caratterizzata attraverso l'atto di ascoltare le chiacchiere di un ubriaco, la cui rabbia, espressa con l'atto del ciarlare, incarna la rabbia latente del protagonista. La vita di provincia assume invece un'identità attraverso le immagini presenti all'interno del panorama che l'io-narrante osserva dal Bowling: la palestra di karatè in cui lavora, simbolo della monotonia della sua vita, che si identifica nelle attività che egli svolge al suo interno ("tenere in ordine i registri dei corsi, spazzolare la moquette, strusciare le piastrelle dei bagni, controllare le serrature degli armadietti nello spogliatoio"); la funivia e la gente che attende battendo i tacchi, espressione di come la routine appena rappresentata, la noia e la rabbia, che essa provoca, coinvolgano una moltitudine di persone residente nella zona; infine la stazione, elemento che incarna il desiderio e il bisogno di partire, di fuggire dalla realtà sociale e dalla monotonia ad essa correlata. Il protagonista si specchia nella vetrata, la sua figura si perde nelle immagini che egli guarda, mentre esse si collocano allo stesso tempo all'interno del riflesso, all'interno dell'immagine del giovane, mettendo in evidenza come ciò che esse rappresentano sia in stretta correlazione con quest'ultimo, il che permette di caratterizzarlo identitariamente. Lo stesso procedimento è messo in atto per connotare il personaggio di Ruby, connotato principalmente anch'egli da azioni e immagini, quali: la barba, la peluria sul petto, i suoi attributi fisici, i suoi atti sessuali.

Una sorta di inno alla visione è presente inoltre nel racconto finale di *Altri libertini*, in cui il protagonista esprime in questo modo la sua spinta verso la realtà che lo circonda:

³⁷⁵ P. V. TONDELLI, *Senso contrario* in *Altri libertini*, cit., pp. 131-132.

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

Ma mi vien voglia di dirgli all'amico stoppista cinematografaro del drunk-cinema, vè 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, un po' come allo zoo safari, insomma dopo glielo dico quando quasi viene giorno perché l'abbiamo menata in lungo e in largo, come ci avete senz'altro capito. Però io penso che con questo qui c'è proprio dell'affinità elettiva ed è un segno del destino che l'abbia incontrato così posso proseguire il viaggio mio verso... Aaaghhh! il mio odore!³⁷⁶

L'attrazione del giovane verso la "fauna" di fine anni '70 è espressa attraverso lo sguardo ("Ma il cineocchio mio amerà"), il quale, come una telecamera, tiene assieme varie categorie umane attraverso la visione. L' "occhiocaldo" è dunque la porta che consente al ragazzo di rapportarsi al mondo, di amarlo e di ordinarlo. Esso diventa inoltre espressione delle emozioni dell'io-narrante, in particolare dell'amore, emozione che tiene assieme il vasto orizzonte umano di fine anni settanta. L'occhio è connotato da due aggettivi che si fondono con il nome per formare delle univervazioni. Il primo è "cine-", termine espressamente riferito all'orizzonte cinematografico e alla macchina da presa. Esso pone l'accento sulle dinamiche sensoriali (in questo caso visive) di rappresentazione, aventi come punto di riferimento il linguaggio cinematografico. Il secondo è invece "caldo", che riprende invece sensazioni tattili, avvicinando l'io-narrante alla "fauna" degli anni settanta, alla realtà in cui si trova. Il protagonista dunque si identifica col suo occhio, con la visione, che a sua volta diventa tatto. È la sensorialità dunque che indaga, scruta e ordina il reale in cui l'io-narrante si trova. Ne è riprova la spinta che egli sente verso il Mare del Nord, dettata dal bisogno di seguire il proprio "odore".

³⁷⁶ P. V. TONDELLI, *Autobahn in Altri libertini*, cit., pp. 190-191.

Anche in *Pao Pao*, come in *Altri libertini*, le immagini permettono di categorizzare identitariamente situazioni e personaggi. Ne è esempio la descrizione di Lele presente nella prima parte del romanzo:

*C'è dunque subito Lele seduto sull'asta di equilibrio con altri ragazzi che lui non guarda e non sente. Ai piedi ha zoccoli di cuoio arancione e a tracolla una sacca dello stesso colore con frangette e motivi floreali punzonati. Indossa jeans nemmeno tanto scoloriti. [...] Eppoi c'è questa bocca che non si può descrivere. Denti assolutamente non perfetti, ma labbra grandi, lucide, come vi avesse spaccato sopra una fragola al sanguinaccio, labbra morbide, labbra pericolosissime. Ma il dettaglio che attira la mia attenzione è semplicissimo, un particolare banalissimo e casuale, una minima nota che lo eleva sopra tutta la babele dialettale, le bestemmie e le cazzate che gli altri gridano; [...]. Seduto dunque sull'asta di equilibrio, perfettamente isolato dalla calca becera che ci circonda, con una serenità assolutamente orientale e un'imperturbabilità del tutto zen, Lele legge una copia gualcitissima del quotidiano Alto Adige. Trac! Ci sono dentro fino al collo. [...] Lele, che sfoglia l'Alto Adige. Come in una qualsiasi stazione ferroviaria, come da un dentista o nell'atrio pigioso di una segreteria universitaria, come fosse mille miglia lontano nello spazio, completamente alienato dal mondo e da se stesso, immerso nella tranquillità paurosa dei suoi boschi e delle sue montagne. Lele che legge l'Alto Adige. Con il suo viso da zingaro felce, il suo abbigliamento da freak distinto e consapevole, la sua calma, Lele mi incatenerà a sé per una storia che sarà lunga come i nostri trecentogiorni [...]*³⁷⁷

All'interno della “babele dialettale”, in cui i vari gruppi prendono forma e sono identificati attraverso le varie cadenze linguistiche, la figura di Lele attira magneticamente l'attenzione dell'io-narrante. Egli è inquadrato e identificato attraverso elementi visivi, ovvero: la sua posizione, il suo fisico e le sue azioni. Non a caso, infatti, la descrizione è introdotta dalla locuzione “c'è”, che sottolinea in maniera ancora maggiore la sua connotazione visiva. Lele è isolato dal resto, si stacca visivamente dal contesto in cui si trova (“C'è dunque subito Lele seduto sull'asta di equilibrio con altri ragazzi che lui non guarda e non sente”). Ciò che egli non fa permette di comprendere che il personaggio è altro rispetto alla moltitudine che lo circonda. Gli zoccoli arancioni che indossa, la tracolla arancione con frangette e motivi floreali e la sacca dello stesso colore che ha con lui sottolineano ancor più la sua differenza rispetto al contesto in cui è situato. Lele si distanzia dal provincialismo, connotante buona parte dei suoi commilitoni, nonché dall'ambiente militare, all'apparenza

³⁷⁷ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, cit., pp. 16-17.

rigido e severo, perché veste in maniera diversa, in maniera eccentrica. Il personaggio si avvicina dunque più al mondo controculturale hippy, che a quello della caserma. Il processo di categorizzazione identitaria è immediato, tant'è che il protagonista si attende che Lele indossi coerentemente dei jeans scoloriti. L'io-narrante passa subito dopo a descrivere ciò che suscita in lui attrazione nei confronti del giovane. Se essa da un lato scaturisce dal suo aspetto fisico, dall'altro è dovuta alla personalità del ragazzo, espressa e compresa nell'immediato, attraverso un piccolo dettaglio, ovvero la lettura di una copia "gualcitissima" dell'*Alto Adige*, un gesto, un'immagine, che permette all'io-narrante di comprendere immediatamente l'identità del giovane. Il processo di categorizzazione giunge così compimento. Lele non è soltanto attraente, freak e diverso dagli altri ma è anche una persona estremamente particolare. La sua particolarità è espressa da due grandi contraddizioni. La prima è costituita dalla lettura di una rivista di provincia tenuta in ottimo stato, che poco ha a che fare con l'attitudine suggerita dall'abbigliamento del personaggio, specchio della sua identità. La seconda invece riguarda l'assoluta calma del ragazzo, nonostante abbia appena iniziato la naja e si trovi all'interno di uno stanzone con moltissimi sconosciuti. Ciò mette in evidenza la particolarità, la sensibilità e anche la superiorità di Lele rispetto al contesto in cui si trova. È la "nota" che lo "eleva al di sopra della babele dialettale". La metafora musicale si colloca all'interno di una descrizione basata sull'evocazione di immagini, il che mostra ancora una volta come questi due linguaggi siano fondamentali all'interno dei processi di categorizzazione presenti nelle opere tondeggiane. Infine, è possibile constatare come il processo in questione, messo in atto dall'io-narrante, sia riassunto nelle righe conclusive dell'estratto, in cui delle immagini ricorrono ancora una volta per esprimere la personalità di Lele ("Con il suo viso da zingaro felice, il suo abbigliamento da freak") e si conclude con una metafora che a sua volta evoca un'immagine, un gesto, ovvero l'atto di incatenare ("Lele mi incatenerà a sé per una storia che sarà lunga come i nostri trecento giorni").

2. Inquadrature, piani sequenza e *blow up* della Riviera: elementi visivi utilizzati come strumento di categorizzazione identitaria e di costruzione della realtà narrativa in *Rimini*

Come visto, all'interno delle opere appartenenti alla prima fase dell'autore la rappresentazione attraverso le immagini entra a pieno titolo a far parte dei processi di categorizzazione identitaria assieme all'elemento sonoro, nonostante quest'ultimo possieda nelle prime due opere tondeggiane un ruolo predominante. In *Rimini*, invece, il rapporto tra i due linguaggi si inverte ed è quello visivo a configurarsi come principale strumento di

rappresentazione e di categorizzazione. Il filone narrativo che vede il personaggio di Marco Bauer come protagonista, può fornire utili spunti di analisi, poiché l'unico narrato in prima persona. Il linguaggio che il giovane protagonista utilizza, poiché espressione della sua identità e del suo modo di relazionarsi all'altro, merita di essere analizzato. Come si vedrà, esso adopera fortemente la descrizione di immagini per rappresentare i vari personaggi, nonché l'ambiente in cui si trova. Per questa ragione si prenderanno innanzitutto in analisi le descrizioni che egli fa dei suoi colleghi di lavoro, iniziando da Romolo Zanetti, per poi focalizzarsi su un estratto in cui il giovane descrive la riviera romagnola:

Mi venne incontro un uomo sui cinquant'anni che si presentò come il corrispondente.

Avevo parlato con lui al telefono, nei giorni precedenti e riconobbi la voce. Aveva una pronuncia inconfondibile impastata nella fortissima cadenza romagnola. [...]

Mi consegnò una pubblicazione di una trentina di pagine stampata da una tipografia di Rimini. Lessi il titolo. Si trattava di uno studio condotto sull'iscrizione di una lapide funeraria romana. Ringraziai Zanetti e spinsi l'opuscolo nella tasca della giacca. [...]

Si palpeggio la gola. I suoi modi erano vagamente untuosi, la sua voce, al contrario, simpatica. Portava un paio di occhiali con lenti a mezza luna che si toglieva e metteva in continuazione. Aveva capelli brizzolati, corti e curati in modo maniacale nel taglio sopra le orecchie e sulla nuca. Non c'era un pelo di troppo. Era grasso e la sua pancia generosa esplodeva dalle fettucce delle bretelle. Indossava un completo beige e non portava cravatta.³⁷⁸

Zanetti è descritto principalmente attraverso tratti esteriori, che richiamano la sfera sensoriale ed emotiva, comunicando l'opinione che il direttore ha del suo sottoposto. Connotato da: un forte accento romagnolo, modi di fare "untuosi", capelli fin troppo curati e abito beige privo di cravatta, egli è considerato dal nuovo capo come un anziano giornalista provinciale e saccente. L'ironico contrasto tra la cura del suo aspetto e il ventre che invece "esplode" disordinatamente dalle bretelle è la rappresentazione maggiormente evidente di ciò che Bauer pensa e prova nei confronti dell'anziano collega. Per il giovane direttore, Zanetti rappresenta inoltre la vecchia generazione di giornalisti, legati al mondo intellettuale e disprezzati dal responsabile dell'Adriatico, come testimoniano le dinamiche inerenti alla consegna dell'opuscolo archeologico che il direttore, poco interessato, infila presto in una delle sue tasche.

³⁷⁸ P. V. TONDELLI, *Rimini, cit.*, pp. 30-31.

Poco più avanti nella narrazione il personaggio della bella Susanna Borgosanti, detta Susy, entra in scena, sopraggiungendo nella sede del giornale:

“[...] Non voglio avere l'impressione di lavorare a un giornale rococò. O al foglio della Deputazione di Storia Patria! Molte cose cambieranno, qui dentro, glielo assicuro.”

“Potrà cambiare quello che vuole, Bauer. Ma non la mia sedia.”

Mi voltai. Era lì che si stava togliendo la giacchetta gettandola distrattamente sul divano. Era la principessa e che razza di principessa. Aveva capelli neri, occhi neri, pelle abbronzata, paio di gambe affusolate inguantate in calze trasparenti, nere, scarpe col tacco alto anch'esse nere. E una camicetta senza maniche di seta bianca che lasciava indovinare un paio di tette da schianto, ritte e dai grandi capezzoli scuri.

“Mi chiamo Susanna Borgosanti,” disse la fata.

Era una favola, una bellissima favola.

“Ciao, Susy” fece Zanetti.

Mi avvicinai per stringerle la mano. La porse lentamente un gesto dinoccolato.

“Molto piacere” soffiò guardandomi dura negli occhi.³⁷⁹

La giovane cronista irrompe all'interno della riunione con una battuta lapidaria, interrompendo il discorso del suo superiore. Ciò che il protagonista prova nei confronti della ragazza è messo particolarmente in evidenza attraverso la descrizione del suo fisico, del suo abbigliamento e dei suoi gesti. Il fisico bello e curato, l'eleganza del suo abbigliamento e il lasciar intravedere le sue forme ne fanno una giovane bella, provocante e appartenente alla borghesia riminese, mentre invece i suoi gesti e i suoi atteggiamenti mettono in mostra la sua forte personalità.

Dopo una prima riunione conoscitiva, il giovane capo del settimanale indice un nuovo incontro finalizzato a comunicare al suo team i cambiamenti che intende apportare. Mentre parla al gruppo al completo, il suo sguardo si sofferma su Guglielmo, il nuovo stagista, e sul fotografo del giornale:

Ogni tanto Susy si infilava le dita fra i capelli, formava un ricciolo e lo stuzzicava tenendo gli occhi bassi. Il moccioso invece ci dava dentro con lo scotch. Si chiamava Guglielmo, aveva l'aria sveglia e mi piaceva. Aveva detto che la sua massima aspirazione era diventare cronista. Lui stesso giocava in una squadra di rugby. Aveva un buon fisico e reggeva bene l'alcool: le prime qualità che si chiedono a un buon giornalista. Di questo fui contento.

³⁷⁹ Ibid., p. 32.

Sapevo che avrei potuto fidarmi di lui. Il fotografo invece era un ragazzone attorno ai quaranta, del tutto calvo sul cranio ma con due sbuffi di capelli arruffati che gli scendevano da sopra le orecchie e dalla nuca. Aveva un paio di baffi prodigiosi, foltissimi e neri. Gli occhi piccoli, gonfi, dalle pupille cerulee erano incassati nel volto come se qualcuno glieli avesse cacciati indietro. In realtà tutto il suo viso aveva una espressione bastonata e schiacciata come il grugno di un mastino. Era grasso, tozzo, con piccole mani cicciottelle. Portava anelli di fattura grossolana a entrambi i mignoli e una pesante catena d'oro pendeva al centro del petto premendo contro i peli del torace. Indossava una camicia nera aperta fino all'ombelico e un paio di jeans stracciati e scampanati in fondo. Ai piedi un paio di scarpe da tennis con un buco in coincidenza dell'alluce destro; ma anche quello di sinistra premeva e tendeva la tela per far capolino. Cosa che sarebbe avvenuta presumibilmente entro un paio di giorni. O forse, quella sera stessa.³⁸⁰

Mentre Susy continua ad essere rappresentata attraverso un'immagine che mette in evidenza la sua malizia, Guglielmo è caratterizzato dal suo corpo possente e dall'atto del bere. La sua forma fisica da ex giocatore di rugby ne fa per il direttore una persona attiva e dinamica, caratteristiche molto apprezzate dal protagonista, mentre il suo atteggiamento conviviale, inoltre, lo rende agli occhi di Bauer una persona affidabile. Il fotografo, al contrario, suscita in questa fase delle perplessità, come testimoniano il suo abbigliamento trascurato, la sua aria sciatta, le sue forme pesanti e sgraziate e i suoi accessori grossolani. Tutto ciò lo connota come individuo pigro e a tratti arrogante, caratteristiche che verranno messe in evidenza anche nelle pagine successive, quando il personaggio cercherà di opporsi agli incarichi maggiormente gravosi assegnatigli³⁸¹.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

³⁸¹ “Li lasciai nel loro brodo. Poi riattaccai: “Questo vuol dire, prima di tutto, i servizi fotografici.”

Il fotografo ebbe un balzo e mi guardò con curiosità.

“In apertura di supplemento voglio tutti i giorni una sequenza di fotografie organizzata come un servizio. Fotografie di notevole richiamo e curiosità. Potrà anche trattarsi di una sola foto svolta, però, con ingrandimenti successivi di un qualche particolare, come una notizia.”

“Non ci sono tante cose qui da fotografare. Le solite turiste a seno nudo.”

“Il tuo compito è di dimostrarmi il contrario.”

“Non c'è nient'altro,” insistette il fotografo.

“Ci sarà. Perché tu lo troverai o lo inventerai. Il reportage di prima pagina sarà la tua rubrica fissa. Sei un giornalista a tutti gli effetti.”

“Certo. Ma...”

“D'accordo?” Lo stavo pungolando. “Non so se riuscirò... Ogni giorno...”

“Sappiamo tutti che tu ci riuscirai.”

Spense la sigaretta nel posacenere. Sbuffò il fumo dalle narici. Stava dicendo di sì.

Come dimostrano i frammenti analizzati, il canale visivo è quello maggiormente presente nella narrazione di Bauer. La narrazione costruita dal protagonista procede prevalentemente attraverso la descrizione di immagini che categorizzano identitariamente luoghi e personaggi. Quest'attitudine connota a sua volta il personaggio principale del romanzo, la cui identità è caratterizzata dalla maniera in cui egli si esprime narrativamente.

L'elemento visivo, come strumento prediletto per narrare, rappresentare e categorizzare la realtà non appartiene soltanto al protagonista del principale filone narrativo del romanzo ma caratterizza una grande moltitudine di giovani attratti dalla riviera romagnola:

Prendemmo la sua auto, una vecchia spider Alfa Romeo. Il motore rombò salendo la collina di Riccione alta. Susy guidava con molta perizia, ma anche con una specie di disinvoltata sbadataggine. Si voltava verso di me e sorrideva nel vedermi preso a scrutare il paesaggio. Faceva fresco ed era piacevole viaggiare scoperti. L'odore della salsedine si mescolava a quello della collina, degli alberi, della campagna. Abbordammo un piccolo tornante. Improvvisamente il cielo di un profondo blu notte si aprì sulla visione della riviera con le strisce luminose delle automobili, i fari, le insegne degli alberghi non più distinguibili se non in confusi bagliori luminosi. E la città, la città dai nomi così perfettamente turistici - Bellariva, Marebello, Miramare, Rivazzurra - apparvero come una lunga inestinguibile serpentina luminosa che accarezzava il nero del mare come il bordo in strass di un vestito da sera. Poiché se da un lato tutta la vita notturna rifulgeva nel pieno del fervore estivo, dall'altro esistevano solo il buio, il profondo, lo sconosciuto; e quella strada che per chilometri e chilometri lambiva l'Adriatico offrendo festa, felicità e divertimento, quella strada per cui avevo da ore in testa una sola frase per poterla descrivere e cioè "sotto l'occhio dei riflettori", ecco, quella stessa scia di piacere segnava il confine fra la vita e il sogno di essa, la frontiera tra l'illusione luccicante del divertimento e il peso opaco della realtà. [...] In fondo, come aveva detto Susy al caffè il trucco era piccolo e banale. "Basta crederci," aveva detto. "L'importante è farlo credere."³⁸²

La Spider Alfa Romeo sale per la collina con Susy accanto al protagonista, mentre la riviera riminese appare in un trionfo di luci. La narrazione di Bauer, come mostra il frammento, viene espressa ancora una volta soprattutto attraverso il canale visivo. L'estratto è particolarmente significativo, poiché mette in evidenza come il linguaggio visivo sia un

Non gli lasciai il tempo di fare obiezioni. Mi bastava che, davanti a tutti, non opponesse una resistenza valida. Gli avrei lasciato una vita per essere perplesso, ma non un secondo per rifiutare"

Ibid., p. 41.

³⁸² *Ibid.*, pp. 49-50.

elemento indispensabile della narrazione che si situa alla base del mito riminese, nonché dei processi di identificazione e di categorizzazione ad essa sottesi. Susy, dunque, è alla guida della sua vecchia Spider Alfa Romeo, mentre sale sulla collina di Riccione alta. L'immagine è di per sé sufficiente a connotare identitariamente il personaggio, mettendo in evidenza la sua superficialità, rappresentata dalla macchina d'epoca che conduce, nonché il suo arrivismo, espresso dagli sguardi che lancia al direttore del giornale, simbolo dell'interesse che nutre verso il ruolo che egli esercita. Lo stesso atto di salire è inoltre ricollegabile alla sua spinta arrivista. Se questo è il messaggio che può giungere al lettore, Bauer percepisce, invece, gli elementi descritti in precedenza in maniera diversa. Le apparenze e i gesti della giovane vengono percepiti dall'immaginario narcisista del protagonista come elementi costitutivi del fascino emanato dalla giovane attratta da lui. L'identità di Susy, come visto, è segnata sostanzialmente per Bauer dal suo fascino, dalla sua capacità di attrarre, e dalla sua altezzosità. Dalla descrizione della giovane cronista si passa poi alla descrizione della città di Rimini vista dall'alto. Essa è inizialmente identificata col bagliore delle luci, che assorbe tutte le forme presenti nella città, rendendola materia indistinta, pura visione. Appaiono poi in rapida successione i nomi dei vari lidi, anch'essi rinviati ad elementi visivi (Mirarame, Rivazzurra...), simbolo dell'immaginario prefabbricato, che ha reso estremamente popolare la riviera romagnola, in particolare per i giovani. Attorno ad essi il buio, la normalità, l'ordinarietà, impossibili da vedere e perciò prive di identità, inesistenti. I processi di categorizzazione e di identificazione arrivano nel caso in questione a dar vita ad un enorme paradosso, in cui la visione di luci e di insegne, evocanti l'inarrivabile quanto evanescente sogno consumista legato al secondo boom economico, si sostituisce alla realtà grigia e monotona, non sufficientemente appariscente per essere vista e dunque per esistere. L'occhio ordina, l'occhio conferisce identità. Non a caso, infatti, solo ciò che si trova "sotto l'occhio dei riflettori" può esistere all'interno della realtà riminese. La città di Rimini, del resto, capitale del divertimento e meta prediletta dal turismo giovanile di massa, rappresenta tendenze ed attitudini comuni a molti giovani italiani degli anni '80.

L'importanza dell'elemento visivo in quanto strumento di categorizzazione identitaria è ribadito inoltre dall'uso fatto delle immagini all'interno del giornale che Bauer si ritrova a dirigere in maniera assai improvvisa. La fotografia riveste un ruolo centrale all'interno dell'Adriatico durante la direzione del giovane e il fotografo Johnny si trova ad occupare una posizione decisamente più importante rispetto a quella che aveva in precedenza. La comunicazione si esprime dunque in maniera sempre maggiore attraverso le immagini, mentre

invece la parola scritta perde parte della sua rilevanza. Se si tiene presente il netto contrasto tra il vicedirettore, l'anziano giornalista Zanetti, appassionato di storia e legato ad un'idea classica di giornalismo, e il nuovo arrivato Marco Bauer, ossessionato dalla vendita delle tirature, lo scarto identitario tra le due generazioni appare assai evidente. Ad un'identità basata su processi di categorizzazione volti a collocare storicamente fatti e personaggi all'interno di orizzonti culturali ben riconoscibili, si sostituisce un'identità basata su categorizzazioni immediate. L'immagine esprime molto meglio di altri elementi la diversa attitudine del giovane direttore e per questa ragione occupa uno spazio maggiore all'interno del giornale, specchio del modo di essere del suo caporedattore, come testimonia l'estratto che riportiamo qui di seguito:

Johnny preparò una dozzina di servizi fotografici più un centinaio di foto sciolte scattate a caso. Fra queste insistette perché ne scegliessi una in particolare. Era una foto sensazionale. Anche commovente. Johnny l'aveva scattata il giorno d'apertura, visitando una sorta di parco di divertimenti chiamato "Italia in Miniatura". 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. Certo, era un parco di divertimenti che non aveva in sé niente di straordinario e che me ne ricordò uno simile nei pressi di Lugano. Eppure, la foto di Johnny aveva centrato qualcosa di importante in quello sfondo di cartapesta e scagliola e travi di legno; ma non avrei saputo dire cosa. I vialetti apparivano deserti, una panchina vuota, un'asta per innaffiare il prato e, sullo sfondo, le costruzioni monumentali. In primo piano una coppia di turisti stranieri con le macchine fotografiche al collo, le borse da spiaggia in mano, le scarpette di tela. La donna aveva un fazzoletto in testa gonfiato dal vento e un abito che assomigliava più a un grembiule di lavoro che a un vestito vero e proprio. L'uomo, anche lui anziano, aveva un viso scavato con un gran naso spiovente. Portava occhiali di metallo dalle lenti a forma rettangolare, una camicia a mezze maniche lasciata fuori dai pantaloncini corti. In mano reggeva una sporta di tela su cui era possibile leggere: "Saluti da Rimini." I due vecchi guardavano in macchina sorridendo e tenendosi per mano. Erano gli unici personaggi in campo. La foto era stata scattata dall'esterno del parco, in modo che la scritta Italia in Miniatura incorniciasse il quadretto familiare. Sullo sfondo risaltavano il Vesuvio e la Torre di Pisa. [...] Per molti giorni guardai, in seguito, quella fotografia cercando di cogliere in essa un qualche significato nascosto o una qualche sentimentalità che l'obiettivo aveva focalizzato, ma che ancora il mio cervello non riusciva a puntualizzare. Opportunamente svolta in una sequenza di quattro fotogrammi - totale, piano americano, primo piano dei volti, dettaglio della scritta "Saluti da Rimini" sulla borsa di tela - quella fu, comunque, la fotografia di benvenuto del nostro primo numero che andò in edicola

*la mattina del primo luglio con una tiratura di quindicimila copie e l'appoggio promozionale di una discreta campagna pubblicitaria.*³⁸³

La foto scelta per la pagina d'apertura del primo numero è eloquente e mostra due individui facilmente identificabili. Si tratta di due turisti stranieri in visita all'Italia in miniatura, presentanti molti degli elementi caratteristici dell'anziano turista medio: macchine fotografiche, camicia a mezze maniche fuori dai pantaloni, borse da spiaggia, ecc. È importante però notare come all'interno dell'immagine siano presenti due elementi in contrasto con la figura del turista tipo, ovvero l'abito indossato dalla donna e i lineamenti del volto del marito. L'anziana signora indossa infatti un abito che somiglia "più a un grembiule di lavoro che a un vestito vero e proprio", mentre il volto dell'uomo viene descritto utilizzando l'aggettivo "scavato". Ai tratti distintivi del turista si aggiungono quelli del lavoratore, anch'essi capaci di connotare identitariamente i due personaggi. L'immagine non rappresenta semplicemente delle figure stereotipate distanti dalla realtà ed appartenenti ad un immaginario consumista assai povero. Essa invece ritrae delle persone reali calate in maniera un po' forzata nell'immaginario in questione. Il lavoratore, il pensionato possono trovare il loro posto all'interno del nuovo immaginario consumista italiano, possono disporre di tutto il Paese, miniaturizzato, ridotto ormai a merce, a souvenir. È interessante notare inoltre la presenza sullo sfondo del Vesuvio e della Torre di Pisa, immagini evocanti la distruzione e la decadenza, processi che, secondo l'autore, sono insiti all'interno dell'immaginario e della cultura consumisti, come testimonia il romanzo.

La riflessione sull'immagine di apertura del primo numero viene ripresa nelle ultime righe del testo, in cui Marco Bauer, lasciata la direzione de *L'Adriatico*, si appresta a tornare a Milano:

Staccai la foto dei due vecchi. In quell'istante mi sembrò di capirne il significato che per tante notti mi era sfuggito. Johnny era stato davvero abile. L'aveva spacciata per la foto d'apertura di quel parco di divertimenti. In realtà l'Italia in miniatura stava chiudendo i battenti. Senza dubbio era una foto dell'anno prima. E i saluti da Rimini che si leggevano sulla borsa della donna non erano saluti di benvenuto, ma di arrivederci. Mi aveva ingannato molto bene. Tutti mi avevano ingannato. Compresa Susy. Ora anche Bauer chiudeva i battenti. Accartocchiai la foto, la gettai nel cestino e me ne andai. Sull'autostrada, correndo veloce verso Milano, mi sentii improvvisamente come liberato da un grosso peso. Forse mi stavo finalmente liberando

³⁸³ *Ibid.*, pp. 52-53.

*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.*³⁸⁴

La foto in questione, dunque, non raffigurava semplicemente i due anziani turisti ma, di riflesso, anche il direttore del giornale, il suo ruolo all'interno della testata e della storia che si è trovato suo malgrado a vivere. Ciò che egli aveva creduto di se stesso si rivela, come la foto in questione, il risultato di un abile *blow up*, che riesce ad ingrandire l'immagine tanto quanto basta per modificarne totalmente il suo significato e perciò la sua identità. L'inganno messo in atto nei confronti del protagonista sta proprio nell'avergli fatto credere di essere chi non è, ovvero: un abile giornalista, un capo carismatico, un uomo seducente. Ciò è stato possibile grazie all'incapacità da parte di Bauer di vedersi al di fuori del proprio orizzonte narcisistico e all'interno di uno più ampio, avente al centro gli interessi economici della Sifiniv e quelli privati di Susy. All'interno della bolla narcisista, nella quale lo yuppie si è auto-collocato, il sogno e le immagini ideali che egli stesso proiettava coincidevano col ruolo, con l'identità che egli si era dato. Tale è l'identificazione tra sogno narcisista e identità che non è possibile disfarsi del primo senza disfarsi anche del secondo ("Forse mi stavo finalmente liberando da me stesso e dal mio sogno"). A questo proposito è importante infine sottolineare come la liberazione avvenga simbolicamente attraverso il disfarsi della fotografia apparsa sul primo numero de *L'Adriatico*. Ciò mette ancora una volta in evidenza il legame che intercorre tra immagine e identità. Liberarsi dell'una significa liberarsi allo stesso tempo anche dell'altra.

4. "Il riflesso del suo volto": elementi visivi utilizzati come strumento di categorizzazione identitaria e di costruzione della realtà narrativa in *Camere separate*

È possibile inoltre constatare come la tendenza ad ordinare il reale e a categorizzarlo attraverso il canale visivo sia anche presente in *Camere separate*, opera che, come sottolineato nei capitoli precedenti, ha per protagonista un personaggio che ha superato la soglia dei trent'anni ma non riesce a sentirsi adulto, come testimonia il testo che riportiamo qui di seguito:

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. All'esterno, ottomila metri più sotto, la catena delle Alpi appariva come una increspatura di sabbia che la

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 323.

luce del tramonto tingeva di colori dorati. Il cielo era un abisso cobalto che solo verso l'orizzonte, in basso, si accendeva di fasce color zafferano o arancione zen. Inquadrato dalla ristretta cornice ovoidale dell'oblò il paesaggio gli parlava del giorno e della notte, dei confini fra i mondi della terra e dell'aria e da ultimo, allorché si accese una luce nella carlinga e su quell'olografia boreale apparve il riflesso del suo volto appesantito e affaticato, anche del sé. 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 conservava del proprio volto era sempre e immortalmente quella del sé giovane e del sé ragazzo - una volta di più gli parve strana. Continuava a pensarsi e a vedersi come l'innocente, come colui che è incapace di fare del male e di sbagliare, ma l'immagine che vedeva contro quello sfondo acceso era semplicemente il viso di una persona non più tanto giovane, con pochi capelli fini in testa, gli occhi gonfi, le labbra turgide e un po' cascanti, la pelle degli zigomi screziata di capillari come le guance cupree di suo padre. In sostanza un viso che subiva, come quello di ogni altro, la corruzione e i segni del tempo. Solo qualche mese fa ha compiuto trentadue anni. È ben consapevole di non avere una età comunemente definita matura o addirittura anziana. Ma sa di non essere più giovane. I suoi compagni di università si sono per la maggior parte sposati, hanno figli, una casa, una professione più o meno ben retribuita. Quando li incontra, le rare volte in cui torna nella casa dei suoi genitori, nella casa in cui è nato e da cui è fuggito con il pretesto degli studi universitari, li vede sempre più distanti da sé. Immersi in problemi che non sono i suoi. Sia i vecchi amici, sia lui, pagano le tasse, fanno le vacanze estive, devono pensare all'assicurazione dell'automobile. Ma quando si trovano occasionalmente a parlarne lui capisce che si tratta di incombenze del tutto differenti e che, nelle rispettive esistenze, rivestono ruoli assolutamente distanti. Così, privato ogni giorno del contatto con l'ambiente in cui è cresciuto, distaccato dal rassicurante divenire di una piccola comunità, lui si sente sempre più solo, o meglio, sempre più diverso. Ha una disponibilità di tempo che gli altri non hanno. E già questo è diversità. Svolge una professione artistica che anche i suoi cosiddetti colleghi svolgono ognuno in un modo differente. Anche questo accresce la sua diversità. Non è radicato in nessuna città. Non ha una famiglia, non ha figli, non ha una propria casa riconoscibile come "il focolare domestico". Una diversità ancora. Ma soprattutto non ha un compagno, è scapolo, è solo.³⁸⁵

L'estratto riporta la prima pagina del romanzo, nella quale Leo si trova in viaggio verso Monaco di Baviera. Sebbene lo sguardo del personaggio principale sia rivolto verso l'esterno, esso è allo stesso tempo, di riflesso, diretto verso la sua interiorità. A differenza delle opere precedenti, in cui la narrazione si focalizza in particolare sugli eventi e sulle

³⁸⁵ P. V. TONDELLI, *Camere separate*, cit., pp. 7-8.

descrizioni, la storia in questione si sofferma sul mondo interiore del personaggio principale, ovvero sui suoi ricordi, sui suoi traumi, sulle sue emozioni. Non a caso infatti Leo guarda, sbatte con il proprio sguardo contro l'oblò dell'aereo in cui è riflessa la propria immagine. Sotto di lui è presente il paesaggio frastagliato delle Alpi, i colori del tramonto che rendono il panorama quasi surreale. Il volto, il "sé", come in un quadro di Magritte, si sovrappone a ciò che Leo vede al di là del vetro, cosicché il paesaggio e la figura del personaggio sono inquadrati dalla stessa cornice. L'ambientazione sottostante riflette i pensieri del protagonista, rappresentando la sua crisi d'identità. I grumi di sabbia associati alle Alpi sono dunque specchio dei suoi turbamenti interiori, mentre il tramonto rappresenta la fine, la tematica della morte, con la quale il personaggio principale del romanzo si confronterà per tutta l'opera. L'identità si fa ancora una volta visione: il viso "appesantito e affaticato" di Leo che si riflette nell'oblò. Viso esterno, separato dalla persona a cui appartiene, il che riproduce la crisi d'identità del protagonista. Le forme della visione si trasformano in pensieri, il tramonto si traduce in un limbo che riflette la condizione esistenziale di Leo, consapevole inoltre di essere diverso dai suoi coetanei, di non avere e di non poter avere il loro stesso stile di vita. Ciò è dovuto al mestiere creativo che esercita, alle difficoltà sempre maggiori nel relazionarsi alla gente del suo paese natale e inoltre alla sua omosessualità, sebbene quest'ultimo elemento non sia menzionato in maniera esplicita ma indiretta, attraverso i riferimenti all'impossibilità di avere una famiglia e dei figli. Leo si trova dunque in una condizione di separatezza rispetto al contesto sociale in cui vive. Separatezza di cui il vetro dell'oblò è il simbolo principale, in quanto separa il personaggio dall'esterno, nonché dal suo riflesso, ovvero da se stesso. Torna infine prepotente il tema della morte, attraverso le ultime informazioni riguardanti il personaggio, ovvero: "è scapolo, è solo". Come si comprenderà più avanti nel testo, la condizione di solitudine è legata in particolar modo al trauma della perdita di Thomas, ex compagno di Leo morto di AIDS. La narrazione procederà poi tra passato e presente, rievocando dei frammenti della storia d'amore tra i due amanti, nella consapevolezza che non sarà più possibile rivivere momenti simili col proprio partner. L'elemento visivo è presente dunque, sebbene in maniera meno accentuata rispetto a *Rimini*, anche in *Camere separate*, in cui l'interiorità del personaggio principale è in diversi casi narrata attraverso immagini aventi valore identitario, che rispecchiano in alcuni tratti gli stati d'animo del protagonista, contribuendo così a raffigurare la sua realtà interiore.

Alla luce delle considerazioni fatte nel presente capitolo, appare chiaro che il linguaggio musicale e il linguaggio visivo connotano lo stile tondelliano, il quale, attraverso la

narrazione, definisce a sua volta le identità dei giovani personaggi. Il dialogo con altri media non è, dunque, una semplice innovazione stilistica. Esso è sintomo di qualcosa di ben più profondo, poiché riguarda un nuovo modo di concepire se stessi nel mondo. La tendenza in questione si colloca infatti all'interno di un processo più ampio di rottura col passato, che ha nel rifiuto o nell'impossibilità di relazionarsi col mondo adulto la sua caratteristica più evidente.

L'identità sensoriale-emotiva che Tondelli ha saputo rappresentare letterariamente e rendere arte, costituisce dunque il punto di arrivo del nostro lavoro. Essa condensa, nel suo palesarsi sotto forma di narrazione, diversi elementi e processi che è stato possibile analizzare nell'arco del nostro studio e che, a nostro avviso, hanno segnato la società giovanile, definendone l'identità e dunque il proprio modo di esprimersi.

Conclusione

Il percorso tracciato all'interno del presente lavoro ha delineato i tratti dell'identità giovanile rappresentata da Tondelli nelle sue opere principali, arrivando alla conclusione che alla base delle varie sottoculture riscontrabili negli scritti presi in analisi si celano degli importanti elementi comuni. Rifacendosi all'idea che l'autore pose alla base di *Un weekend postmoderno*, si sono studiate le varie opere all'interno di un processo complessivo e di una dimensione corale, analizzando i differenti personaggi come tasselli di un mosaico sociale più grande, che abbraccia tutti gli anni '80. Le basi del nostro studio risiedono dunque negli scritti del Tondelli analista e autore di reportage, sempre pronto a "compromettersi con la contemporaneità"³⁸⁶, con le mode e con gli idoli del mondo di cui egli stesso e i giovani del decennio del "riflusso" facevano parte, al fine di comprendere la società italiana del suo tempo. Basandosi sui concetti di "fauna" e "tribù", cari al Tondelli giornalista e analista delle dinamiche sociali, nonché sulle idee che si situano alla base del progetto Under 25, si sono analizzate le rappresentazioni dell'identità, intendendo quest'ultima come risultato di processi inerenti alla relazione, i quali si esprimono attraverso la narrazione. Per agevolare la nostra analisi, ci siamo avvalsi dell'ausilio di concetti appartenenti alla psicologia sociale, quali: categorizzazione, Sé interpersonale (il quale si divide in Sé indipendente e Sé interdipendente), Sé potenziale e Sé narrativo. Come si è inoltre messo in evidenza, gli stessi concetti di "fauna" e "tribù" si avvicinano a parte delle nozioni psicosociali sovresposte e lo stesso Tondelli era a conoscenza di teorie inerenti a questa disciplina. È possibile trovare a questo proposito, all'interno dell'appendice del presente lavoro, degli estratti appartenenti a *La percezione interpersonale* e a *Prospettive della comunicazione interpersonale*, due saggi psicosociali studiati dall'autore durante il suo percorso universitario. Si tratta innanzitutto di vere e proprie prove che dimostrano lo studio della disciplina da parte dello scrittore, come testimoniato dalle nostre ricerche sul campo, che hanno consentito di constatare su quali sezioni dei due volumi Tondelli si è soffermato maggiormente. I documenti riportati costituiscono, inoltre, un supporto per il lettore, il quale potrà in questo modo inquadrare in maniera più precisa i concetti riportati nel primo capitolo³⁸⁷ all'interno dei paragrafi nei quali essi sono stati originariamente presentati e constatare quali nozioni, presenti negli estratti, hanno attirato maggiormente l'attenzione dell'autore.

³⁸⁶ Si veda la nota 54.

³⁸⁷ Cfr. Capitolo I, p. 42-50.

Partendo da queste riflessioni preliminari, abbiamo articolato il nostro lavoro in tre parti, all'interno delle quali ci si è focalizzati sulla maniera di intendere e raffigurare: il rapporto con l'altro, attraverso lo studio della rappresentazione del mondo adulto e della relazione con i pari; se stessi e le proprie azioni, attraverso la rappresentazione dell'orizzonte temporale sotteso dalla narrazione; per approdare infine all'analisi del linguaggio utilizzato dai vari personaggi per esprimersi e relazionarsi al contesto in cui essi si collocano e agiscono. È stato così possibile comprendere il processo che ha portato all'imporsi del sensoriale-emotivo come elemento essenziale dell'identità giovanile. Attraverso questo percorso si sono potuti portare alla luce elementi di novità, i quali riguardano le caratterizzazioni sociali dei giovani e le modalità attraverso cui esse sono state rappresentate dall'autore. Il principale elemento di novità, a nostro avviso, riguarda la constatazione di un sostrato identitario comune che si situa alla base delle diverse rappresentazioni dei giovani narrati dallo scrittore correggese. Prendendo ugualmente in considerazione le differenze culturali che intercorrono tra i personaggi appartenenti alla "fauna giovanile" raccontata da Tondelli, è stato constatato come vi siano meccanismi comuni e più profondi che agiscono all'interno dei processi identitari. Si tratta di processi che da un lato affondano le loro radici nel '68 e dall'altro riguardano più propriamente le dinamiche socioculturali che hanno avuto luogo alla fine degli anni '70 e durante tutti gli anni '80. Essi riguardano in particolare: l'indebolimento della figura paterna e dell'adulto all'interno dell'immaginario collettivo e soprattutto giovanile, il tramonto delle esperienze movimentiste e l'imporsi delle televisioni commerciali come mezzo di diffusione culturale.

L'identità comune a buona parte dei giovani rappresentati all'interno di tutto l'arco dell'opera tondelliana è stata definita sensoriale-emotiva, poiché essa è rappresentata in primo luogo attraverso narrazioni costruite con linguaggi immediati e vivaci, i quali hanno al centro le sensazioni e le emozioni dell'io-narrante e prendono forma attraverso contaminazioni linguistiche col linguaggio musicale e con quello cinematografico. Questi linguaggi ibridi sono inoltre espressione e condensano ulteriori elementi connotanti l'identità sensoriale-emotiva, quali: la tendenza ad allontanarsi dal mondo adulto, percependosi in maniera non consequenziale con esso, il ruolo di primo piano conferito all'orizzonte sociale dei pari e l'attitudine a concepirsi all'interno di un orizzonte temporale legato alla dimensione presente.

Ripercorreremo ora le tappe e i principali risultati del nostro studio, mettendo in evidenza le novità emerse.

Nella prima parte del lavoro sono state prese in analisi le rappresentazioni del mondo adulto³⁸⁸ e del contesto sociale dei pari, prendendo le mosse dai concetti di “fauna” e di “tribù”, i quali vedono il Sé in stretta correlazione con gli altri e con l’ambiente nel quale si colloca. Per quanto riguarda la rappresentazione del mondo adulto, le ricerche hanno messo in evidenza come la distanza tra adulti e giovani sia assai marcata e si ponga in continuità con un processo che affonda le sue radici nel ’68. Ciò che si riscontra innanzitutto all’interno di buona parte delle narrazioni tondelliane è dunque la presenza assai limitata di adulti. Figure appartenenti a questo orizzonte sono pertanto assenti in molti testi e i giovani personaggi paiono vivere in un contesto separato. Ciò si riscontra in particolar modo negli scritti appartenenti alla prima fase dell’autore. Nonostante il processo in questione sia già stato evidenziato da alcune importanti intuizioni di Pasolini³⁸⁹, nonché da studi sociologici che hanno avuto luogo negli anni ’80³⁹⁰, l’analisi di determinate tipologie di rappresentazione, che si è provveduto a mettere in risalto all’interno del nostro studio, può costituire un elemento di novità. Le raffigurazioni in questione riguardano le modalità in cui i pochi adulti presenti sono caratterizzati all’interno delle narrazioni dei giovani protagonisti. Nei casi in cui la società adulta è presente in questi testi, essa appare molto spesso incompatibile con l’orizzonte giovanile, mentre il dialogo intergenerazionale risulta essere possibile solamente quando gli adulti non sono percepiti come tali. Quest’incompatibilità è in alcune circostanze espressa dalla violenza, una violenza che appare cieca e insensata, mentre in altre si esprime attraverso l’irrisione che l’io-narrante giovane mette in atto nei confronti dei personaggi appartenenti alle generazioni precedenti. Se gli adulti rappresentati paiono essere maggiormente inclini ad assecondare il principio di realtà, i giovani personaggi sembrano invece essere fortemente connotati dalla loro spinta verso il rapido soddisfacimento dei propri desideri e dunque inclini ad assecondare il principio di piacere. In diversi casi, in particolare all’interno delle opere appartenenti alla prima fase dell’autore, essi tendono inoltre a connotare negativamente le dinamiche comportamentali prodotte dal principio di realtà, poiché considerate assurde, controproducenti e volte a limitare la libertà dell’individuo. In questo contesto, un’attenzione particolare è stata dedicata all’analisi di un’importante eccezione, costituita dalla relazione che Leo, protagonista di *Camere separate*, intrattiene col padre nel momento in cui rientra nel suo paese natale dopo la morte di Thomas. La possibilità di riconoscersi nel volto del padre e

³⁸⁸ Cfr. F. RIZZO, *Rappresentazioni del mondo adulto nell’opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 211-227.

³⁸⁹ Cfr. P. P. PASOLINI, « Il discorso dei capelli », cit., p. 9.

³⁹⁰ Cfr. M. MERICO, *Giovani e società*, cit., p. 82-97 e 108-111.

Si vedano inoltre a questo proposito i rapporti IARD.

nella sua personalità fa sì che il personaggio principale possa concepirsi all'interno di un orizzonte temporale non più strettamente legato al presente del trauma ma diacronico, vedendosi in continuità con la figura paterna, il che mette in evidenza come il rapportarsi con il mondo adulto abbia delle dirette influenze sulla percezione della temporalità.

Altro importante elemento preso in analisi riguarda la rappresentazione della relazione con l'altro e la collettività. Anche in questo caso è possibile riscontrare delle differenze negli scritti appartenenti alla prima fase dell'autore e alla seconda. Ciò che si può constatare all'interno delle prime opere è il passaggio dall'orizzonte sociale della generazione a quello del gruppo. Alla generazione di matrice movimentista, alla consapevolezza di appartenere ad una collettività più ampia e marcata da idee politiche affini, si sostituisce invece il gruppo dei pari come principale ambiente sociale all'interno del quale diversi giovani tondeggiani si inseriscono. Nella prima fase artistica dell'autore, il Sé interno al gruppo è spesso un Sé marcatamente interdipendente, che in alcuni casi arriva addirittura a confondersi totalmente con gli altri membri. A partire da *Rimini*, invece, la rappresentazione dell'altro e della collettività subisce un sostanziale cambiamento. All'interno del terzo romanzo tondeggiano i grandi raggruppamenti giovanili che popolano gli eventi di massa vengono a costituire il principale orizzonte sociale all'interno del quale l'individuo si colloca, permettendogli di esprimere il proprio lato irrazionale e di dare sfogo in maniera violenta alle proprie frustrazioni. In *Rimini* e in *Camere separate*, inoltre, i due personaggi principali vivono all'interno di una condizione di maggiore solitudine rispetto ai personaggi dei testi precedenti. Se nel primo caso essa è dovuta al forte individualismo che connota il personaggio di Marco Bauer, nel secondo, invece, la condizione di solitudine e soprattutto di separatezza di Leo è causata: dal lavoro che esercita, dalla sua omosessualità, nonché dal trauma che il personaggio si trova ad affrontare. Le dinamiche emerse dallo studio degli ultimi due romanzi riproducono letterariamente la condizione dell'individuo all'interno della società postfordista, marcata dall'individualismo e in cui l'evento di massa, l'illusione di poter vivere in un eterno carnevale³⁹¹, assume un ruolo sempre più importante per quanto riguarda diverse pratiche di aggregazione giovanili. Mettendo a confronto le diverse rappresentazioni dell'altro e dell'orizzonte collettivo, è stato possibile constatare che ciò che unisce gli individui che danno vita ai vari contesti di aggregazione e si situa alla base delle dinamiche sociali è in molti casi riconducibile alla sfera sensoriale-emotiva. I gruppi di *Altri libertini* e *Pao Pao* sono spesso

³⁹¹ Cfr. P. V. TONDELLI, *Phoenix* in *Un weekend postmoderno*, cit.
Cfr. P. V. TONDELLI, *Machoman* in *Un weekend postmoderno*, cit.

uniti dal bisogno di provare sensazioni forti attraverso droghe, sesso e situazioni avventurose, mentre invece in *Rimini* le varie masse di giovani si aggregano attorno alle emozioni suscitate da eventi pop come feste, concerti e rituali consumistici. Neanche gli ambienti yuppie e quelli della fauna d'arte, maggiormente vicini al contesto adulto, sembrano estranei a queste spinte, poiché i processi di socializzazione per essi sono spesso guidati dal soddisfacimento del bisogno di riconoscimento sociale e dalla gratificazione ad esso correlata.

Dall'analisi degli elementi sovresposti si è passati nella seconda parte a quella della raffigurazione del Sé attraverso lo studio della rappresentazione della temporalità intrinseca alle narrazioni effettuate prevalentemente in prima persona³⁹², cercando di battere un terreno in buona parte inesplorato dagli studi sull'autore³⁹³. Come constatato attraverso l'analisi dedicata alle figure adulte, la maniera di relazionarsi ad esse e a ciò che rappresentano condiziona il modo di percepire la temporalità e di percepirsi di conseguenza al suo interno. Negare dunque la possibilità di dialogo con gli adulti contribuisce a far sì che i giovani protagonisti tondelliani si percepiscano all'interno di un orizzonte temporale prevalentemente legato al presente. Com'è stato possibile constatare, la "presentizzazione" possiede, tuttavia, diverse sfaccettature ed è questo, a nostro avviso, il principale elemento di novità emerso dallo studio di questa tematica. In primo luogo essa si manifesta sotto le forme di una temporalità ciclica, costituita da atti che si ripetono, vissuti tuttavia all'interno di una condizione di eterno presente. In altri casi, invece, il presente della narrazione (che ricorre all'utilizzo dell'infinito presente) esprime azioni che si dilatano, creando un orizzonte temporale che pare divenire interminabile. Esso può inoltre sottendere degli atti puntuali di forte intensità o azioni e pensieri che si realizzano in un orizzonte cronologico assai limitato, avendo come conseguenza quella di liberare i personaggi dalle convezioni sociali. Il presente costituisce inoltre l'orizzonte temporale del consumismo, in cui i desideri indotti dai media e dalla società dei consumi richiedono di essere soddisfatti, nonché l'orizzonte temporale in cui mostrarsi e godere nell'immediato del proprio riconoscimento sociale, come accade per il personaggio di Marco Bauer in *Rimini*. Ciò ha portato a constatare che il concepirsi all'interno di un orizzonte temporale "presentizzato" ha come conseguenza l'incapacità di elaborare Sé

³⁹² Alcune riflessioni presenti nel capitolo sono state anticipate in F. RIZZO, *Rappresentazioni del mondo adulto nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 227.

³⁹³ Alcuni studi nei quali sono riscontrabili delle riflessioni riguardanti il soggetto in questione e il ruolo del futuro in Tondelli sono:

M. LANZILLOTTA, *op. cit.*, p. 16.

O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 81-82-151.

R. CARNERO, *op. cit.*, p. 8.

potenziali che possano portare l'individuo a proiettarsi verso un orizzonte futuro, attraverso sogni o progetti da realizzare. È stata infine studiata la rappresentazione del passato all'interno dell'ultimo romanzo tondelliano, constatando come esso, esprimendo i ricordi che ripercorrono la relazione tra Leo e Thomas, dialoghi e scontri con la dimensione presente, incarnata del vagare senza meta. Il conflitto tra la gabbia del passato, costituita dal ripetersi dei ricordi, e la dilatazione del presente rappresenta il dramma della condizione esistenziale vissuta dal protagonista. Egli cercherà di superare questo conflitto attraverso il recupero di nuove dinamiche progettuali, che possano spingerlo verso una dimensione futura.

Nell'ultima parte del lavoro si è posta l'attenzione sui linguaggi narrativi, espressi in particolare attraverso le voci dei vari giovani protagonisti tondelliani (che riproducono alcune delle forme della narrazione orale), poiché, oltre a dar forma allo stile dell'autore, esse riflettono il processo di categorizzazione attraverso il quale il narratore rappresenta gli eventi e la realtà che lo circonda. È stato dunque possibile constatare in primo luogo come determinati brani musicali e la preferenza di determinati generi di musica costituiscano importanti elementi attraverso i quali i giovani narrati dall'autore categorizzano identitariamente l'altro³⁹⁴. Si sono inoltre analizzati in modo particolare i principali elementi che connotano lo stile tondelliano, ovvero la sonorità e la tecnica di descrizione di immagini, constatando come le ibridazioni linguistiche e narrative siano costitutive di una particolare tipologia identitaria, definita sensoriale-emotiva. La musica, in primo luogo, come si è sottolineato nel capitolo finale, ha un ruolo assai importante all'interno degli scritti dell'autore. La struttura delle opere più significative si rifà infatti a schemi musicali e la maniera di esprimersi dei personaggi creati dall'autore durante la sua prima fase artistica prende forma attraverso il "sound del linguaggio parlato". Ciò che emerge dal processo narrativo in questione è un flusso ritmico che da un ordine al mondo rappresentato attraverso le sensazioni e le emozioni che esso suscita, nonché attraverso lo stato d'animo di chi narra, mettendo in atto un vero e proprio processo di categorizzazione. La tecnica di descrizione di immagini, che riprende in diversi casi la grammatica del linguaggio cinematografico, caratterizza invece la seconda fase dell'opera tondelliana e in particolare *Rimini*. L'elemento visivo diventa pertanto preponderante all'interno della narrazione e costituisce uno strumento essenziale del processo di categorizzare identitaria che coinvolge luoghi e persone.

³⁹⁴ Cfr. F. Panzeri, *La musica della pagina. Il suo ritmo*, in B. CASINI (a cura di), *op. cit.*, p. 9-22.
Cfr. E. Mondello, *op. cit.*, p. 25.

L'elemento sensoriale-emotivo espresso da Tondelli connota le narrazioni che i personaggi fanno di loro stessi e della realtà letteraria all'interno della quale si inseriscono. Esso marca fortemente la loro lingua e dunque contribuisce a dar forma narrativa alla loro identità. Il sensoriale-emotivo, inoltre, proprio perché entità che caratterizza la voce dei giovani io-narranti, esprime e condensa le dinamiche relazionali che si situano alla base delle identità individuali e gruppali giovanili rappresentate dall'autore. Esso è da un lato espressione della netta separazione che i giovani narrati percepiscono tra mondo giovanile e mondo adulto e dall'altro del grande valore che essi conferiscono al gruppo dei pari. Innanzitutto perché, come si è scritto nel primo capitolo, riprendendo Pispisa, il linguaggio dei giovani personaggi può assumere le connotazioni del *nadsat*, ovvero il gergo della tribù, che estromette chi non ne fa parte, in particolare gli adulti. In secondo luogo perché incarna la propensione verso il principio di piacere che caratterizza buona parte dei giovani narrati, contribuendo a separarli dall'orizzonte adulto e ponendosi alla base delle dinamiche relazionali tra pari. Il sensoriale-emotivo che caratterizza le voci di vari personaggi tondelliani è inoltre manifestazione dell'orizzonte temporale "presentizzato" all'interno del quale buona parte dei giovani raccontati si percepisce. Esso è espresso dall'immediatezza della narrazione, la quale si costruisce prevalentemente attraverso elementi inerenti alle sfere della sensorialità e dell'emotività, legate per loro natura all'immediato. Il sensoriale-emotivo, sintesi delle sfaccettature inerenti alle identità sociali giovanili narrate, costituisce dunque, a nostro avviso, l'elemento portante della dimensione corale all'interno della quale si collocano le più importanti opere di finzione tondelliane. Espresso letterariamente attraverso linguaggi ibridi, esso riflette la frammentarietà di una realtà che vive nel presente in cui è percepita, manifestandosi in tutta la sua intensità, la sua forza e la sua vivacità, nonché attraverso le geometrie di forme che costruiscono un mondo disgregato e in alcuni casi ipertrofico.

Alla luce delle considerazioni fatte, la ricerca potrebbe essere approfondita attraverso degli studi che si focalizzino sulle analisi della presenza giovanile all'interno delle opere di quegli autori, i cosiddetti "giovani scrittori", legati dall'appartenenza a un importante fenomeno editoriale nato negli anni '80 e prolungatosi per tutto il decennio successivo, poiché in essi la figura del postadolescente occupa un ruolo centrale. Partendo dall'analisi di Palandri e De Carlo, autori che affondano le loro radici culturali negli anni '70 e '80, e approfondendo successivamente le prime opere di autori appartenenti alla generazione successiva, quali

Ballestra, Brizzi, Caliceti e Culicchia³⁹⁵, nonché i testi pubblicati nella collana Stile libero di Einaudi, sarebbe possibile approfondire ulteriormente la tematica studiata nel presente lavoro, al fine di delinearne le evoluzioni. Facendo i dovuti distinguo tra i vari narratori, si potrebbero dunque approfondire ed analizzare le modalità attraverso le quali essi hanno rappresentato le identità giovanili, le varie sottoculture e le varie voci generazionali, prendendo in analisi le dinamiche relazionali espresse attraverso la narrazione. Ciò porterebbe a reperire interessanti elementi che permetterebbero di analizzare più approfonditamente la rappresentazione che la letteratura degli ultimi quarant'anni ha fatto di quella fase della vita autonoma e sfocata che è ormai la giovinezza in Italia.

³⁹⁵ Cfr. Introduzione, p. 13.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

I. Opere di Pier Vittorio Tondelli

Inediti

Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile, 1976.

Edizioni cartacee

Altri libertini, Milano: Feltrinelli 2013.

Pao Pao, Milano: Feltrinelli, 2013.

Dinner party, Milano: Bompiani, 2016.

Rimini, Milano: Bompiani 2015.

Biglietti agli amici, Milano: Bompiani, 2016.

L'abbandono. Racconti degli anni Ottanta, Milano: Bompiani, 2016.

Camere separate, Milano: Bompiani, 2016.

Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta, Milano: Bompiani, 2014.

Opere, vol. I – Romanzi, teatro, racconti, F. Panzeri (a cura di), Milano: Bompiani, 2000.

Opere, vol. II – Cronache, saggi, conversazioni, F. Panzeri (a cura di), Milano: Bompiani, 2000.

Edizioni digitali

Altri libertini, Milano: Edizione digitale, Feltrinelli, 2005.

Pao Pao, Milano: Edizione Kindle Feltrinelli, 2013.

Rimini, Milano: Edizione digitale, Bompiani, 2015.

Camere separate, Milano: Edizione digitale, Bompiani, 2016.

Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta, Milano: Edizione digitale, Bompiani, 2014.

Under 25

TONDELLI P. V. (a cura di), *Under 25. Giovani blues*, Milano: Costlan editori, 2005.

TONDELLI P. V. (a cura di), *Belli & perversi. Under 25 II*, Milano: Mondadori, 1992.

TONDELLI P. V. (a cura di), *Papergang (Under 25 III)*, Ancona: Transeuropa, 1990.

Interviste

PANZERI F., PICONE G., *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Conversazione con Pier Vittorio Tondelli*, Milano: Bompiani, 2001.

PANZERI F. (a cura di), *Viaggiatore solitario*, Milano: Bompiani, 2021.

Tondelli-Intervista 1: <https://www.youtube.com/watch?v=VMlu4RVpJy4> (ultimo accesso: 26/06/2023).

Intervista a Pier Vittorio Tondelli e Romana Pucci:

<https://www.google.com/search?q=intervista+a+tondelli&oq=intervista+a+tondelli&aqs=chrome..69i57j69i60.3513j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:cac3cc29,vid:klhFpeAQpBw> (ultimo accesso: 27/06/2023).

II. Studi su Pier Vittorio Tondelli

BETTIN G., « Altri libertini », in *Ombre Rosse*, luglio 1980.

BOLOGNARO R., « Leo's Passion: Sufferin and Homosexual Body in *Camere separate* », in *Italian Studies*, 2007, n° 1, p. 95-111.

BONFILI S., *Analisi neoretorica del testo narrativo di Pier Vittorio Tondelli*, in Atti della VII edizione del seminario Tondelli, 15 dicembre 2007, URL:

https://www.academia.edu/11513478/Analisi_neoretorica_del_testo_narrativo_di_Pier_Vittorio_Tondelli (ultimo accesso: 15/05/2023)

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

BURNS J., « Code-breaking: the demand of interpretation in the work of Pier Vittorio Tondelli », in *The Italianist*, 2000, n° 20, p. 253-273.

BURNS J., *Fragments of imegno. Interpretation of Commitment in Contemporary Italian Narrative, 1980-2000*, Leeds: Northern Universities Press, 2001.

BUSI A., « Il menestrello di Montichiari », in *Babilonia*, 1992, n° 99.

CAMPOFREDA O., *Dalla generazione all'individuo. Giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Milano: Mimesis, 2020.

CARNERO R., *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Bompiani: Milano, 2017.

CARNERO R., *Lo spazio emozionale: guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Novara: Interlinea, 1998.

CASINI B. (a cura di), *Tondelli e la musica. Colonne sonore dagli anni Ottanta*, Milano: Baldini & Castoldi, 1994.

DALL'ORTO G., « Con le ali tarplate. Pier Vittorio Tondelli (1955-1991) », in *Babilonia*, 1992, n° 97, p. 21-23.

DI MATTIA F., PERCIBALLI G., PISACANE F., RAMACCINI C., ROMANO J. M., *Le intensità collettive. Scritti per Pier Vittorio Tondelli*, Ancona: Transeuropa, 2020.

DUBUIS P., « Représentation de l'homosexualité dans l'œuvre de Pier Vittorio Tondelli », in *Inverses*, 2001, n° 1, p. 27-41.

DUNCAN D., « An art of Body in Resistance », in *Italica*, 1999, vol. 76, n° 1, p- 54-96.

FAVARO A. (a cura di), *Pier Vittorio Tondelli. O la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, Avellino: Edizioni Sinestesie, 2014.

GAMBARO F., « Il critico come storico. Incontro con Eduardo Sanguineti », in *Linea d'ombra*, 1989, n° 35, p. 53-58.

GASTALDI S., *Tondelli: scrittore totale. Il racconto degli anni Ottanta fra impegno, camp e controcultura gay*, Bologna: Pendragon, 2021.

GIUNTOLI G., « Il canto di Pier Vittorio Tondelli e la musica emiliana », in *Vox Popular*, 2018, n° 1, URL: <http://www.voxpopular.it/il-canto-di-pier-vittorio-tondelli-e-la-musica-emiliana/> (ultimo accesso: 14/05/2023).

GNERRE F., LEONARDI G. P., *Noi e gli altri. Riflessioni sullo scrivere gay. Interviste*, Milano: Il dito e la luna, 2007.

GUGLIELMI A., « Tondelli letto oggi », in *Panta. I nuovi narratori*, n. 20, 2003, 49-59.

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

LANZILLOTTA M., *Giganti e cavalieri della strada. Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna: Longo Editore, 2011.

LEVRINI L. (a cura di), *Il tramando emiliano nell'opera di Tondelli*, Rimini: Guaraldi, 2007.

MARCUZZI A., MALAVASI G., NISINI G., *Geografie tondelliane*, Rimini: Guaraldi, 2007.

MASONI V. (a cura di), *Comico Viaggio Identità Limite. Nuovi studi per Tondelli*, Rimini: Guaraldi, 2013.

MILLUCCI F., « Su Tondelli. Un'intervista ad Aldo Tagliaferri », in *Le parole e le cose*, URL: <https://www.leparoleelecose.it/?p=30485> (ultimo accesso: 28/04/2023).

MINARDI E., *Pier Vittorio Tondelli*, Fiesole: Edizioni Cadmo, 2003.

MONDELLO E., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella letteratura degli anni Novanta*, Milano: Il saggiatore, 2007.

MUNERONI S., « Omofobia e autocensura in *Camere separate* di Tondelli », *L'Ancre*, 2005, n° 4

PALANDRI E., *Pier. Tondelli e la generazione*, Bari: Laterza, 2013.

Panta. Tondelli tour, 2003.

Panta: Pier Vittorio Tondelli, 1992, n° 9.

PANZERI F., *Appunti per un romanzo critico*, in P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno, Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano, 2014.

PANZERI F., *Nota al testo*, in P. V. Tondelli, *Diner Party*, Milano: Bompiani, 2016.

PARIS R., *Romanzi di culto. Sulla nuova tribù dei narratori e sui loro biechi recensori*, Roma: Castelvechi, 1995.

PEROLINO U., « Gli anni ottanta allo specchio un percorso bibliografico », in *Cahiers d'études italiennes*, 2012, n° 14, p. 289-298.

PEROLINO U., « Fine dei movimenti e nuove identità generazionali nella narrativa italiana degli anni ottanta: Tondelli e Palandri », in *Cahiers d'études italiennes*, 2012, n° 14, p. 151-161.

PISANELLI F., « La séduction ou du sentiment de l'abandon (lecture de *Camere separate* de Pier Vittorio Tondelli) », in *Cahiers d'études italiennes*, 2006, n° 5, p. 231-242.

PISPISA G., *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*, Avellino: Edizioni Sinestesie, 2013.

PORCIANI E., « Dalla colonna sonora alla colonna insonora », in *Cahiers d'études italiennes*, 2010, n° 11, p. 147-156.

RIZZO F., « Rappresentazioni del mondo adulto nell'opera di Pier Vittorio Tondelli », in *Studi (e testi) italiani. Rivista del dipartimento di Lettere e culture moderne dell'Università degli studi di Roma – La Sapienza*, 2020, n° 45, p. 211-227.

SPATARO A., *Laboratorio "Under 25". Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia: Edizioni Diabasis, 2000.

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

TURCHETTA G., « Storie di esordi », in *Linea d'Ombra*, 1986, n° 17.

III. Bibliografia generale di teoria e critica letteraria e cinematografica

ARCANGELI M., *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, bad girls*, Roma: Carocci, 2007.

AUGERI C. A. (a cura di), *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Lecce: Manni, 2005.

BACHTIN M., *Linguaggio e scrittura*, a cura di A. Ponzio, Roma: Meltemi, 2003.

BARANSKI Z. G., PERTILE L. (a cura di), *The new Italian novel*, Edimburgo: Edimburgh University Press, 1997.

BRIASCO L., *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea*, Roma: Minimum fax, 2020.

CARNERO R., *Under 40. I giovani nella nuova narrativa italiana*, Milano: Mondadori, 2010.

CASADEI A., *La critica letteraria contemporanea*, Bologna: Il Mulino, 2015.

CASADEI A., *Stile e narrazione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna: Il Mulino, 2007.

COLASANTI A., *La nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, Rimini: Guaraldi, 1996.

FINK G., MAFFI M., MINGANTI F., TAROZZI B., *Storia della letteratura americana. Dai canti dei pellerossa a Philip Roth*, Milano: BUR, 2013.

FRYE N., *Anatomia della critica*, trad. It. P. R. Clot, A. Stratta, Torino: Einaudi, 1969.

HAGÈGE J. C., *L'uomo di parole. Linguaggio e scienze umane*, trad. it. F. Brioschi, Torino: Einaudi, 1989.

LA PORTA F., *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo. Nuova edizione ampliata*, Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

MAZZOLENI A., *L'ABC del linguaggio cinematografico*, Roma: Dino Audino Editore, 2002.

MUZZIOLI F., *Il Gruppo '63*, Roma: Odradek, 2013.

OTTONIERI T., *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Milano: Bollati Boringhieri, 2000.

PAVEL T., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, trad. it. A. Carosso, Torino: Einaudi, 1997.

PROPP V., *Morfologia della fiaba*, trad. it. G. L. Bravo, Einaudi, Torino, 2000.

SIMONETTI G., *La letteratura circostante: Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna: Il Mulino, 2018.

SIMONETTI G., « Il romanzo giovanile (1976-1984). Nascita di una scrittura di 'categoria' », in *Allegoria*, 2013, n° 68, URL: <https://www.allegoriaonline.it/728-il-romanzo-giovanile-1976-1984-nascita-di-una-scrittura-di-categoria> (ultimo accesso: 27/06/2023).

STARA A., *L'avventura del personaggio*, Firenze: Le Monnier Università, 2004.

IV. Bibliografia di sociologia e di psicologia sociale

ALLUM P., DIAMANTI I., *'50/'80, vent'anni. Due generazioni a confronto*, Roma: Edizioni lavoro, 1986.

AMBROSI E., ROSINA A., *Non è un paese per giovani. L'anomalia italiana: una generazione senza voce*, Venezia: Marsilio, 2009.

ANDREOLI V., *Giovani: Sfida, rivolta, speranze, futuro*, Milano: BUR, 2006.

BAUMAN Z., *Intervista sull'identità*, B. Vecchi (a cura di), trad. it. F. Galimberti, Bari: Laterza, 2003.

BAUMAN Z., *Modernità liquida*, trad. it. S. Minucci, Bari: Edizione digitale Laterza, 2011.

BAUMANN Z., *Vita liquida*, trad. it. M. Cupellaro, Bari: Laterza, 2006.

BOSI A., *Identità e narrazione. Scritti sull'espressione del sé*, Milano: Edizioni Unicopoli, 2003.

BRUNER J. S., GOODMAN C. C., « Value and Need as Organizing Factors in Perception », in *Journal of Abnormal Psychology*, 1947, n° 42, p. 33-44.

BRUNER J., Foreword: « A New Look at the « New Look » », in E. Balcetis, G. D. Lassiter (a cura di), in *Social Psychology of Visual Perception*, New York: Psychology Press, 2010, p. XI-XVI.

CANTOR N., KIHLSSTROM J. F., « Mental representation of the Self », in L. Berkowitz (a cura di), *Advances in Experimental Social Psychology*, vol. 17, New York: Academic Press, 1984, p. 1-47.

CASSINA C., FILIPPINI M., LAZZARICH D., « Introduzione », in *80s & 90s. Per una mappa di concetti, pratiche e pensatori*, *Politics. Rivista di studi politici*, 2015, n° 1, URL: https://rivistapolitics.files.wordpress.com/2016/01/00_politics_3_introduzione2.pdf (ultimo accesso: 27/02/23).

CAVALLI A., DE LILLO A. (a cura di), *Giovani anni 80: Secondo rapporto IARD sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna: Il Mulino, 1984.

CAVALLI A., DE LILLO A. (a cura di), *Giovani anni 90: Terzo rapporto IARD sulla condizione giovanile in Italia*, Bologna: Il Mulino, 1993.

CAVALLI A., GALLAND O. (a cura di), *Senza fretta di crescere: L'ingresso difficile nella via adulta*, Napoli: Liguori Editore, 1996.

CRESPI F. (a cura di), *Le rappresentazioni sociali dei giovani in Italia*, Roma: Carocci, 2002.

DOGLIANI P., *Storia dei giovani*, Milano: Mondadori, 2003.

- ELIAS N., *Potere e civiltà. Il processo di civilizzazione II*, Bologna: il Mulino, 1983.
- ERIKSON E. H., *Gioventù e crisi di identità*, trad. G. Raccà, Roma: Armando Editore, 1995.
- FORNAS J., BOLIN G., *Youth culture in late modernity*, Londra: SAGE Publication, 1995.
- FREUD S., *Al di là del principio di piacere*, trad. it. R. Colorini, A. M. Marinetti Salomi, Torino: Bollati Boringhieri, 2013.
- FRITH S., *Taking popular music seriously*, Londra: Routledge, 2017.
- GALEOTTI G., *In cerca del padre. Storia dell'identità paterna in età contemporanea*, Bari: Laterza, 2009.
- GARELLI F., OFFI O., *Giovani. Una vecchia storia?*, Torino: SEI editrice, 1997.
- HIGGINS E. T., « Continuities and Discontinuities in Self-Regulatory and Self-Evaluative: A Developmental Theory Relation Self and Affect », in *Journal of Personality*, 1989, n° 57, 407-444.
- IEZZI M., MASTROBUONI T., *Gioventù sprecata. Perché in Italia si fa fatica a diventare grandi*, Bari: Laterza, 2010.
- JAMES W., *Principi di psicologia*, trad. it. Z. Zini, Roma: Paravia, 1928.
- LEONE G., MAZZARA B. M., SARRICA M., *La psicologia sociale. Processi mentali, comunicazione e cultura*, Bari: Laterza, 2013
- MARKUS H. R., KITAYAMA S., *Models of Agency: Sociocultural Diversity in the Construction of Action*, in V. Murphy-Berman, in J. J. Berman (a cura di), *Nebraska Symposium on Motivation. Cross-Cultural Differences in Perspectives on the Self*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, p. 1-57.
- MARKUS H. R., KYTAYAMA S., « Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation », in *Psychological Review*, 1991, n° 98, p. 224-253.
- MARKUS H. R., NURIUS P., « Possible Selves », in *American Psychologist*, 1986, n° 41, 954-969.

MARKUS H. R., « Self-schemata and Processing Information about the Self », in *Journal of Personality and Social Psychology*, 1977, n° 35, p. 63-68.

MERICO M., *Belli e dannati, Percorsi di analisi delle culture giovanili*, Lecce: Pensa Multimedia Editore, 2018.

MERICO M., *Giovani e società*, Roma: Carocci, 2004.

MONTESPERELLI P., *La maschera e il puzzle: i giovani tra identità e differenza*, Bari: Laterza, 1984.

NEISSER U., « Five Kinds of Self-Knowledge », in *Philosophical Psychology*, 1988, n° 1, p. 35-59.

RECALCATI M., *Il complesso di Telemaco: genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano: Edizione speciale per il Corriere della sera RCS, 2016.

RICOLFI L., SCIOLLA L., *Vent'anni dopo. Saggio su una generazione senza ricordi*, Bologna: Il Mulino, 1989.

SORCINELLI P., VARINI A. (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Roma: Donzelli editore, 2004.

SPANÒ A., « Gioventù e adultità nella società contemporanea: riflessioni sul dibattito suscitato dai cambiamenti del corso di vita », in *Quaderni di Sociologia*, 2019, n° 80, p. 69-86.

V. Bibliografia generale

ALBERONI F., 1985, « Ma non è una cosa seria », in *La Repubblica*, articolo online disponibile al link: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1985/07/20/ma-non-una-cosa-seria.html> (ultimo accesso: 02/08/2022).

ANTONELLI G., *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, Lecce: Manni, 2006.

BALESTRINI N., MORONI P., *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano: Feltrinelli, 2017.

BEATRICE L., *Stesso sangue. DNA di una generazione*, Roma: Minimum fax, 1999.

BERRUTO G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma: Carocci, 1987.

BRIGO G., « Il byronismo nei film di vampiri », in A. Neiger (a cura di) *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, Bari: Edizioni Dedalo, 1998, p. 33-49.

COLOMBO F., *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso*, Bari: Laterza, 2012.

D'AGOSTINO R., 2011, « Gli anni dell'Edonismo Reaganiano », in *La Stampa*, articolo online disponibile al link: <https://www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2011/02/06/news/gli-anni-dell-edonismo-reaganiano-1.36978115/> (ultimo accesso: 02/08/2022).

DELEUZE G., GUATTARI F., *Che cos'è la filosofia?* trad. it. A. De Lorenzis, Torino: Einaudi, 2002.

ECO U., *Apocalittici e Integrati*, Milano: Bompiani, 1964.

GALIMBERTI U., *Giovane, hai paura?*, Venezia: Marcianum Press, 2014.

GALIMBERTI U., *I miti del nostro tempo*, Milano: Feltrinelli, 2009.

GALIMBERTI U., *Il mito della crescita*, Roma: Feltrinelli, 2012.

GALIMBERTI U., *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Milano: Feltrinelli, 2007.

GILARDINO S., *La Storia del Punk*, Milano: Hoepli, 2017.

GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino: Einaudi, 2006.

GINSBORG P., *L'Italia del tempo presente: Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, trad. it. B. Draghi, Torino: Einaudi, 2007.

GRASSO A., *Storia della televisione italiana*, Milano: Garzanti, 1992.

- INTINI U., *Lotta di classi tra giovani e vecchi?*, Roma: Edizioni Ponte Sisto, 2016.
- IORIO GIANNOLI G., *Introduzione*, in N. Oaklander, *Tempo e identità*, Roma: Edizione digitale Armando Editore, 2009.
- JAMESON F., *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. M. Manganelli, Roma: Fazi editore, 2015.
- LYOTARD F., *La condition postmoderne*, Parigi: Les édition du minuit, 2018.
- MONTEFIORI V., *Dentro il tempo: Storia, personalità e identità dell'uomo*, Roma: Edizioni Scientifiche Ma.Gi., 2015.
- MORETTI F., *Il romanzo di formazione*, Torino: Einaudi, 1986.
- NIETZSCHE F., *Umano, troppo umano*, trad. it. S. Giametta, Milano: Adelphi, 2016.
- PASOLINI P. P., « Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti », in *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 1975.
- PASOLINI P. P., « Il discorso dei capelli », in *Scritti corsari*, Milano: Garzanti, 1975.
- RICŒUR P., *Temps et récit, tome I: L'intrigue et le récit historique*, Parigi: Edition du Seuil, 1983.
- RICŒUR P., *Temps et récit, tome II: La configuration dans le récit de fiction*, Parigi: Edition du Seuil, 1984.
- RICŒUR P., *Temps et récit, tome III: Le temps raconté*, Parigi: Edition du Seuil, 1985.
- SANTOLINI E., 2008, « L'uomo che inventò la Milano da bere », in *La Stampa*, articolo online disponibile link:
<https://archive.ph/20120803041111/http://www.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cultura/200804articoli/31497girata.asp> (ultimo accesso: 02/08/2022).
- TOLOMEI M., *L'Italia dei movimenti. Politica e società nella Prima repubblica*, Roma: Carocci, 2015.

TURIANI G., 1985-1995. *Il secondo miracolo economico italiano*, Milano: Sperling & Kupfer, 1986.

VI. Altre opere letterarie

ARBASINO A., *Anonimo lombardo*, Milano: Adelphi, 1996.

ARBASINO A., *Fratelli d'Italia*, Milano: Adelphi, 2000.

BALLESTRA S., *Compleanno dell'Iguana*, Milano: Mondadori, 1991.

BALLESTRA S., *La guerra degli Antò*, Milano: Mondadori, 1992.

BRIZZI E., *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, Ancona: Transeuropa, 1994.

BROLLI D. (a cura di), *Gioventù cannibale*, Torino: Einaudi, 1996.

CALICETI G., *Fonderia Italghisa*, Venezia: Marsilio, 1996.

CALICETI G., *Suini*, Venezia: Marsilio, 2003.

CELATI G. (a cura di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Firenze: Le lettere, 2007.

CELATI G., *Lunario del Paradiso*, Milano: Feltrinelli, 1996.

CELINE L. F., *Viaggio al termine della notte*, trad. it. E. Ferrero, Milano: Corbaccio, 2011.

COCCIOLI C., *Fabrizio Lupo*, Venezia: Marsilio, 2012.

COCCIOLI C., *Il cielo e la terra*, Torino: Lindau, 2020.

CULICCHIA G., *Tutti giù per terra*, Torino: Einaudi, 2018.

KEROUAC J., *On the Road*, New York: Penguin Books, 2011.

LAGIOIA N., *Riportando tutto a casa*, Torino: Einaudi, 2009.

LOMBARDO RADICE M., RAVERA L., *Porci con le ali: Diario sessuo-politico di due adolescenti*, Milano: Bompiani, 2013.

PALANDRI E., *Boccalone: Storia vera piena di bugie*, Milano: Bompiani, 2011.

APPENDICE

Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile di Pier Vittorio Tondelli (1976)

Viki

APPUNTI PER UN INTERVENTO TEATRALE SULLA "CONDIZIONE GIOVANILE"

Da un lato del palcoscenico le strutture significanti del luogo tram. Il Personaggio è seduto in questa parte di palco. Quando l'azione ~~inizia~~ comincia il sonoro è lo sferragliare di un treno. Non troppo violento. In sostanza per P. il tram equivale a "viaggio". Ci sono altre persone con lui. Tiepida indifferenza fra di loro. Forse si scrutano, o si chiedono scusa se si toccano. Non ha molta importanza. Per P. il viaggio è a una sola dimensione: la sua. Lentamente parte anche il sonoro del commentoparlato che costituirà la riflessione interiore del personaggio, il suo "io incorporeo" non nel senso di Laing, ma come il meccanismo dei suoi pensieri e delle sue operazioni percettive.

Il P; è dunque sul tram. Solo questa parte del palco è illuminata. Il "parlato" inizia e contemporaneamente iniziano i suoi movimenti decisi che lo portano nella zona di buio. Parallelamente al suo spostarsi prenderà forma il nuovo luogo dell'azione, dalla parte opposta del palco che emergerà dall'ombra in questo gioco di dissolvenze audiovisive. Si tratterà di un interno. Dalla graticciata caleranno manifesti cinematografici piuttosto grandi che formeranno le pareti, da un lato una branda e un carrello con giornali/libri, dal fondo una piccola cucina (frigorifero e fornello a piastre) dall'altro lato un paio di sedie/poltrone e un tavolo). Il formarsi di questo nuovo spazio, (l'habitat del P.) sarà dunque come un emergere dal "profondo". Qui il Personaggio si svaccherà sul letto fumando.

Ecco il "parlato" che unisce questo passaggio:

"Nella mia stanza, in fondo al corridoio cerco inutilmente di riposare, disteso sul letto, gli occhi mi si appesantiscono di frequente, li chiudo, ma il sonno non viene. Da cinque giorni cerco una disperata atarassia che mi liberi da tutto quanto, in questi giorni, è successo. Riesco a dimenticare molti particolari ma la tanto desiderata liberazione da me stesso resta un'utopia. In fondo quello che cerco è solo questo: dimenticarmi.

Ma da quali fatiche dovrei liberarmi? Da quali pesanti affanni dovrei sollevare ~~la mia~~ il mio corpo?

Cinque giorni che sto rinchiuso nella mia stanza senza sapere quello che è successo prima. E' una terribile pena cercare in quello che ero ~~stato~~ per spiegare questo rinchiodamento. Mi sembrava tutto normale, senza particolari preoccupazioni, la mia vita era dolce e atroce come quella di tanti altri, una volta all'anno, almeno a Pasqua, facevo l'amore, ultimamente esageravo forse, ma credevo di raggiungere la santità. E ora tutto questo è sepolto da una nausea fortissima, mi odio, vorrei cambiare. Come sparse isole felici ognitanto affiorano i ricordi di attimi di felicità immensi, emozioni che non potrò dimenticare. E sono disperato di questo.

Ora che vorrei essere un non-io, una definitiva liberazione dalla persona che sono abituato a incontrare tutti i giorni da quando sono nato, ora che vorrei perdere i contorni della mia faccia e scordare i miei umili vissuti, queste misere pezze di gioia costituiscono il ricatto più ignobile al mio desiderio di mutare, l'ultima forza che ancora mi lega al paese al quale sono appartenuto.

Non è solo il legame di questo patto disperato che dal concepimento e forse prima ognuno sigilla con sé stesso a spaventarmi, è l'assurdità di appartenere senza possibilità alcuna di scollamento, per sempre alla stessa persona corporea, mentre anche gli animali cambiano pelle e persino i sassi si combinano.

Non ne faccio una semplice questione di corpo. Potrei mascherarmi e travestirmi e uscendo non sarei riconosciuto ; nemmeno il mio specchio riuscirebbe a trovarmi sotto le spoglie che aboliscono la fortuita coincidenza che mi lega per tutta la vita a quest'apparenza. Il mio problema è quello di mutare il mio "io", non le braccia o gli occhi o la testa. Mi sento troppo vecchio per dimenticare il mio corpo. Egli è forse l'unica conquista che ho fatto nella vita. Conquista certo perchè è stata il frutto di una guerra, di un'interminabile battaglia per conoscerlo e assogettarlo. A colpi di forbici, a tagli, a percosse, a carezze, a stupri, a geli l'ho sentito pulsare e battere ed esser vivo. Ho imparato a conoscerlo dal di dentro quando una lama recideva il polso e sentivo il sangue colarmi dalle mani sul grembo e allora lo amavo perchè era vivo anche quando ~~il~~ il puzzo della mia decomposizione riempiva ormai le narici; ho imparato a riconoscerlo nell'odore perlaceo che scendeva sulle costole come una rugiada di maggio, ho sentito il sapore del suo sperma gioiosamente ritrovandolo sulle labbra di chi mi amava ed era come riabbracciare un caro amico che il tempo aveva disperso nella sua voracità. Ho imparato a conoscerlo dal di fuori percorrendolo in tutte le sue valli e montagne e fiumi con la lingua, sentendone larividità e la dolcezza: intrecciando le dita nelle sue foreste, punzecchiandolo e tormentandolo felice ad ogni risposta. E sempre incontrando un altro corpo ho provato lo stesso desiderio, la stessa gioia e naturalmente la stessa superabile soglia di dolore.

Il mio corpo non lo voglio ora cambiare. La guerra è stata lunga e non è del tutto vinta. Ancora devo conoscerne la voracità e il bisogno: quando riuscirò a capirlo mentre ha fame e s'ingozza o mentre è pieno e si rivolta, allora forse chiederò anche questo. Ora vorrei cambiare e lasciarmi, perchè non ne posso più. "

(Entrano Una ragazza e il suo uomo.)

"Entra/~~XXXXX~~ Cristina silenziosamente. Con lei dev'essere Gianni. Non finirà mai la meschinità sua immensa di volermi torturare portandosi i suoi amanti nella casa dove siamo stati felici.

(P. si alza e la bacia cortesemente. Si siedono e parlottano. Non possiamo sentire niente perchè il Sonoro è sempre presente. Ora le cose che esprime sono in netto contrasto, già si è visto con

i saluti, con quello che avviene realmente in scena. Compiono le solite cose di una cena fra amici. Si fanno da mangiare dopo un'ispezione nel frigorifero, prendono giornali e li sfogliano ecc.) Il Sonoro come si è detto prosegue:

"Questa stanza si sfascia. La polvere avanza, sale lungo le sedie, si arrampica intorno al mio letto nel voler sopprimere tutto. Una volta era molto diverso. Avevamo Cristina ed io disperatamente cercato un'abitazione che sostituisse i sepolcri dai quali veniamo, le nostre famiglie ariose e stimolanti come camere a gas, e ora essa stessa è divenuta sepolcro di unafelicità morta e sepolta. Mi ha lasciato, come si lasciano i bambini. Con infinita tenerezza. E io sul letto mi sono infilato il suo spillone nel petto e gioivo a sentirmi di plastica, a non provare dolore. Capivo che tutto quanto era stato con Cristina avrebbe potuto essere con una bambola di vinyle. Ero bevuto completamente e l'ultima buglia si scioglieva nel mio stomaco. Capivo tante cose. Arriva per tutti il momento in cui anche i fatti più distanti sembrano unirsi in una unitaria comprensione. Allora riesci a spiegarti anche perchè perdi i capelli e cosa ciò possa significare. Sapevo che avrei capito ogni cosa di me e Cristina, solo non lo aspettavo così presto. Ed è forse per questo che sto rinchiuso in casa? Perchè il mio corpo è stato diviso e separato dall'allontanamento di Cristina? Non è possibile. Sarebbe troppo banale. Eccola tornata ma perchè? Col suo amante poi. Eppure sapeva che il mio stomaco si sarebbe aggrovigliato dal dolore come una cartapeccora e il mio cuore avrebbe sussultato impazzito alla sua presenza. E che la mia gelosia, la gelosia del mio corpo, mi avrebbe cacciato lontano nelle terre della disperazione e del dolore? Oh, Cristo come ha potuto farmi questo, arrivare nella mia tana con lui? La spiegazione è che mi vuole cacciare, che vuole restarsene con lui e sopprimermi. Ha scelto il modo più elegante per dimenticarmi. Venire sul mio letto con il suo nuovo corpo. E allora dovrò andarmene, fuggire e scappare per sempre.

È intraprendere un viaggio. Scrivere con le mie esperienze il nuovo poema di Odisseo, andarmene da questa polvere e da questo luogo d'amore. I cinque giorni di imbarcazione, ecco, inaspettatamente si chiudono nel bellissimo punto di fuga del viaggio. Andare, venire, andare; partire, sopprimere, dimenticare, amare, piangere e scordare. Vegere. Come un pitoco chiede alle vostre coscienze la certità di un biglietto x il treno. Cambiare, mutare e trasformarsi. Il mio essere nuovo nascerà sui binari metropolitani.

Personaggio ha lavorato sul mio letto luntano e l'altro a scopare - Assolvente
luce nell'habitat - Come all'inizio, perde forma il luogo del tram. Il pers
si vede al posto del quale è partito poco prima - Riprese e guardare fuori del
fenestra o ad appuntarsi le navette o i lacci - Il partito fiume nel run
sulle ferropie; praticamente quale ragione è simetrica e quella d'apertura
Io avrei fatto -

de mie più grande difficoltà in questo tentativo di costruzione teatrale è rappresento
del non poter visualizzare il "verbale" e poter quindi pensare e delle risposte
festucchi e e comportamenti conseguenti - Forse un'idea su nostro numero e capi
meglio quello che ho tentato di comunicarvi -

Prospettive della comunicazione interpersonale di Martina Mizzau (1974)



3. CONGRUENZA, DISSONANZA, RIGIDITÀ

3.1. *Equilibrio e dissonanza.*

Il concetto di " intolleranza dell'ambiguità ", spogliato da ogni connotazione valutativa, tradotto cioè in quello di " tendenza alla riduzione della dissonanza ", viene assunto come modello generale di spiegazione del comportamento umano dalla " teoria dell'equilibrio " formulata per la prima volta da Heider nel 1944 e ripresa e approfondita successivamente dallo stesso e da molti altri autori, sotto denominazioni diverse⁷. Per questa ragione mi sembra giustificato dedicare un maggiore spazio a questo modo di approccio al problema della rigidità che non ad altri, più noti, cui ho fatto precedentemente dei riferimenti molto più brevi.

Voglio preliminarmente chiarire questo: anche se più avanti accennerò alla relazione tra modi di risposta all'incongruenza e rigidità, indicando con ciò le caratteristiche

⁷ Si parla di volta in volta di *balance theory* [Heider, 1958, 1972], *theory of cognitive dissonance* [Festinger, 1957, 1973], *principle of congruity* [Osgood e Tannenbaum, 1955], *theories of cognitive consistency* [Abelson e altri, 1968], ecc. In queste pagine userò come sinonimi termini quali " equilibrio ", " consonanza ", " congruenza ", e i loro opposti (dissonanza, incongruenza).

dei soggetti che secondo certe scale rientrano in questa categoria, la teoria della dissonanza può essere vista in sé come una teoria della rigidità, ossia come teoria della strutturazione del pensiero in quanto funzionante sotto la spinta di motivazioni e di esigenze che portano a una limitazione del pensiero stesso, a una *restrizione della consapevolezza* nei confronti della realtà. Evidentemente questa teoria, nella sua forma più articolata e aperta, presuppone un *continuum*, al termine del quale esiste una possibilità fattuale di sfuggire ai meccanismi detti. Nella misura in cui invece tale teoria assolutizza la tendenza alla chiusura riduttiva, si pone essa stessa come modello di sistema chiuso.

Le teorie dell'equilibrio (o della congruenza) partono dal presupposto che le esperienze cognitive e gli atteggiamenti sono interrelati; quando le implicazioni derivanti dall'esperienza soggettiva del campo sono in qualche modo contraddittorie si crea nell'individuo uno squilibrio che provoca tensione e disagio; si tende allora a ridurre la contraddittorietà modificando il campo, ossia le condizioni interne e/o esterne. Ad esempio, se A ha antipatia per B, questo sentimento finirà per diventare reciproco; se A ha un rapporto positivo con B e apprezza l'oggetto X mentre a B non piace X, A tenderà a modificare il suo atteggiamento verso B, o verso X, o parzialmente verso entrambi (oppure cercherà di fare mutare a B la sua opinione su X); se un individuo viene premiato per avere compiuto un'azione scorretta, finirà, a certe condizioni, per minimizzare questa scorrettezza; quando qualcuno compie una scelta tra due alternative possibili, tenderà a mutare il suo atteggiamento (in senso negativo) nei confronti dell'alternativa non scelta; nel campo delle comunicazioni, un messaggio contrastante con le caratteristiche di chi lo emette potrà subire distorsioni addirittura a livello percettivo, nel senso di una uniformità con la fonte, ecc.

Non mi interessa in questa sede differenziare i contributi dati dai diversi autori alla teoria dell'equilibrio, ma solo ricavare da essa alcune ipotesi per un'analisi del

meccanismo della rigidità cognitiva. A questo scopo schematizzo alcuni quesiti che nascono dalla riflessione sulla teoria e soprattutto dall'uso che viene fatto del concetto di "dissonanza" e quindi di "riduzione della dissonanza".

a. *Quando si ha dissonanza?*

Due cognizioni sono definite da Festinger "dissonanti" quando l'una segue dall'opposto dell'altra. Ma questa è una definizione logica, non psicologica. Aronson [1968] analizza alcune situazioni in cui si può dire *a priori* solo che possono produrre dissonanza, ma di cui non è possibile dire che necessariamente debbano produrla. Esemplifica quindi altre situazioni in cui due cognizioni che prese astrattamente possono apparire incongruenti non lo sono a causa di un'ulteriore cognizione che le neutralizza. Il fatto che un bambino desideri appropriarsi di un oggetto può non essere incongruente col fatto che gli venga proibito di farlo, qualora egli abbia già interiorizzato il concetto di obbedienza ai genitori. (D'altra parte l'assunzione della norma dell'obbedienza potrebbe anche essere un modo di riduzione della dissonanza.) Si può dire allora che dissonanza è uno stato (negativo) che si ha quando in un individuo coesistono due cognizioni che sono psicologicamente incongruenti. Ma questa definizione rischia di essere tautologica se non si introducono delle specificazioni di contenuto o operative.

Aronson suggerisce due variabili da prendere in considerazione per una definizione valida e generalizzabile di incongruenza. La prima riguarda la "violazione delle aspettative". Posso stabilire se un individuo sperimenterà dissonanza verificando il suo livello di aspettative circa un evento; se l'evento non è conforme alle aspettative denunciate, ci sarà senz'altro dissonanza. L'altra variabile riguarda il *self concept*. Si crea inevitabilmente dissonanza quando entra in gioco il sé, quando cioè le informazioni sopravvenute sono incompatibili con il concetto del sé. Un individuo che ha un alto concetto di sé tenderà

a sperimentare dissonanza in situazioni di fallimento, il che non avverrà per un individuo che ha un concetto di sé basso. Per quest'ultimo, esperienze di successo potranno risultare incongruenti con la percezione del sé e suscitare al limite sentimenti spiacevoli.

Questi esempi portano alla considerazione che il formarsi di una situazione di dissonanza è relativo agli individui e alle situazioni di campo. Ma essi portano anche a un altro interrogativo.

b. *La tendenza alla "riduzione della dissonanza" segue necessariamente alla formazione della dissonanza?*

Può darsi che il problema sia mal posto in quanto scinde temporalmente quello che è scindibile solo logicamente: si potrebbe infatti asserire che un modo di riduzione della dissonanza è appunto quello di evitare che essa si formi, ad esempio con l'evitare l'esposizione alle informazioni che contrasterebbero con cognizioni preesistenti. Ma poiché questo non è l'unico meccanismo di riduzione della dissonanza previsto, resta il fatto che esistono differenze interindividuali sia nel percepire la dissonanza sia nel livello di sopportazione della medesima. Il quesito può comunque essere riformulato nei seguenti termini.

c. *La tendenza a evitare, o a ridurre, la dissonanza è un fatto universale, comune a tutti?*

Anche se le prime formulazioni della teoria tendono ad ammetterlo, risulta evidente, pure dagli esempi precedenti, che vi sono delle variazioni soggettive molto ampie. Anche senza citare le analisi sperimentali in proposito riassunte da Berkowitz [1968] è una constatazione ovvia che gli individui — una parte di essi — ricercano informazioni che contrastano con i loro assunti di base. Ridurre questo atteggiamento a una eccezione alla regola significa ridurre a eccezione una tendenza che è condizione imprescindibile della conoscenza.

d. *La dissonanza, in quanto percezione di stati incongruenti, è necessariamente un vissuto negativo?*

Può darsi che l'assunto che non lo sia contrasti con la definizione originaria di dissonanza, tuttavia è necessario formulare questa ipotesi per rendere più articolata e realistica la teoria che, secondo quanto detto in (b) e (c), deve prevedere situazioni in cui la dissonanza è percepita e vissuta positivamente.

e. *Quali sono i modi di ridurre la dissonanza?*

Mi riferisco a differenziazioni di modalità cognitive individuali analizzate da studi recenti. Kaplan e Crockett [1968] a proposito di reazioni di soggetti nei confronti della descrizione di una persona definita secondo attributi contraddittori, individuano una serie di modi di risoluzione della dissonanza: semplice aggregazione di dati giustapposti senza riconoscimento esplicito della incompatibilità; polarizzazione dei soli tratti, positivi o negativi; esasperazione della incompatibilità e quindi rinuncia al compito di ricavare un'impressione della persona; polarizzazione attraverso una reinterpretazione linguistica dei tratti che da positivi diventano negativi, e altri tipi di modi di risoluzione dell'incongruenza, che diventano progressivamente più complessi e articolati. Hardyck e Kardush [1968] individuano tre modi di riduzione della dissonanza: *stopping thinking* che sta a indicare un modo di soppressione, di dimenticanza passiva di elementi incongruenti; mutamento di una delle cognizioni: cambiamento di opinione, rifiuto della fonte di comunicazione, negazione di responsabilità per un comportamento, distorsione del contenuto del messaggio che produce dissonanza; ristrutturazione, o differenziazione che consiste in una elaborazione più complessa del dato incongruente tale da renderlo in qualche modo compatibile col campo cognitivo (ad esempio giustificare il disaccordo tra il proprio parere e quello di un amico su X riconducendolo a un disaccordo solo verbale). Secondo gli autori, a parità di condizione la "soppressione" è più usata del "mutamento di una cognizione",

e questa piú della "ristrutturazione" essendo questa gerarchia di preferenza giustificata dalla progressiva complessità di queste tecniche.

Va detto che l'ampia gamma di comportamenti di fronte all'incongruenza analizzati non possono essere tutti considerati "modi di riduzione", a meno che non si voglia fare di questo concetto una categoria onnicomprensiva e quindi scarsamente utilizzabile, ma piuttosto modi di "risposta alla dissonanza", i piú complessi dei quali possono essere non riduttivi, ma realistici e in certi casi euristici.

f. *La tendenza alla dissonanza è necessaria, nel senso di una motivazione primaria non derivata?*

Alcune autori, tra cui Festinger, sembrano optare per una risposta positiva al quesito. Per altri, ad esempio Brehem e Cohen [1962], la tendenza alla congruenza è attribuibile al risultato di un'educazione che accompagna la formazione dell'individuo fin dalla primissima infanzia. Per quanto molto difficile, non è forse impossibile una conferma di questa seconda ipotesi attraverso l'analisi di processi educativi.

Quindi, volendo fissare alcuni punti sulla base di quanto detto finora:

1. ciò che può essere percepito come incongruente da alcuni, può non esserlo da altri;
2. questo vissuto può causare disagio, ma può anche rappresentare una situazione intellettualmente stimolante, e quindi piacevole;
3. anche quando l'incongruenza è vissuta come negativa, esistono differenze interindividuali della soglia di tolleranza;
4. c'è una differenza interindividuale nei modi di riduzione della dissonanza;
5. piú comprensivamente, c'è una differenza interindividuale nei modi di risposta alla dissonanza.

3.2. *Dissonanza e rigidità.*

Qual è la relazione che intercorre tra risposta alla dissonanza e rigidità? La tendenza a ridurre la dissonanza è sinonimo di chiusura mentale o all'opposto entra in qualche modo a far parte del processo creativo? Posta in questi termini, la domanda ha due risposte apparentemente contraddittorie. Si è detto che

...se è vero che chi non sopporta l'ambiguità tenderà a ricondurre al già noto e acquisito ogni fatto nuovo in cui si imbatte, e comunque cercherà di non mettere in discussione le proprie conoscenze, è altrettanto vero che i problemi sorgono quando un evento nuovo viene messo in relazione con uno già familiare e spiegato, creando un sistema unitario non equilibrato; ad esempio "se tutti i corpi cadono, come mai gli uccelli possono librarsi?". La riduzione della dissonanza coincide allora con la scoperta di una legge che sussume i due eventi, cioè con un atto creativo [Minguzzi, 1969, p. 119].

Questa apparente dicotomia mi sembra possa essere risolta ponendo la dimensione rigidità-creatività in relazione non tanto con il concetto di riduzione della dissonanza globalizzato ma con i diversi livelli di comportamento nei confronti dell'incongruenza, come schematizzati precedentemente. Rifacendomi quindi allo schema precedente e usando, solo per ragioni di semplicità espositiva, le tipizzazioni "rigido" e "creativo" come antitetichie, mi sembra che si possano fare le seguenti considerazioni:

L'atteggiamento del creativo, nei confronti di una situazione incongruente, è piú positivo di quello del rigido, nel senso che il primo tende a vivere il contrasto come piacevole e stimolante (punto 2).

La soglia di tolleranza dell'ambiguità è piú alta per il creativo, egli riesce cioè a tenere aperte piú a lungo, anche in senso temporale, le incongruenze (punto 3).

I punti 1 e 4 interagiscono nella correlazione con la rigidità. Il rigido può utilizzare come modo di riduzione della dissonanza l'eliminazione di uno degli elementi incongruenti (*stopping thinking*) prima che questo giunga alla consapevolezza. In questo senso è meno disposto del

creativo a percepire situazioni incongruenti (punto 1). Nell'esempio dell'apparente eccezione degli uccelli alla caduta dei gravi, il problema potrebbe per il non creativo non porsi nemmeno, nel senso che egli può non vedere la somiglianza tra i due tipi di situazione, quanto esse hanno in comune. Le modalità di riduzione possono però anche essere diverse (riduzione *a posteriori* di un dato incongruente all'altro, in funzione di una falsa identità) e in tal caso la differenziazione tra rigido e creativo non è più a livello di percezione delle incongruenze (punto 1), ma successiva (punto 4). Modi rigidi di riduzione della dissonanza possono essere individuati, ad esempio, nelle tecniche di conferma dello stereotipo.

Ammettiamo che un individuo aderisca allo stereotipo « tutti gli Ebrei sono avari » o in termini di logica moderna « essere ebreo implica essere avaro », e si trovi di fronte a una smentita empirica: ebreo, non avaro. Vi sono tre possibili comportamenti tipici per ridurre la dissonanza, oltre naturalmente a quelli corretti, consistenti nella revisione della generalizzazione e quindi nella caduta dello stereotipo:

— rifiuto dell'informazione contraddittoria, nel senso che quest'ultima viene meccanicamente eliminata dalla consapevolezza, dimenticata;

— smentita dell'antecedente dell'implicazione. Nel caso in questione: disgiunzione dell'affermazione particolare dalla generale, tramite negazione dell'appartenenza di X alla classe denotata dall'antecedente dell'implicazione: « X in realtà non è ebreo » (certamente ha degli ascendenti non ebrei, ecc.);

— negazione dell'affermazione empirica dove X viene ricondotto alla classe denotata dal conseguente « malgrado le apparenze »: in realtà è avaro, si comporta in modo opposto per smentire l'avarizia, ecc.

— In conclusione si può affermare, almeno in via di ipotesi, che la modalità di risposta alla dissonanza del non rigido si caratterizza sia per la tonalità emotiva, che è positiva, sia per la complessità cognitiva che è maggiore e improntata a una maggiore aderenza alla realtà e a una

minore deformazione e scotomizzazione dei dati.

Vediamo ora quali sono i risultati di ricerche sperimentali.

Una serie di esperimenti presi in esame da Miller e Rokeach [1968] conferma l'ipotesi in una correlazione tra l'autoritarismo e il dogmatismo (misurati secondo le scale dello stesso Rokeach, [1960]) e un modo di comportarsi di fronte a situazioni incongruenti che si può interpretare come intolleranza della dissonanza. In alcune situazioni ai soggetti venivano fornite informazioni da cui ricavare un giudizio su alcune persone, e successivamente venivano date altre informazioni contrastanti con le precedenti. Si dimostra che i dogmatici tendono a ignorare le nuove informazioni oppure a mutare radicalmente opinioni in funzione dei dati successivi; mentre i non dogmatici cambiano moderatamente integrando le diverse informazioni [Steiner e Johnson, 1963; Foulkes e Foulkes, 1965]. Ciò avverrebbe anche quando l'oggetto delle opinioni contrastanti è il sé [Harvey, 1962].

La disponibilità al mutamento in sé non è quindi una discriminante tra rigidità e non rigidità: ciò è dimostrato in modo anche più radicale da un altro esperimento di Hunt e Miller [1965]. In esso i soggetti venivano invitati a scrivere delle affermazioni contrastanti con le loro convinzioni (che erano state precedentemente individuate). Mentre i soggetti definiti non dogmatici non cambiano le loro opinioni di partenza dopo aver fatto le affermazioni contrastanti con esse, i soggetti dogmatici tendono di più a mutare nel senso di queste stesse affermazioni. In quest'ultimo esperimento, a differenza dei precedenti, non sono possibili meccanismi di riduzione della dissonanza *a priori* (che probabilmente inducono, nei casi precedenti, a ignorare le informazioni successive e quindi a non mutare opinione). Infatti i soggetti vengono indotti a fare affermazioni opposte alle loro opinioni e quindi l'incongruenza viene in qualche modo imposta. È impossibile, quindi, che essa non giunga comunque alla coscienza esplicitamente; è quindi necessario un meccanismo di riduzione *a posteriori*, che si estrinseca sotto forma di

mutamento dell'opinione precedente per adeguarsi alla verbalizzazione successiva. Il fatto che la variabile determinante sia "l'aver espresso" un'opinione, sia pure in situazione di non coinvolgimento (situazione sperimentale), sembra confermare l'importanza che hanno per il rigido gli aspetti formali del comportamento.

In queste situazioni sperimentali si hanno quindi, da parte dei definiti "dogmatici", diversi modi di risposta a situazioni incongruenti, che variano a seconda di certe condizioni di campo, e che hanno però in comune un aspetto: la scarsa articolazione del campo cognitivo, che si manifesta in comportamenti definibili di volta in volta di conservazione o di mutamento, ma sempre di tipo dicotomico, semplicistico rispetto alla complessità della situazione data.

3.3. Riduzione della dissonanza e consapevolezza.

Più analiticamente, possiamo rintracciare in questi processi di riduzione del reale certe caratteristiche dei processi di categorizzazione individuati da Lewin come tipici della "rigidità topologica": la tendenza all'accentuazione delle differenze, così che non vengono colte le connessioni analogiche tra due eventi; e, all'opposto, in relazione a particolari circostanze eteroimposte, la radicalizzazione delle somiglianze in funzione di identità. E quanto emerge — oltre che dagli esperimenti citati precedentemente — anche da un esperimento di Loomis e Moskowitz [1958]. Ai soggetti veniva richiesto di riassumere una "storia ambigua" in cui il personaggio era delineato con tratti di personalità e di comportamento molto contrastanti tra loro. Si constata che i rigidi (*constricted control*) — a differenza dei "flessibili" (*flexible control*) che tendono a giustificare e a integrare le contraddizioni o a riferirle a ambiti e tempi diversi — tendono a ricondurre tutti i tratti a uno dei poli, positivo o negativo (*polarization*), o a enumerare semplicemente i tratti contraddittori senza tentativo di integrarli (*enumeration*). Apparentemente si tratta appunto di un processo di "falsa identità" nel caso

della *polarization*, e di mancanza di astrazione delle caratteristiche comuni nel caso della *enumeration*.

Un problema di fondo, trascurato da coloro che hanno studiato le teorie dell'equilibrio, probabilmente proprio in funzione di un assunto metodologico, è quello del grado di consapevolezza di questi processi di scotomizzazione. Alcuni studi specifici, ad esempio quello di Brock [1968], affrontano il problema se esista "dissonanza senza consapevolezza" — limitando però la questione all'analisi di situazioni particolari — e giungono a una risposta affermativa. Sarnoff [1968] propone un'analogia tra i modi di riduzione della dissonanza e i diversi meccanismi di difesa studiati dalla psicanalisi.

Più importanti di questi studi specifici sono i risultati della ricerca di Asch [1955, 1963] sulla "deformazione del giudizio". Mi riferisco al notissimo esperimento in cui i soggetti dovevano individuare tra tre linee quella di lunghezza corrispondente a una linea standard. Mentre la maggioranza dei soggetti era stata invitata a dare giudizi errati, in ogni gruppo esisteva un soggetto ingenuo, nel quale veniva pertanto a crearsi una dissonanza tra due forze opposte: un dato conoscitivo chiaramente definibile in un senso, e il comportamento di una maggioranza che dà un giudizio contrastante. Asch ritiene di poter distinguere, in coloro che hanno ceduto al parere della maggioranza, tre diversi tipi di meccanismi che lo hanno portato a subordinare il proprio parere a quello degli altri.

a. Sottomissione dovuta a deformazione percettiva. Il soggetto non è consapevole del condizionamento subitico; afferma di avere agito spontaneamente percependo la lunghezza delle linee in conformità col parere espresso dalla maggioranza.

b. Sottomissione dovuta a deformazione del giudizio. La posizione della maggioranza convince il soggetto che egli sbaglia e gli altri hanno ragione. Il disaccordo con la maggioranza si trasforma in un segno di inferiorità del soggetto, che perciò non riferisce la propria valutazione considerandola sbagliata. Non c'è piena consapevolezza del-

l'influenza del gruppo.

c. Sottomissione dovuta a deformazione dinamica. Il soggetto sceglie consapevolmente di sopprimere il proprio giudizio per un bisogno, netto ma difficilmente definibile, di adeguarsi agli altri, di non essere diverso.

Dalla fenomenologia di Asch si possono ricavare indicazioni molto importanti per mettere a fuoco il ruolo della consapevolezza nelle diverse forme di riduzione della dissonanza riconducibile al conformismo, e quindi per fissare i termini del rapporto conformismo-rigidità. Un elemento costante di quello che si è definito come pensiero e comportamento rigido può essere considerato la restrizione di consapevolezza, la mancanza di trasparenza dei processi cognitivi che si mettono in atto, e delle motivazioni che intervengono a distorcere in qualche misura questi processi stessi. Stabilita quindi questa corrispondenza tra livelli di inconsapevolezza e livelli di rigidità, il comportamento più rigido tra quelli individuati da Asch dovrebbe essere quello della sottomissione dovuta a deformazione percettiva in quanto caratterizzata più degli altri da assenza di consapevolezza. Ma evidentemente anche il bisogno consapevole di non essere diverso dagli altri rientra nel conformismo. Sembra quindi necessario relativizzare l'affinità — entro certi limiti accettabile — di concetti collegati quali autoritarismo-conformismo-dipendenza-rigidità; e analizzare il concetto di conformismo come solo parzialmente sovrapponibile a quello di rigidità. Si tratterebbe tra l'altro di porre una linea di demarcazione, identificabile nel criterio della consapevolezza, che distingua due tipologie legate al comportamento conformista: la dipendenza inconsapevole, a livello quasi sensoriale, dall'adeguazione "cinica", consapevole, da cui sarebbero assenti le caratteristiche di pensiero rigido.

3.4. Dissonanza e percezione interpersonale.

Le teorie dell'equilibrio trovano applicazione soprattutto nel campo delle relazioni interpersonali, e in particolare della percezione interpersonale.

Queste teorie permettono un'interpretazione di fenomeni quali la chiusura prematura nella formazione delle impressioni e dei giudizi sugli altri, in relazione anche allo stereotipo e al pregiudizio, la distorsione della percezione nei rapporti di attrazione interpersonale in funzione dei bisogni e dei desideri ("presunzione di reciprocità", "presunzione di somiglianza"), il fraintendimento dei livelli di percezione interpersonale (discordanza tra "come io ti vedo", "come tu pensi che io ti veda", ecc.): fenomeni questi riconducibili al concetto di rigidità, nella misura in cui l'io, per cause spiegabili in base alle teorie della coerenza, modella la sua percezione dell'altro in modo egocentrico, antirealistico.

Di alcuni di questi argomenti, più direttamente concernenti la comunicazione, parlerò nei successivi capitoli. Qui mi limito a dare alcuni cenni sulla dissonanza che si viene a creare in relazione a particolari situazioni di percezione interpersonale.

Alcuni modi di deformazione nella percezione dell'altro sono rilevati dall'analisi dell'attrazione interpersonale studiata dai test sociometrici.

Il sociogramma di Moreno, applicato ai piccoli gruppi, è stato utilizzato in funzione di un'analisi del rapporto tra scelte interindividuali e percezione interindividuale. Newcomb [1956] rilevava che, nel caso che all'interno di un gruppo si verifici "A sceglie B", è probabile che si verifichino anche i seguenti fenomeni collaterali:

1. A tende ad attribuire a B il possesso di qualità che hanno valore per lui (A);
2. A tende ad attribuire a B i suoi atteggiamenti verso l'oggetto X;
3. A tende a dare per scontata una reciprocità.

Altre analisi portano ad affermare che:

4. A tende a vedere B come più simile a se stesso di quanto di fatto non sia e a vedere i prescelti simili tra loro (Fiedler, 1952).

Esaminiamo più da vicino il fenomeno della presunzione di reciprocità (punto 3). È dimostrato che esiste una correlazione tra percezione e attrazione. Se A è at-

tratto da B, è statisticamente probabile che A percepisca la sua scelta come reciproca, cioè che presuma che anche B lo scelga. Se si definisce "incongruenza interpersonale" quella in cui non c'è corrispondenza di scelte (A sceglie B ed è rifiutato da B), e "incongruenza intrapersonale" quella in cui non c'è corrispondenza fra percezione e scelta (A sceglie B e percepisce che B lo rifiuta), si constata, da rilievi effettuati nei gruppi, che mentre l'incongruenza interpersonale (scelte reali non reciproche) è del 18%, quella intrapersonale (scelte percepite non reciproche) è del 3% [Tagiuri, 1958]. Ciò significa che vi è una bassa soglia di tolleranza dell'incongruenza fra affetto e percezione, la quale porta a scotomizzare a volte i dati della realtà presupponendo una reciprocità anche dove non c'è.

Si possono dare due spiegazioni a questo fenomeno. La prima attribuisce alla presunzione di reciprocità un carattere di "protezione dell'io di fronte all'altro", la seconda le attribuisce il senso di una sanzione verso l'altro, positiva o negativa a seconda dell'atteggiamento dell'altro. Entrambe le spiegazioni possono coesistere, caratterizzando due modalità diverse di risposta possibile, per quanto le analisi effettuate sembrano confermare più che altro la prima ipotesi. In ogni caso

il carattere comune alle due ipotesi è quello di implicare l'assenza di ogni comunicazione effettiva reale, di ogni reciprocità veramente "transitiva", perché nel primo caso l'amicizia attesa dall'alter è una proiezione dell'ego che teme di non essere ricambiato; nel secondo l'amicizia accordata all'alter è una ricompensa di quella che questi sembrava dare all'ego. Ansia, complimento o calcolo narcisistico, o interesse per una giustizia distributiva... in ogni caso sembra che si arrivi a una specie di monadismo di tonalità centrifuga o centripeta [Maisonneuve, 1966, p. 354].

È chiaro, infatti, che attraverso queste interpretazioni si può giungere a una visione radicalmente autistica dei rapporti umani; nella prospettiva autistica infatti possono ricadere evidentemente anche quei rapporti dove la reciprocità è di fatto reale: in questo caso si potrebbe parlare, con Laing, di un incontro di due immaginari. L'autore del passo citato rifiuta di portare alle estreme conseguenze que-

sta ipotesi solipsistica, che vede solo come una tendenza possibile, e relativa alla personalità dei singoli. Parla quindi di un equilibrio tra tendenza autistica e tendenza realistica. Anche se il rapporto diadico è molto spesso un rapporto di "connivenza" (equivalente a ciò che Laing chiama "collusione"⁸), c'è sempre la possibilità che la collusione diventi "comunione". Questa ipotesi ottimale si può verificare quando sorgono situazioni che necessariamente mettono in crisi la reciproca simulazione, rivelandone il significato, e costringono a una presa di coscienza; quando i due protagonisti di un rapporto collusivo « sono costretti a scoprire delle conferme e disconferme che non possono conciliare con le loro aspettative » [ibidem, p. 496].

Lo stesso autore cerca di definire il rapporto tra tendenza autistica e tendenza realistica e rigidità. Le ricerche sociometriche rilevano delle differenze in relazione al grado di rigidità dei soggetti. I meno rigidi diventano sempre più perspicaci nei confronti, degli atteggiamenti dei loro compagni ed eventualmente tendono a modificare le loro scelte e preferenze in funzione di accordi e disaccordi effettivi sulla base di quanto constatato. I rigidi tendono invece a conservare a tutti i costi le scelte iniziali eventualmente distorcendo le informazioni. Ciò però non vale in tutti i casi. In casi di rapporti più intimi, è il rigido che li rompe prima in funzione dei disaccordi e differenze percepite, mentre il non rigido riesce ad accettare un disaccordo senza radicalizzare. Si tratta evidentemente dello stesso meccanismo di intolleranza dell'incongruenza che agisce per il rigido diversamente nei due casi. In un caso l'intolleranza dell'ambiguità agisce nel senso di un rifiuto di percepire l'incongruenza; in altri casi, quando questa scotomizzazione non è possibile per un maggior coinvolgimento dell'io, agisce nel senso di un'azione dicotomica.

Un risvolto particolare assume quindi il problema della percezione dell'altro quando è in gioco un rapporto inter-

⁸ Laing definisce collusione « un "gioco" giocato da due o più persone, mediante il quale esse ingannano se stesse, un gioco, insomma, che implica un autoinganno reciproco » [Laing, 1961, 1969, p. 125].

personale bidirezionale, quando cioè è coinvolto, oltre all'altro come oggetto di percezione, il sé come oggetto della percezione dell'altro, e quindi propria, in una metaprospettiva.

Il mio campo di esperienza è riempito non solo dalla mia percezione diretta di me stesso (ego) e dell'altro (alter), ma di ciò che chiameremo *metaprospettiva* — la mia percezione della percezione che l'altro (tu, lui, lei, loro) ha di me [Laing, 1966, p. 4].

L'immagine del proprio sé si costruisce attraverso le immagini che gli altri hanno del sé, o più esattamente della percezione che l'io ha dell'immagine che gli altri hanno di lui. « L'autoidentità è una sintesi della mia immagine delle immagini degli altri su di me » [ibidem, p. 5].

Questo "normale" processo di costruzione dell'immagine del sé attraverso gli altri può subire però delle variazioni relative al modo di rispondere alla dissonanza eventuale che si crea tra l'autoimmagine (esperienza diretta del proprio sé) e immagine sociale (esperienza del proprio sé come percepito dagli altri). Sembra che quando le due immagini non sono congruenti, il che quasi sempre avviene, entrino in gioco due meccanismi, i cui risultati possono in alcuni casi sovrapporsi e in altri elidersi: il bisogno di autostima e la tendenza alla riduzione della dissonanza. Mentre il primo tende comunque a un miglioramento dell'immagine di sé, rispetto a quella data, il secondo può agire in questo senso ma anche in senso inverso, nel caso in cui l'autoimmagine del sé sia più negativa di quella data da altri. Sembra infatti provato che una discordanza tra la valutazione del sé da parte degli altri e la propria autostima provochi una reazione negativa di squilibrio, e quindi di bisogno di riduzione della dissonanza, anche in caso di sopravvalutazione da parte degli altri [Secord e Backman, 1964; Deutsch e Salomon, 1959].

Qual è il rapporto tra rigidità e interazione autoimmagine-eteroimmagine per quanto concerne l'immagine del sé? Secondo quanto detto precedentemente ci si può aspettare che il rigido tenda a ridurre la dissonanza *a priori* evitando di prendere coscienza della percezione dell'altro

incongruente con la propria; oppure che subisca completamente questa immagine eteroimposta, identificandosi in essa totalmente e mutando quindi radicalmente un'eventuale immagine precedente. Esterson [1970, 1973] parla di "identità alterata" quando l'individuo si identifica totalmente in modo passivo e inconsapevole con l'opinione che gli altri hanno di lui. L'alternativa positiva a questi due atteggiamenti contrapposti è un'integrazione dialettica delle due immagini che può anche condurre a un mutamento consapevole della propria definizione del sé. Si tratta ancora una volta di porre l'accento non tanto sul mutamento quanto sulle modalità, e in particolare sul livello di consapevolezza, del mutamento stesso.

4. EGOCENTRISMO, DECENTRAMENTO, RISTRUTTURAZIONE

Per esemplificare il concetto di ristrutturazione come operazione caratteristica del pensiero produttivo, Wertheimer riporta il caso di un'impiegata che, richiesta in cosa consistessero le attività lavorative sue e dei suoi colleghi, dà questa risposta:

Ho a che fare direttamente con il signor A, il signor B, e il signor C, che spesso vengono alla mia scrivania, mi fanno domande, mi portano lettere, ecc. Vi sono altre persone nell'ufficio con cui non ho rapporti diretti. Il signor A tratta con il signor D, il signor B con il signor E, o il signor C con il signor F. D e E, a loro volta, hanno rapporti fra loro, e così E ed F [Wertheimer, 1954, 1965, p. 196].

La confusione che suscita questo resoconto della situazione, per cui non è possibile cogliere immediatamente i ruoli dei diversi impiegati, nasce dal fatto che la ragazza « ha accentrato ogni cosa attorno al proprio ego ». Essa è incapace di strutturare la situazione in modo da renderla comprensibile agli altri; per far ciò sarebbe necessaria un'opera di ristrutturazione di campo e di decentramento del proprio io, vedere quest'ultimo come uno degli elementi

che compongono una struttura, un elemento qualsiasi non privilegiato rispetto agli altri.

Sempre Wertheimer cita un altro significativo caso di ristrutturazione come passaggio da una struttura competitiva a una collaborativa attraverso il decentramento dall'io. Nel caso dei *Due ragazzi che giocano al volano* lo schema antagonistico del gioco, frustrante e infruttuoso per la netta inferiorità di uno dei due, viene trasformato in schema collaborativo dal ragazzo più abile. Wertheimer interpreta e sintetizza in questo modo i processi mentali che sono avvenuti nel ragazzo dal momento del porsi del problema a quello della soluzione:

— Percezione della situazione iniziale accentuata sull'ego; l'altro funge da disturbatore;

— insoddisfazione di questa visione unilaterale e assunzione del punto di vista dell'altro;

— collocazione del centro nel gioco stesso, nella situazione obiettiva con le sue proprietà strutturali;

— quindi, mutamento di significato delle parti, in accordo con la loro posizione: « Il 'contro', il cercare di battere l'avversario... avevano assunto una funzione sgradevole che non si adattava più alla situazione del gioco » [ibidem, p. 192];

— come risultato, visione della situazione in termini di "buona struttura" e soluzione del problema in modo che ogni cosa si adatti alle esigenze della struttura⁹.

⁹ Wertheimer osserva ancora come gli aspetti "moralì" di questo processo, « la tendenza ad affrontare onestamente il problema e a trarne le conseguenze », non hanno affatto un'importanza periferica nei confronti dell'operazione intellettuale. La propensione a « trattare i problemi con franchezza, onestà e sincerità » concorre in modo notevole a far sì che il soggetto si accosti alle « esigenze fondamentali della situazione » allontanandolo dall'impulso cieco a raggiungere lo scopo che spesso inibisce lo stesso raggiungimento. « Questa transizione è uno dei grandi momenti in molti processi di pensiero genuini. Il ruolo degli interessi meramente soggettivi dell'individuo viene, secondo me, stimato eccessivamente nelle azioni umane. Quando si pensa veramente, ci si dimentica di se stessi nel pensare; i vettori principali del pensiero genuino spesso non si riferiscono all'io con i suoi interessi personali, ma piuttosto rappresentano le esigenze strutturali della situazione data. Oppure, quando tali vettori si riferiscono davvero a un io, non si tratta semplicemente dell'io come centro dello sforzo soggettivo » [ibidem, p. 195].

Queste due situazioni relative ai rapporti interpersonali sono descrivibili negli stessi termini in cui vengono descritti, dallo stesso Wertheimer e da altri rappresentanti della teoria della *Gestalt*, i processi relativi alla soluzione di problemi, in termini cioè di "fissità" e "ristrutturazione".

La capacità di decentramento dall'io è un aspetto particolare della capacità di destrutturazione, caratteristica del pensiero produttivo e antitetico al pensiero rigido.

Ritornando all'esempio dell'impiegata, la comunicazione riportata da Wertheimer è egocentrica anche in un altro senso connesso al primo ma non identico. Non solo la ragazza comunica agli altri come se fosse il centro della situazione di cui si parla; essa comunica *come se parlasse a se stessa*, non tiene conto dell'interlocutore, del suo schema di riferimento, nel caso particolare dell'assenza di schema di riferimento da parte di chi non conosce la situazione. Come il bambino ancora in fase di egocentrismo cognitivo, essa sembra dare per scontato che l'altro abbia in mente ciò che lei stessa ha in mente, gli impliciti su cui si basa il suo messaggio, il quadro situazionale in cui è inserita la sua descrizione.

La comunicazione egocentrica, intesa come incapacità di decentramento dal sé e dal linguaggio, viene assunta come definitoria della rigidità nel campo dei rapporti interpersonali; così come la difficoltà a ristrutturare in situazioni problematiche viene definita come rigidità a livello di pensiero, o di percezione. Il processo di decentramento dall'io nel rapporto di comunicazione interpersonale richiede infatti una flessibilità che può essere paragonata alla flessibilità percettiva richiesta dalla ristrutturazione di figure ambigue. In un rapporto comunicativo tra due persone è necessaria una continua opera di destrutturazione e ristrutturazione equivalenti a un capovolgimento di prospettiva: ciò che prima era sfondo diventa figura e di nuovo sfondo e viceversa, senza che nessuna prospettiva si fissi in modo irreversibile. Il verificarsi di una reale comunicazione è legata alla capacità dell'individuo di assumere alternativamente il proprio e l'altrui schema di rife-

rimento, ristrutturando ogni volta il campo senza mai fare
del proprio punto di vista il momento privilegiato e quindi
la figura irreversibile del rapporto.

CAPITOLO TERZO

LA COMUNICAZIONE EGOCENTRICA

Nella parte precedente ho schematizzato le condizioni della comunicazione non egocentrica e quindi contemporaneamente ho posto le basi per un'analisi della comunicazione egocentrica, tale cioè che non tiene conto delle condizioni dette. Questo capitolo consiste appunto in esemplificazioni e analisi di alcuni modi di comunicazione egocentrica, il che comporta anche dei riferimenti al discorso più ampio della rigidità del rapporto pensiero-linguaggio.

Farò qui riferimento ad alcuni aspetti che verranno ripresi e analizzati successivamente. Mi servirò di un esempio — un dialogo che riprende uno schema abbastanza frequente di “comunicazione non comunicante” — per richiamare all'attenzione alcune caratteristiche di quello che definisco egocentrismo comunicativo:

- A: Il voto di merito scolastico deve essere abolito.
B: I ragazzi, *da che mondo è mondo*, studiano solo per il voto, altrimenti non sarebbero motivati a farlo, *la natura umana è quella che è*.
A: È appunto quello che bisogna cercare di cambiare.
B: Senza la minaccia di una punizione i ragazzi non imparano a rispettare l'autorità.
A: È necessario impostare il rapporto con i giovani in modo diverso, non autoritario, e questo può essere fatto solo cambiando la struttura dell'insegnamento scolastico.
B: Un insegnante deve farsi rispettare fin dall'inizio, se no i ragazzi si accorgono che è un debole e se ne approfittano.
A: Il problema è appunto quello di suscitare l'interesse senza usare metodi di disciplina autoritari.
B: Se non c'è disciplina, i giovani non imparano a rispettare l'autorità.
A: Non devono imparare a rispettare l'autorità, ma a stabilire rapporti di collaborazione tra loro e con gli insegnanti.
B: I ragazzi sono sempre ragazzi, senza la previsione di premi o castighi non studierebbero... *anch'io* da giovane preferivo giocare che studiare...

Lo schema del dialogo è evidente. Siamo di fronte a una comunicazione stereotipata (da parte di uno dei due interlocutori) che accompagna e sorregge un comportamento rigido, indecentrato. B non ascolta. Ribadisce le sue affermazioni non argomentando in funzione delle affermazioni dell'altro, ma attraverso stereotipie, generalizzazioni acritiche impermeabili all'esperienza, tautologie, luoghi comuni, ricorso all'esperienza personale che viene assolutizzata arbitrariamente¹.

Il disaccordo è sì a livello di contenuto, ma anche a livello di relazione, anzi questo secondo aspetto sembra a volte essere determinante rispetto al primo: si ha cioè l'impressione di un "pensare contro", di un atteggiamento *competitivo* teso a far valere assolutamente l'opinione iniziale enunciata, che potrebbe essere anche gratuita, ma che una volta ribadita "non può tornare indietro" e quindi ha bisogno di essere suffragata, in mancanza di conferma empirica, da affermazioni apodittiche.

Inoltre c'è tra i due interlocutori una discordanza di livelli di discorso. A propone degli argomenti, che intendono mettere in discussione dei principi; B si limita a riaffermare questi principi, senza accettare di metterli in discussione. È assente, in questa discussione, la *metacomunicazione*, ossia la disponibilità a riflettere e comunicare sulla comunicazione stessa, a metterne in discussione i presupposti, a confrontare i livelli di discorso, a denunciarne

¹ Uno psicologo, Bartlett [1958], ha analizzato le caratteristiche, di quello che definisce il "pensiero quotidiano", caratteristiche riassumibili in una semplificazione e riduzione degli elementi in funzione di fattori soggettivi. Ad esempio, il salto alle conclusioni avviene in modo prematuro, solo pochi dati obiettivi vengono utilizzati e la maggior parte trascurati, gli argomenti addotti per pervenire alla conclusione di fatto non servono a provare, ma solo a rinforzare retoricamente. L'uso di generalizzazioni, frasi fatte, proverbi, così come il ricorso a esperienze personali, non hanno una funzione dimostrativa, ma solo espressiva. La direzione del pensiero è spesso irreversibile ("punto senza ritorno") e nello stesso tempo c'è una tendenza al compromesso, cioè a un'accettazione di opinioni opposte senza che queste vengano effettivamente conciliate razionalmente (qualcosa di simile alla "giustapposizione" che secondo Piaget caratterizza il pensiero egocentrico del bambino).

l'opacità e la impenetrabilità. È quindi anche impossibile per i due interlocutori distinguere il disaccordo a livello di contenuto da quello a livello di relazione.

La persona che comunica egocentricamente, anzitutto non presta attenzione² e quindi non comprende anche in situazioni linguistiche estremamente semplici come quella citata. Infatti, questa disattenzione esclude lo sforzo cognitivo di assumere il punto di vista dell'altro, di decifrare il suo codice e il contesto nel quale sono collocate le sue affermazioni. Automaticamente l'interlocutore egocentrico proietta nell'altro il proprio schema cognitivo-emotivo, deformando l'informazione, fraintendendo il messaggio. Esiste una presunzione implicita della coincidenza dell'alone semantico delle parole e dello schema di riferimento, e questa presunzione non viene mai sottoposta a verifica.

I due momenti della comunicazione egocentrica — la emissione e la ricezione del messaggio — sono interrelati. Come il modo di recepire, così anche il modo di esprimersi egocentrico con le stesse modalità e per le stesse ragioni sfugge alla comunicazione significativa.

Questa comunicazione può esprimersi in due modi che solo da un punto di vista stilistico sono antitetici. La rigidità può manifestarsi, come nell'esempio precedente, attraverso stereotipie, generalizzazioni banali, luoghi comuni che danno un'impressione solo superficiale di contatto, di essere sempre "adatte" pur non aderendo di fatto a nessuna realtà. Il linguaggio resta autistico, anche se si esprime in forma stereotipica fática. Nella sua falsa apparenza di "linguaggio per tutti", è solo una forma

² Shapiro, dopo aver riportato un esempio di comunicazione-mono-loga simile a quello prima citato, per illustrare la comunicazione rigida di quello "stile nevrotico" che definisce proprio dell'"ossessivo coatto", commenta: «Sembra che questa disattenzione abbia in qualche modo una qualità attiva, e, per così dire, moralistica. È proprio in questa disattenzione per i fatti nuovi o per un punto di vista diverso che nell'ossessivo coatto sembra manifestarsi quella rigidità (o la sua forma più specifica, il dogmatismo)». Successivamente, paragona questa "disattenzione" all'incapacità a «dirigere volitivamente l'attenzione» e a slegarsi dalla qualità concreta propria delle rigidità a basi organiche studiate da Goldstein [1965, 1969, p. 30].

di gratificazione del sé che sottrae il parlante al rapporto interpersonale³.

Oppure la comunicazione egocentrica può manifestarsi attraverso un linguaggio ermetico, specialistico, una terminologia astrusa e idiosincratica. Anche in questo stile di comunicazione non c'è interesse per la comprensione dell'altro; viene dato per scontato, in buona o in mala fede, che esista un codice comune, che il riferimento semantico sia condiviso. Questo tipo di linguaggio è in genere legato a un ruolo, più esattamente a un modo rigido di vivere un ruolo.

Ciò che caratterizza la comunicazione rigida comunque non è tanto l'essere astratta o concreta, quanto il muoversi su un unico livello di astrazione e la difficoltà a spostarsi da un livello all'altro.

Esistono due stili cognitivi opposti, entrambi scarsamente comunicativi (non totalmente riconducibili alla dicotomia proposta precedentemente). L'uno è caratterizzato da un basso livello di astrazione, da un attenersi rigidamente al piano cronachistico, senza selezionare il dettaglio significativo di un evento, e senza pervenire a un minimo di generalizzazione che dia un interesse al discorso al di là dello schema del fattuale privato. L'altro livello di astrazione è all'opposto caratterizzato da una tendenza continua alla generalizzazione senza riscontro con l'esperienza. Un discorso caratterizzato dalla presenza di uno solo dei due opposti stili cognitivi, senza che vi sia una flut-

³ Watzlawick, Beavin e Jackson elencano una serie di tecniche di "squalificazione della comunicazione" utilizzate in genere in situazioni in cui si è costretti — ad esempio per "buona educazione" — a comunicare e non si intende farlo: «contraddirsi, cambiare argomento o sfiorarlo, dire frasi incoerenti o incomplete, ricorrere a uno stile oscuro o usare manierismi, fraintendere, dare una interpretazione letterale delle metafore e un'interpretazione metaforica di osservazioni letterali, ecc.» [1967, 1971, p. 68].

Altri modi di "non comunicazione" utilizzano la "vaghezza" dei termini per coprire l'assenza di messaggio. Cito un esempio, tratto dal discorso di un uomo politico (citato da Fortebraccio, «l'Unità», 10 maggio 1972): «Conoscete quali sono i problemi sul tappeto. Durante la campagna elettorale sono state dette alcune cose, l'elettorato ha risposto in una certa maniera, e queste cose non possono essere ignorate».

tuazione tra un modo di espressione e l'altro, viene meno a fini comunicativi, sottraendosi a uno scambio interpersonale.

1. RELAZIONE E CONTENUTO: STRUTTURA COMPETITIVA DELLA COMUNICAZIONE EGOCENTRICA

1.1. *Relazione e contenuto.*

In ogni comunicazione è presente un livello di *contenuto* e un livello di *relazione* [Watzlawick, Beavin, Jackson, 1967, 1971, p. 74]. Chiarisco subito la distinzione con un esempio. Mentre A e B hanno una discussione su un qualsiasi contenuto, può apparire a un ascoltatore esterno che la polemica tra i due sia troppo accesa ed esasperata in confronto alla scarsa rilevanza del contenuto su cui discutono, che "non vale la pena" di accanirsi tanto su un argomento così irrilevante, oppure che le divergenze di contenuto non siano così gravi come la tensione tra i due potrebbe a prima vista fare pensare, e che la polemica sia "solo verbale". Si può pensare allora che sia in gioco un *confitto di relazione* oltre che di contenuti. Ciò che è dominante, e forse determinante, nel conflitto è il bisogno di A o di B, o di tutti e due, di prevalere sull'altro, di definire la relazione in termini di sopraffazione dell'altro (*one-up*). Questo tipo di conflitto di relazione è caratteristico di una comunicazione a *struttura simmetrica*⁴.

⁴ Bateson [1958] definisce *simmetrica* una relazione in cui due individui interagiscono l'un l'altro in termini di uguaglianza competitiva, e *complementare* una relazione in cui si ha un'adeguazione reciproca che sottolinea le differenze. «È chiaro che molti sistemi di relazione, sia tra individui sia tra gruppi di individui, tendono a un progressivo cambiamento. Ad esempio, se uno dei modelli del comportamento culturale, che nell'individuo A si considera appropriato, viene culturalmente classificato come un modello di imposizione, mentre ci aspettiamo che B replichi a questo comportamento col comportamento che culturalmente classifichiamo di sottomissione, è probabile che questa sottomissione incoraggi un'ulteriore imposizione e che tale imposizione richieda ancora un'ulteriore sottomissione... Definiamo scismogenesi *complementare* i cambiamenti progressivi di questo tipo. Ma c'è un altro modello di relazioni

Evidentemente la distinzione non è presente alla coscienza dei soggetti coinvolti nel conflitto, i quali vivono come disaccordo di contenuti quello che è un disaccordo di relazione. Questa coscienza può essere raggiunta solo attraverso un'operazione di *metacomunicazione*, ossia di riflessione sulla comunicazione in questione e sulla natura della relazione.

1.2. Competitività.

Nella comunicazione egocentrica i conflitti di relazione sembrano dominare la comunicazione stessa. Ho accennato prima a una caratteristica di essa, l'indifferenza verso l'altro e verso ciò di cui si parla. La motivazione di questa comunicazione sembra essere la tendenza a prevalere a tutti i costi, ad affermare se stesso attraverso la negazione, implicita o esplicita, dell'altro, trascurando la correttezza logica delle argomentazioni e al limite i contenuti delle medesime. La motivazione della comunicazione rigido-egocentrica è essenzialmente competitiva.

Una delle caratteristiche del pensiero rigido è, secondo Rokeach, la radicalizzazione delle differenze e la minimizzazione delle somiglianze tra le proprie convinzioni e i sistemi cognitivi opposti. In alcuni casi sembra si possa andare oltre questa affermazione e parlare della costituzione artificiosa di una separazione che in sé avrebbe scarse ragioni di essere. Separazione di sistemi motivata dall'esigenza di creare le ragioni per prevalere sull'altro, sconfiggendolo o escludendolo. Questa separazione può essere costruita attraverso la differenziazione dell'universo linguistico che falsifica i contenuti così che la struttura oppositivo-competitiva si articola apparentemente sui fatti, in realtà sulle parole.

tra individui e gruppi di individui che ha pure in sé i germi del cambiamento progressivo. Ad esempio, se troviamo che la vanteria è il modello culturale del comportamento di un gruppo, e che l'altro gruppo replica a questo comportamento con la vanteria, è possibile che si sviluppi una situazione competitiva in cui l'atto di vantarsi porta sempre più a vantarsi e così via. Questo tipo di cambiamento progressivo lo definiamo scismogenesi *simmetrica*» [pp. 176-177].

A titolo di esempio, senza pretendere cioè di pervenire a una rassegna completa, ho individuato alcune tecniche di comunicazione egocentrico-competitiva, come si manifesta soprattutto in situazioni di discussione collettiva:

a. *Diversificazione apparente* - consiste nella riformulazione in parole diverse delle stesse cose dette dall'altro, con intonazione polemica e premessa oppositiva, come se si trattasse di cose diverse. La dicotomizzazione è ottenuta attraverso la differenziazione degli universi linguistici, che simula una opposizione reale in virtù del potere reificante della parola.

b. *Identificazione apparente* - è una tecnica opposta alla precedente e consiste nell'usare il linguaggio dell'altro mutandone il significato in modo da indurre questo ad affermare l'opposto di quanto pensa. Se ne parlerà più diffusamente nel successivo paragrafo, a proposito della logica egocentrica (slittamento semantico).

c. *Parlare d'altro* - non ricezione del messaggio dell'altro e introduzione di un discorso totalmente diverso, collegato solo formalmente al discorso precedente, come se fosse pertinente, al fine di escludere l'altro. Una variazione molto diffusa di questa tecnica è:

d. *Rifiuto per sostituzione* - dove viene introdotto un altro discorso (come nel caso precedente) preceduto però da negazione esplicita del primo. È una tecnica molto diffusa nel discorso politico, che conduce inevitabilmente alla vanificazione di entrambi i temi proposti, e quindi all'immobilismo. Ad esempio: «È inutile parlare della scuola se non si parla anche della fabbrica» o «Non bisogna parlare della scuola, ma della fabbrica». Frequente è anche il rifiuto del discorso specifico in questione in nome di un discorso più generale che «sta a monte» («Non si deve parlare della scuola, della famiglia, della fabbrica, ecc., ma di quello che ci sta dietro»). Naturalmente non si intende dire con ciò che il «richiamo ai presupposti» sia sempre inutile; mi riferisco a quei casi in cui il richiamo ai presupposti è superfluo e costituisce un ostacolo ai rapporti interpersonali oltre che all'analisi e alla prassi che ne dovrebbe seguire.

Un aspetto di questo meccanismo di falsa comunicazione è la *reifizzazione* dei termini ultimi del discorso. Nell'esempio riferito è frequente il richiamo a concetti quali "società", "sistema", che vengono utilizzati come entità mitiche e onnisolutive. L'analisi viene quindi rifiutata in nome di astrazioni generalizzanti che inducono a operazioni tautologiche. Questa *astrazione formale*, che è un modo di comunicazione egocentrico, fa da supporto alla competitività. La conflittualità verbale utilizza generalmente i livelli più alti di astrazione: più le parole sono lontane da un referente, più facilmente possono slittare da un significato all'altro, e in questa operazione diventare più facilmente mezzi di elusione, di sopraffazione e di esclusione.

1.3. Ideologia e linguaggio.

La struttura competitiva della comunicazione egocentrica, la logica che sottostà ai diversi modi di essa, non possono evidentemente sottrarsi a una interpretazione in chiave socio-politica, alla luce della quale questa comunicazione appare il correlato di una struttura sociale che è causa di un modo di pensare e di impostare i rapporti interpersonali oppositivo, competitivo, individualistico e che è nello stesso tempo conservata e perpetuata attraverso di esso.

Quest'affermazione fa riferimento ad alcuni presupposti fondamentali che sono alla base delle mie analisi, e su cui non intendo soffermarmi se non per enunciarli in modo estremamente sintetico:

— il linguaggio riflette e parzialmente determina le strutture di pensiero e la visione del mondo (tesi Sapir-Whorf);

— il linguaggio è il veicolo fondamentale di un'ideologia. Lo studio delle carenze e dei limiti della comunicazione, dell'assenza di consapevolezza che accompagna la logica del pensiero rigido, è anche lo studio di un momento della *falsa coscienza*, caratterizzata dalla perdita della visione dialettica della realtà, che deriva direttamente

dall'alienazione fondamentale alla base del sistema di produzione capitalistico.

— una struttura sociale si riflette e si mantiene anche attraverso le strutture linguistiche, le quali sono differenziate a seconda delle diverse classi sociali e contribuiscono a riprodurre le differenze stesse (vedi l'ipotesi di Bernstein per cui i due codici differenziati non caratterizzano solo diversi stili di comunicazione ma danno adito a diversi modi di conoscenza e di strutturazione dei rapporti interpersonali).

— malgrado queste differenze, il linguaggio della classe dominante tende a imporsi, nel senso che attraverso di esso l'ideologia dominante viene contrabbandata. Ciò avviene essenzialmente in due modi: da una parte, certi contenuti ideologici più immediatamente veicolabili dal linguaggio stesso vengono imposti, ad esempio attraverso la scuola o i *mass-media*, alle classi subalterne; d'altra parte, i condizionamenti linguistici collegati a una certa visione del mondo vengono a interferire con/e a ostacolare la stessa espressione di ideologie di opposizione⁵.

Un modo particolare, e ai fini del presente discorso particolarmente significativo, di uso del linguaggio come controllo sociale, può trovarsi in quegli stili di comunicazione che sono strettamente legati a un ruolo, ben definito socialmente e culturalmente e che proprio nella chiusura dell'universo linguistico che utilizza trova il mezzo di perpetuarsi egemonicamente garantendosi dei privilegi di classe e di casta. La non decodificazione — e spesso la non

⁵ Si è notato precedentemente come anche il linguaggio politico che tenta di opporre un'ideologia alternativa finisce spesso per riprodurre le stesse forme di alienazione dell'ideologia che combatte: dal dicotomismo settaristico, alle false opposizioni in funzione competitiva, alle reificazioni stereotipiche, al prevalere del connotativo sul denotativo in funzione persuasivo-emotiva. Su quest'ultimo aspetto vedi P. Violi, *La funzione persuasivo-emotiva nel linguaggio del periodico « Lotta Continua »*, in « Rendiconti », fasc. 25, giugno 1973, pp. 37-44. A conclusione dell'analisi ci si chiede se « ... non sia piuttosto necessario rivedere e riformulare anche quelle scelte linguistiche che, ben lontano dall'essere neutrali, ripropongono, senza che ne si sia consapevoli, un'informazione acritica, finendo in definitiva col rinforzare, paradossalmente, l'universo del già dato ».

decodificabilità — linguistica diventa un mezzo per propagare pseudovalori che sono indispensabili a un certo tipo di società; la quale a sua volta è tale da permettere e favorire la sopravvivenza di questi modi di comunicazione non comunicante.

Tipico esempio di ciò è il linguaggio d'élite di certi ambienti culturali, la cui idiosincrasia, dietro la falsa giustificazione di una necessità dettata dalla specializzazione stessa, copre il vuoto di contenuti. In molte situazioni di questo tipo non esiste trasmissione di informazioni, ma solo trasmissione di pezzi di linguaggio che hanno la caratteristica di non poter essere tradotti in linguaggio diverso, perché ciò implicherebbe l'esistenza di un referente su cui confrontare i due codici, quando in realtà il referente non esiste.

A questo proposito mi sembra particolarmente illuminante, in quanto chiarificatrice del rapporto tra indecodificabilità linguistica e ruoli legati al potere, l'analisi effettuata da Bourdieu e Passeron sul linguaggio di un certo ambiente accademico, caratterizzato da una « comunicazione fittizia » che si instaura tra il monologo di un docente e uno studente destinato alla « rassegnazione statutaria a una comprensione approssimativa ». Questo tipo di comunicazione è legato, per quanto riguarda il docente, all'impossibilità di « adottare un nuovo linguaggio e un nuovo rapporto col linguaggio senza operare una dissociazione dei contenuti comunicanti e della maniera di comunicarli » in quanto a sua volta li ha ricevuti indissolubilmente legati; e all'impossibilità di verificare la comprensione che gli studenti hanno del suo linguaggio senza « far crollare la finzione che gli permette di insegnare al minimo costo, cioè come è stato insegnato a lui ». Quanto allo studente, la sua rassegnazione alla comprensione approssimativa è insieme causa ed effetto del suo adattamento al sistema scolastico, ed è legata alla convinzione che il lasciarsi andare all'uso del linguaggio senza metterlo in questione, e il far ricorso alle « false generalizzazioni e alle approssimazioni prudenti », sia una garanzia per godere dei vantaggi connessi alla conservazione di uno

status quo che gli permetterà a sua volta di far parte della casta.

A questo modo l'illusione di essere compresi e l'illusione di comprendere possono rinforzarsi a vicenda servendosi reciprocamente di alibi perché hanno il loro fondamento nell'istituzione [Bourdieu e Passeron, 1970, 1972, pp. 173-175].

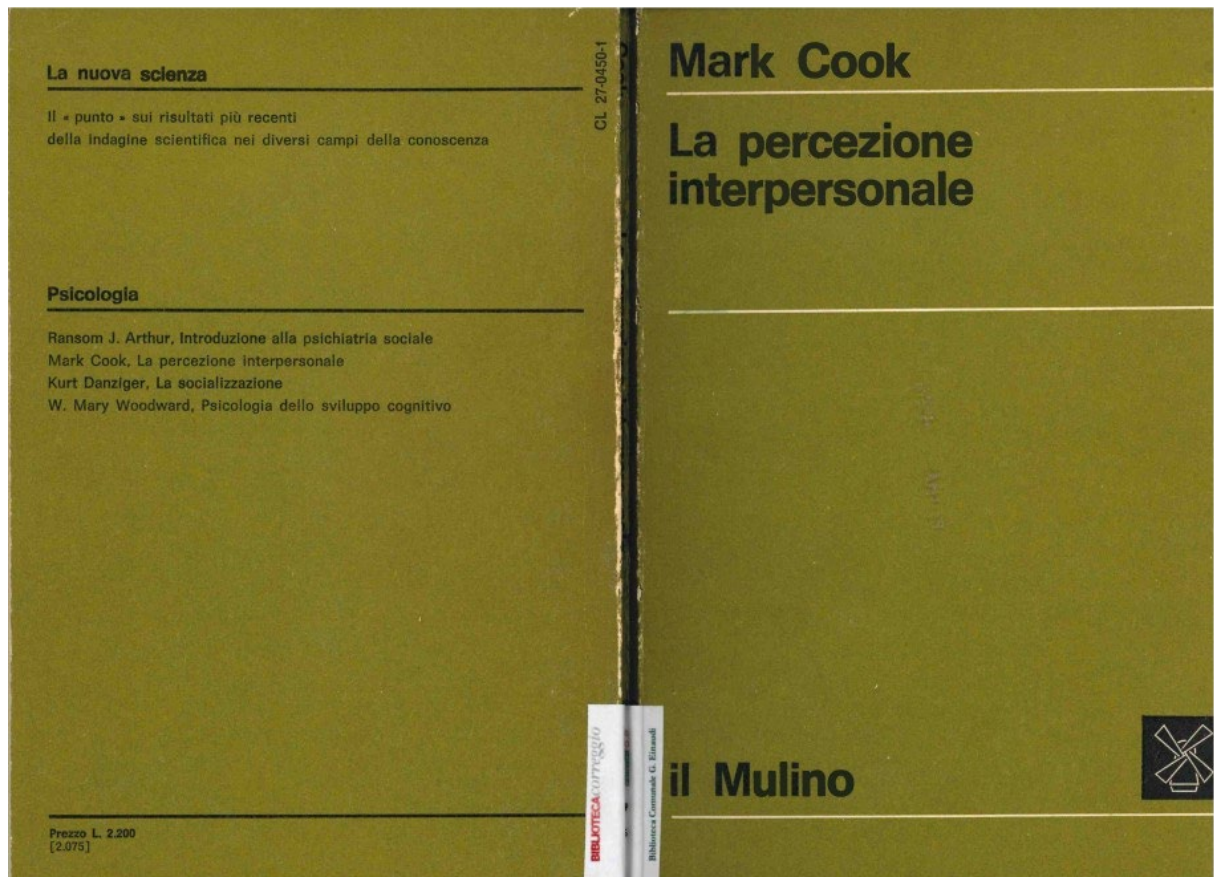
Può apparire una contraddizione parlare di comunicazione non comunicante, che non assolve la sua funzione di interazione tra individuo e individuo, e contemporaneamente affermare la trasmissione da parte di questa comunicazione di messaggi atti a rinforzare i valori dell'ideologia dominante e quindi a perpetuarla. Di fatto non vi è contraddizione; come non vi è contraddizione, passando a un livello più specifico, affermare ad esempio che il linguaggio della pubblicità, pur con le sue caratteristiche di comunicazione faticosa, ridondante, spesso priva di referenze, in realtà assolve a una funzione emotiva-prescrittiva, inducendo, oltre che al consumo, alla introiezione di valori essenziali al mantenimento dell'ideologia capitalistica⁶.

Questo stesso esempio rimanda al problema centrale, che è quello della perdita di contatto del linguaggio con una realtà che non sia quella dell'alienazione produttivistica: il problema dell'estraneazione del linguaggio dall'essere umano. Cade a proposito questo brano di Marx:

L'unico linguaggio comprensibile che parliamo tra noi è quello che i nostri oggetti parlano tra loro. Non comprendiamo più un linguaggio umano, esso rimane senza effetto; da una parte viene visto e sentito come preghiera, come supplica, come umiliazione e perciò proferito con un senso di vergogna e di repulsione; dall'altra parte viene preso e rifiutato come impudenza o pazzia. Siamo a tal punto reciprocamente estraniati dall'essere umano, che il linguaggio immediato di questo essere ci appare come un'offesa alla dignità umana, mentre invece il linguaggio alienato dei valori oggettivi ci appare come giustificata dignità umana che ha fiducia in se stessa, che riconosce se stessa [Marx, 1963, p. 25].

⁶ Per un'analisi dei rapporti tra codici persuasivi e ideologia, vedi Eco [1968, pp. 165-188].

La percezione interpersonale di M Cook, trad. it. M. Baccianini, (1973)



sono più numerose delle prime). In questo capitolo riasporremo le principali versioni di ciascuna teoria ed esamineremo i rispettivi meriti di ognuna nonché i dati empirici rilevanti prodotti a loro sostegno.

Le teorie intuitive

Un'eccellente rassegna delle teorie intuitive insieme ad un'analisi del concetto di intuizione sono state condotte da Sarbin, Taft e Bailey [1960]. In generale gli assertori di questo orientamento teorico non formulano le loro teorie in termini molto chiari e spesso è difficile stabilire esattamente che cosa intendono. Queste teorie muovono da tre diverse assunzioni.

1. La percezione è innata. Thomas Reid [1764] affermava: « La natura è costruita in modo tale che certi fatti empirici sono segni di certi fatti metafisici e la natura umana è così fatta da essere in grado di interpretare questi segni intuitivamente ». I « segni naturali » comprendono le espressioni del volto, i gesti, ecc. Reid afferma qui che l'espressione di certi stati d'animo e il loro riconoscimento sono qualcosa di innato. Darwin [1862] riteneva anch'egli che l'espressione e il riconoscimento degli stati emotivi fossero innati e avessero avuto origine da risposte adattive a particolari circostanze.

2. La percezione è « globale ». Gli assertori della *Verstehende Psychologie* [Spranger, 1928] sostenevano che gli individui comprendono le altre persone mediante « un atto intuitivo che tiene conto della loro personalità nel suo complesso ». Anche gli psicologi della Gestalt sottolineano il carattere globale della percezione sostenendo che le persone vengono percepite, al pari degli oggetti, come totalità significative.

3. La percezione è « immediata » o « diretta ». Questo postulato sta all'origine dell'oscurità delle teorie intuitive. Austin [1962] osserva che, nel contesto della percezione, il termine « direttamente » può assumere qualunque significato gli derivi dal contrasto con il suo opposto ». Se la percezione diretta delle persone non viene contrapposta a una qualche forma specifica di percezione indiretta — ascoltare un reso-

conto, vedere qualcuno in un film — non ha senso parlare di percezione « diretta ». L'idea che la percezione sia diretta o immediata implica a volte che sia anche infallibile. Ma come vedremo nei capitoli terzo e quarto, ciò è ben lontano dalla verità: spesso le nostre percezioni sono sistematicamente influenzate da pregiudizi e a volte completamente erronee. La convinzione che una credenza o un giudizio siano corretti non garantisce affatto che siano veridici. Due sole teorie sono in grado di spiegare in una qualche misura la distinzione fra percezione diretta e indiretta: le teorie della Gestalt e quelle basate sul concetto di « empatia ».

La teoria gestaltica della percezione delle persone si basa sul concetto di « isomorfismo » [Arnheim 1949]. La « struttura psichica » dello stato d'animo del soggetto è riflessa in un modello isomorfo di forze fisiologiche che a loro volta producono un modello isomorfo, a livello posturale e dell'espressione del volto, che viene percepito dall'osservatore provocando in esso una struttura psichica isomorfa attraverso la quale egli percepisce lo stato d'animo della persona osservata. Tale spiegazione è poco convincente; anzi non è affatto una spiegazione. Che cos'è questa « struttura psichica » e in che modo viene individuata? In che senso le forze fisiologiche possono essere assimilabili alla postura e all'espressione del volto? La teoria infine non implica forse che l'osservatore partecipi dello stato d'animo dell'altra persona piuttosto che percepirlo?

La teoria basata sull'« empatia » vuole che l'osservatore conosca ciò che il soggetto osservato prova in quanto immagina di trovarsi nelle stesse circostanze di quest'ultimo e di reagire in conformità. La percezione diretta viene contrapposta, da questa teoria, a quella indiretta nel senso che l'osservatore risponde alla situazione in se stessa piuttosto che osservare l'altra persona. Questa è un'ipotesi legittima a sostegno della quale si possono addurre elementi di fatto.

(Possiamo proporre infine una terza spiegazione della distinzione fra percezione diretta e indiretta: tale distinzione potrebbe indicare che la percezione delle emozioni o degli altri stati d'animo è diretta in quanto non esige alcuna identifica-

zione o descrizione dell'apparenza fisica del soggetto. Ma di questo ci occuperemo più estesamente nel capitolo successivo).

Va osservato che queste tre assunzioni da cui muovono le teorie intuizionistiche non hanno una relazione logica, nonostante gli psicologi della Gestalt ne diano per scontata la relazione al pari di altri aspetti della percezione. Chiedersi se la capacità di percepire le altre persone sia ereditaria è un problema del tutto distinto dal chiedersi se la percezione abbia un carattere globale. A entrambi questi interrogativi si potrebbe rispondere in modo affermativo, ma ciò non consegue in linea logica, per cui la relazione dovrebbe essere dimostrata e non presupposta. La relazione fra il carattere innato della percezione e la sua immediatezza è un po' più complessa. Se la percezione è immediata, deve essere innata poiché, diversamente, sarebbe difficile spiegare in che modo tali percezioni immediate possano venir acquisite. Con questo non ne segue che l'inverso sia vero: sembra possibile cioè concepire la percezione come innata e inferenziale; ma la capacità di operare certi tipi di inferenze potrebbe essere innata oppure acquisita.

Dati a sostegno delle assunzioni delle teorie intuitive

Carattere innato. Il carattere in larga misura innato dell'espressione di stati emotivi nell'uomo e negli animali è confermato da numerose osservazioni empiriche. Ekman [1969] ha mostrato che la manifestazione di stati emotivi semplici mediante espressioni del volto è simile in numerose culture e che bambini nati ciechi manifestano espressioni del volto riconoscibili. Queste ultime, come ha dimostrato una ricerca condotta successivamente [Ekman, Sorenson e Friesen, 1969], vengono riconosciute in tutte le culture. Esiste un'ampia letteratura sull'espressione delle emozioni riguardante numerose specie animali [vedi Vine 1969 per una rassegna al riguardo]; è stato stabilito altresì [Sackett 1965] che scimmie allevate in isolamento rispondono adeguatamente alle espressioni facciali di altre scimmie e ciò sta ad indicare che il riconoscimento può essere innato.

Sebbene vi siano prove che l'espressione e il riconoscimento delle emozioni possono essere innati nell'uomo come negli animali, nulla prova tuttavia che altri tipi di giudizio dipendano da facoltà innate. Anzi, la maggior parte di essi deve ovviamente venir acquisita, poiché è inconcepibile che la capacità di formulare giudizi del genere di quelli elencati a p. 20 s., riguardanti risposte a situazioni specifiche, possa essere innata.

La percezione è globale. È stato ampiamente dimostrato che le impressioni tendono ad organizzarsi in modi significativi, che le persone tendono a dare per scontate associazioni fra diverse caratteristiche e che le informazioni discrepanzianti tendono ad essere ignorate o distorte. (Gli elementi a conferma di ciò verranno esaminati dettagliatamente nel capitolo VI). È altrettanto ovvio, tuttavia, che gli individui possono formulare giudizi riguardanti aspetti distinti della personalità, talvolta in base a elementi di informazione frammentari; da ciò consegue che la percezione non è necessariamente globale — ovvero un atto di comprensione relativo alla persona nella sua totalità, come vorrebbe Spranger.

La percezione è diretta o immediata. Come abbiamo sopra osservato questa proposizione non ha alcun significato a meno che non venga enunciata la natura del contrasto e abbiamo affermato inoltre che il concetto gestaltico di « isomorfismo » è insoddisfacente; molto più persuasiva è invece l'ipotesi dell'« empatia ». Per Stotland [1969] empatia significa sperimentare una reazione emotiva in seguito alla percezione di un'altra persona che sperimenta una reazione emotiva. Come abbiamo più sopra osservato essa è diretta nel senso che colui che sperimenta l'empatia reagisce alla situazione e prova gli stessi sentimenti del soggetto osservato, piuttosto che limitarsi soltanto all'osservazione del suo stato d'animo. Stotland ha dimostrato, in base a dati empirici, che l'empatia può aver luogo nonostante abbia rilevato una certa incoerenza dei risultati ottenuti. È evidente tuttavia che non ogni forma di percezione delle emozioni può fondarsi sull'empatia dacché gli individui possono benissimo giudicare gli stati d'animo o le emozioni di un'altra persona senza dividerli, ovvero senza empatia.

Stotland ha rilevato inoltre che, nonostante le ricerche sulla percezione dei tratti della personalità siano state definite ricerche sull'empatia, quest'ultima non è intesa nell'accezione sopra definita, poiché esse comportano la previsione della risposta di un'altra persona ma non un'immedesimazione con il suo modo di reagire. Non è detto cioè che l'empatia, nel senso di atto di condividere una risposta, possa valere anche per le risposte non emotive.

In conclusione, in questo paragrafo sulle teorie intuizionistiche della percezione interpersonale, abbiamo visto che queste muovono da tre diverse assunzioni fra le quali non esiste alcuna relazione. Tutte e tre hanno un certo fondamento di verità, sebbene due di esse — precisamente « la percezione è diretta » e « la percezione è innata » — valgano soltanto in riferimento a giudizi di stati emotivi. La terza — « la percezione è globale » — è vera per molti giudizi, ma non rappresenta necessariamente una caratteristica strutturale della percezione. Abbiamo visto inoltre che la prima (« la percezione è diretta ») — che sta a fondamento delle teorie intuizionistiche — rimane priva di significato se non si riesce a specificare che cosa si intende con percezione indiretta.

La teoria dell'inferenza

Le teorie intuitive sono insoddisfacenti in quanto non spiegano come avviene la formazione dei giudizi: abbiamo visto infatti che il concetto di percezione diretta o immediata è privo di significato. Una spiegazione soddisfacente in questo senso viene fornita invece dalle teorie dell'inferenza le quali affermano semplicemente che particolari giudizi vengono inferiti dai dati empirici disponibili e da principi generali riguardanti il comportamento umano. Tali inferenze si possono equiparare a sillogismi (sebbene sia stato rilevato che i processi concettuali che di fatto comportano, potrebbero non avere una forma rigorosamente sillogistica). Vediamone un esempio:

Tutti gli uomini dai capelli rossi sono aggressivi

Quest'uomo ha i capelli rossi
Egli è dunque aggressivo

La prima affermazione enuncia un principio generale riguardante l'umanità; la seconda sottolinea che l'individuo in considerazione possiede particolari attributi e la proposizione conclusiva si basa sull'inferenza secondo la quale egli possiede un ulteriore attributo. Le proposizioni generali sono variamente definite « postulati », « schemi », « costrutti » e « regole di inferenza ». Qui noi le designeremo con quest'ultimo termine.

Dobbiamo subito osservare che la teoria dell'inferenza non è, a rigore, una vera e propria teoria, bensì un modello esplicativo che utilizza un'analogia con la logica simbolica. In quanto tale, esso rappresenta un utile schema di riferimento per l'analisi della percezione delle persone ma non consente di avanzare alcuna previsione verificabile. Va osservato altresì che, sebbene le deduzioni operate possano venire espresse in forma sillogistica, di rado sono rigorosamente logiche. Termini quali « tutto » e « alcuni » sono stati usati in modo molto vago e lo stesso modello esplicativo tende inoltre ad accentuare il ruolo dell'apprendimento nell'acquisizione di opinioni circa le altre persone, sebbene questa non sia una caratteristica essenziale.

Critica della teoria dell'inferenza

La principale obiezione che viene mossa alla teoria dell'inferenza si basa su dati di ordine introspettivo. Quando ci formiamo delle impressioni e formuliamo giudizi su altre persone, non sempre siamo consapevoli di usare il procedimento quasi-sillogistico sopra descritto. Nei nostri incontri sociali con le altre persone non ci comportiamo alla stregua di detectives alla ricerca di indizi significativi o di logici che operano delle deduzioni, ma « sappiamo semplicemente » che l'altra persona è in collera o è aggressiva senza essere in grado di rivelare in base a quale principio generale e a quali elementi concreti siamo giunti a una data conclusione. Questa obiezione tuttavia si può facilmente respingere. In primo luogo essa fa appello

all'introspezione ed è pertanto sospetta; secondariamente, il processo di cui sopra può aver luogo senza che il giudice ne abbia consapevolezza. L'esistenza di « inferenze inconse » è stata dimostrata in maniera convincente in altri settori della percezione. Noi deduciamo che un oggetto è più lontano di un altro in quanto ci appare più piccolo di quest'ultimo, anche se sappiamo per esperienza che in realtà sono della medesima dimensione. Queste deduzioni le operiamo inconsciamente, ma se lo sperimentatore falsifica le premesse, — costruendo oggetti artificiali di dimensioni errate — è facile mostrare che queste deduzioni sono state operate (la distanza di un oggetto viene valutata anche in base ad altri segnali; per un'analisi al riguardo vedi [Gibson 1950]).

Sarebbe opportuno a questo punto distinguere una forma « debole » dell'ipotesi intuitiva: potremmo cioè considerare giudizi intuitivi quelli in cui il soggetto percipiente non è consapevole di trarre un'inferenza, ovvero non è consapevole della regola di inferenza né degli elementi di comportamento in base ai quali è arrivato a formulare un giudizio. Allport [1961] sostiene che gli individui che adottano un atteggiamento percettivo analitico e riflessivo sono meno precisi di coloro che adottano invece un atteggiamento più globale e intuitivo.

Il vero vantaggio della teoria dell'inferenza sta nella sua proficuità. Le teorie intuizionistiche non sono riuscite a risolvere in modo particolarmente soddisfacente i problemi relativi alla percezione delle personalità e non hanno dato origine, o quasi, ad alcun filone di ricerca sperimentale. La teoria dell'inferenza ha invece sollevato molte questioni interessanti e fornito uno schema di riferimento concettuale valido per un'ampia varietà di ricerche empiriche.

Sistemi di norme

Ciascuna persona ha una serie di norme in base alle quali classifica le altre persone e reagisce agli incontri con esse. Norme tipiche sono ad esempio: « Chi non offre sigarette agli altri è tirchio » oppure « Chi non ha perseveranza non avrà

successo ». Questi sistemi di norme rappresentano uno dei più interessanti settori di indagine della percezione interpersonale e possono essere esaminati da numerosi punti di vista così come possono venir esaminati numerosi loro aspetti. Possiamo distinguere fra due tipi di norme: alcune affermano che particolari caratteristiche sono connesse, come ad esempio « Chi non ha perseveranza difficilmente avrà successo » oppure « Chi è intelligente è anche bene adattato ». Il secondo tipo di norme fornisce criteri per l'identificazione di persone aventi una particolare caratteristica, come ad esempio, « Chi non offre le sigarette è tirchio » oppure « Chi interrompe i discorsi altrui è maleducato ». Potremmo così definire il primo « regole di associazione » e il secondo « regole di identificazione ». Entrambi questi sistemi di norme sono stati esaminati ampiamente. Nel capitolo III parleremo delle ricerche sulle regole di identificazione e nel IV di quelle sulle regole di associazione.

Nella figura 1 viene rappresentato schematicamente il modello inferenziale. Il giudice trae informazioni da tre fonti: il soggetto stesso, il contesto e la memoria e le registrazioni scritte. In base ad una regola di identificazione e alle informazioni di cui dispone dedurrà quindi che il soggetto appartiene ad una particolare classe di persone. Dopodiché potrà trarre ulteriori inferenze basate su regole di associazione. Nel modello possiamo vedere una di queste ulteriori inferenze; il giudice potrebbe in realtà trarne parecchie nel corso di una serie di giudizi. Gli individui variano fra loro quanto alla prontezza nel classificare le altre persone; alcuni tengono in serbo il loro giudizio fino a quando non lo vedono riconfermato con dovizia di elementi concreti, a differenza di altri che paiono avere un bisogno quasi ossessivo di classificare chiunque incontrino quanto prima possibile.

La natura stessa dell'inferenza dipende dalle circostanze in cui avviene il giudizio; anche se il giudice possiede una data serie di norme e le medesime informazioni circa il soggetto, non ne consegue che darà invariabilmente di quest'ultimo il medesimo giudizio. In altre circostanze il giudice può essere interessato agli aspetti morali del comportamento del soggetto, mentre in altre potrebbe essere interessato ad aspetti

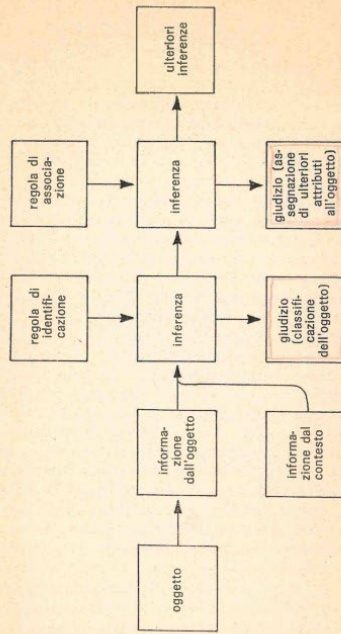


FIG. 1. Modello deduttivo di giudizi statici.

più pratici come ad esempio stabilire se il soggetto può aiutarlo o meno. Negli incontri fortuiti, il giudice sarà interessato, con ogni probabilità, soltanto al ruolo del soggetto piuttosto che agli « aspetti più profondi » della sua personalità.

Il modello dell'inferenza ha già dato origine a numerose ricerche ed è in grado di ispirarne molte altre. Esso inoltre è sufficientemente chiaro e logicamente coerente; il modello intuitivo, invece, non ha dato origine a quasi nessuna ricerca ed è oscuro ed insoddisfacente sotto il profilo logico. È perciò senz'altro preferibile il primo modello.

Modelli per la formulazione di giudizi statici e dinamici

Il modello dell'inferenza è stato costruito principalmente per formulare giudizi statici; la versione di questo modello data da Sarbin, Taft e Bailey si proponeva di spiegare la natura delle diagnosi cliniche. Importante è invece sapere se questi modelli possono servire a spiegare i giudizi dinamici. In questo paragrafo esamineremo un modello per formulare giudizi dinamici in relazione al modello inferenziale. Si tratta precisamente del modello di abilità sociale di Argyle e Kendon [1967] ed è illustrato nella figura 2.

Questo modello istituisce un'analogia con le capacità motorie e postula quattro processi fondamentali che operano nel corso dell'interazione. L'operatore percepisce l'altra persona, quindi decide come comportarsi per raggiungere il suo scopo, attua questa decisione e infine ne esamina il risultato. Scopo dell'operatore, ad esempio, potrebbe essere quello di prendere a prestito del denaro. Poniamo allora che egli si accorga che il soggetto glielo presterebbe mal volentieri poiché paventa l'eventualità che non gli venga restituito; percepito questo stato di cose, la miglior risposta da parte dell'operatore è quella di offrire garanzie e possibilmente la sicurezza che il danaro verrà restituito. Poniamo che egli si comporti in questo modo e che continuando ad avvertire una certa riluttanza da parte del soggetto si convinca che quest'ultimo teme ora di rimanere a corto di danaro; in questo caso l'operatore potrà far presente

che necessita soltanto di una piccola somma. Se alla fine riesce ad ottenere il denaro, il processo di interazione avrà termine e l'operatore potrà perseguire un nuovo fine; se invece non vi riesce potrà tentare con un altro metodo oppure desistere, ovvero cambiare fine.

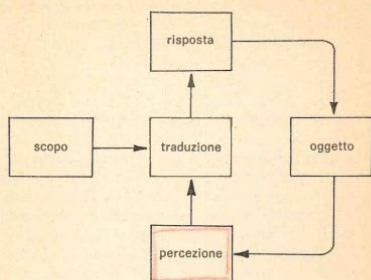


FIG. 2. Modello semplice di abilità sociale.

L'aspetto rilevante del modello dell'abilità sociale è la « percezione », per cui nostro primo compito è di ampliare la fase della percezione del modello per includervi un processo inferenziale. Questa operazione è illustrata nella figura 3. In tal modo, balzano in evidenza varie differenze tra i modelli. Contrariamente al modello inferenziale statico (fig. 1) che si conclude con la formulazione di un giudizio, il modello dell'abilità sociale *continua* a prendere in considerazione la risposta del giudice al soggetto. Nel corso di esperimenti psicologici, i giudici esprimono generalmente giudizi circa soggetti che vedono in un filmato e non incontrano mai nella realtà, per cui i loro giudizi non hanno alcuna conseguenza reale; nella vita reale invece, vengono formulati giudizi su altre persone che il giudice conosce o con le quali ha avuto a che

fare e ciò al fine di realizzare certi fini. Frijda [1969] riferisce che i suoi giudici non hanno mai descritto fotografie di espressioni emotive in termini astratti, come quelle che normalmente vengono presentate al soggetto nel corso di tali esperimenti, ma sempre in un modo che coinvolgeva il soggetto, il giudice e una situazione concreta.

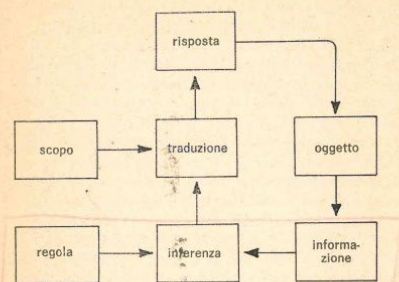


FIG. 3. Modello allargato di abilità sociale.

La percezione, in secondo luogo, non è generalmente un processo « monofase »: i giudici cioè non formulano di solito un singolo giudizio concluso, soprattutto nel caso di giudizi dinamici. La percezione e il giudizio iniziali provocano una risposta iniziale che ha un certo effetto sul soggetto che, a sua volta, viene percepito e provoca una reazione e così via. Il processo è perciò continuo e circolare fino a quando l'interazione prosegue. Molte risposte anzi sono intese specificamente a provocare una risposta da parte dell'altra persona, suscettibile di fornire ulteriori informazioni sul suo conto; ad esempio, possono venir rivolte domande per chiarire punti oscuri o si possono creare situazioni suscettibili di provocare un certo comportamento. Percezione e risposta, inoltre, tendono

ad avere luogo nel medesimo tempo. Uno degli aspetti che contraddistinguono un'azione eseguita con abilità è precisamente il sovrapporsi di percezione e risposta: mentre l'operatore risponde a quanto ha appena visto è già in grado di rivolgere la sua attenzione alla parte successiva del compito.

Molteplici sono i diversi tipi di giudizio che si possono dare delle altre persone a diversi livelli di importanza e di estensione nel tempo. Il modello che abbiamo sin qui descritto può spiegare qualsiasi giudizio; possiamo chiederci, tuttavia, se gli individui formulino più di un giudizio alla volta e, in caso affermativo, se il modello dovrebbe includere più di un canale attivato parallelamente. Argyle e Kendon sostengono che esistono due piani: nel primo il giudice formula giudizi sul comportamento dell'altra persona — di cui può essere o meno consapevole; nel secondo, invece, percepisce e risponde anche ai segnali riguardanti il « mantenimento » o la « regolazione » del processo di interazione stesso. Nel corso di quest'ultimo bisogna assicurarsi che i soggetti non interrompano l'interazione, né osservino periodi di silenzio, ma che rimangano l'uno di fronte all'altro e cerchino di cogliere i momenti propizi e così via. È provato inoltre che gesti ed espressioni facciali sono sincronizzati, sebbene lo scopo di questo fatto, ammesso che ve ne sia uno, non sia conosciuto. È probabile che questo processo di « regolazione » abbia luogo parallelamente a quello della percezione degli umori, delle intenzioni, ecc., dell'altra persona e non passi pertanto attraverso il medesimo canale. Il processo di « regolazione » tuttavia opera nello stesso modo dei giudizi dell'altra persona. Il giudice osserva che quest'ultima ha smesso di parlare e lo sta guardando e da ciò inferisce che ha terminato il suo intervento e gli lascia la parola. Il fine, generalmente costante, è quello di protrarre il rapporto di interazione. Ovviamente, l'ipotesi dell'attivazione di due canali paralleli, che operano negli incontri sociali continui, ha un carattere speculativo e resta da confermare empiricamente; anche in questo caso particolare, per verificarla si potrebbe ricorrere a metodi usati nelle ricerche sulla percezione visiva.

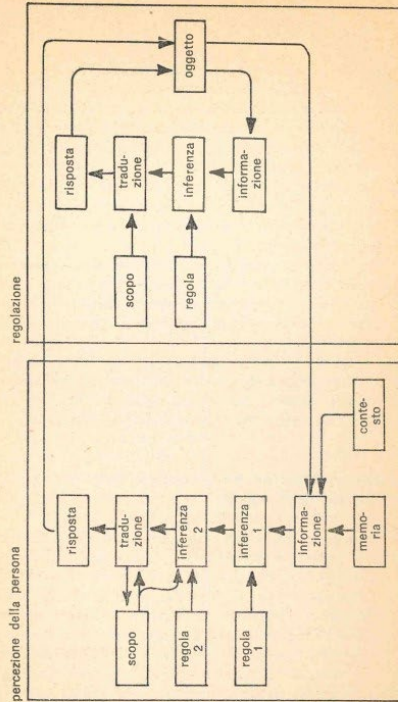
Il modello completo di percezione interpersonale, illustrato nella figura 4, è stato sottoposto ad alcune modifiche. Come

hanno rilevato Sarbin, Taft e Bailey, il fine dell'incontro può influenzare la natura delle deduzioni operate, nonché la risposta prescelta. Il fine e la natura della inferenza da operare possono influenzare inoltre la fase precedente del processo. Se il giudice vuol ottenere denaro a prestito e cerca segni che attestino la disponibilità del soggetto, può « attingere » alle informazioni di cui già dispone come fonte ulteriore di dati. Anche Argyle e Kendon hanno rilevato che esiste un terzo tipo di effetto retroattivo: il fine del soggetto interagente può essere modificato dall'altro soggetto. Una persona, ad esempio, può cercare di convincere qualcun'altra a votare per il partito laburista e farsi persuadere a sua volta a votare per quello conservatore.

Il modello originariamente proposto per la spiegazione dei giudizi statici è stato notevolmente ampliato ed è ora in grado di includere un più ampio numero di fattori. Ma anche così ridefinito il modello può non essere corretto ed alcuni suoi aspetti — in particolare l'esistenza di un'ipotetico secondo canale — debbono essere verificati. Il modello comunque fornisce in generale una spiegazione più completa e soddisfacente delle ipotesi intuitive che a volte sembrano limitarsi semplicemente ad affermare che la percezione è inesplicabile.

Analogie e differenze fra percezione delle persone e percezione degli oggetti

Le ricerche tradizionali sulla percezione visiva hanno esaminato la percezione del colore, della luminosità, della forma, della dimensione, della distanza e del movimento, dedicando però minor attenzione al riconoscimento di oggetti familiari. M. D. Vernon [1952] riferisce di un certo numero di ricerche al riguardo e Gregory [1966] propone un'interessante modello di quest'ultima operazione percettiva. Egli sostiene che gli individui avanzano « ipotesi » circa gli oggetti che vedono: così, se l'oggetto possiede certi attributi, allora verrà visto come un oggetto particolare, mentre invece se è ambiguo e potrebbe rappresentare ad un tempo due diverse cose, come



ad esempio il cubo di Necker, oscillerà, nel riconoscerlo, fra le due diverse alternative. Gli attributi debbono essere definiti in maniera abbastanza rigorosa onde impedire frequenti errori di identificazione, ma nello stesso tempo anche in modo molto elastico per consentire il riconoscimento dei diversi aspetti dell'oggetto visto da angoli visuali diversi, con differenti gradi di luminosità, da diverse distanze, ecc. Alcune « ipotesi » debbono consentire inoltre al soggetto percipiente di identificare come membri di una classe oggetti che non siano identici: come ad esempio le automobili che pur essendo di varie forme, dimensioni, colori, ecc., sono tuttavia riconosciute in quanto tali. Il processo di identificazione è molto rapido salvo quando l'oggetto è ambiguo. In seguito ad una ricerca venne stabilito che le lettere possono essere identificate in appena un centesimo di secondo, nonostante ricerche successive abbiano mostrato che tempi di esposizione di questa brevità non debbono trarre in inganno, poiché sono possibili grazie all'operato di una memoria visiva a breve termine. In seguito ad un'altra ricerca venne rilevato che l'identificazione di forme più complesse e più difficilmente identificabili — come ad esempio sagome di aeroplani — esige un tempo di esposizione più lungo che andava da un decimo a un quinto di secondo. Anche in questo caso, tuttavia, l'identificazione avviene molto rapidamente e ovviamente è da escludersi che possa dipendere da processi razionali consci.

Appare chiaro ora che l'identificazione degli oggetti e la percezione delle persone presentano molte analogie. Entrambe comportano la formazione di inferenza circa la persona o l'oggetto in questione, basate su quanto viene visto e su quanto era conosciuto prima; in entrambe, il soggetto percipiente si basa su un certo numero di regole, generalizzazioni o concetti mediante i quali riesce a stabilire a che cosa assomigliano particolari oggetti, stati emotivi o personalità e in entrambe l'inferenza, che partendo dai dati e dalla generalizzazione o dai concetti conduce ad una conclusione, può avvenire molto rapidamente e in modo non cosciente.

« Un gradino piú avanti »

E opinione comune che la percezione delle emozioni, degli stati d'animo, della personalità, ecc., differisca da quella degli oggetti per il fatto di essere « un gradino piú avanti ». Se ad esempio un oggetto è conforme a una serie ampia e molto elastica di criteri di identificazione, viene visto come un'automobile; l'identificazione di un'espressione di un volto, invece, comporta dapprima l'identificazione di caratteristiche fisiche e quindi un'ulteriore inferenza dello stato emotivo della persona. Ma, ci chiediamo, è necessario postulare un'ulteriore inferenza? Se un oggetto è conforme a una serie di criteri di identificazione e viene identificato come un'automobile, perché allora non potrebbe esistere una serie analoga di criteri per la definizione di una particolare emozione? Fra i vari motivi, uno ci sembra consistere nel fatto che i criteri di identificazione della collera dipinta sul volto di una certa persona sono di natura diversa da quelli necessari all'identificazione di un'automobile e comportano infatti l'identificazione preliminare di oggetti fisici. Prendiamo ad esempio i criteri di identificazione di una persona in collera, come ad esempio « il rossore del volto e il tono di voce alto ed aspro ». Quando si menziona il « rossore del volto » come un segno di collera lo si fa soltanto per convenienza di esposizione; i requisiti per il riconoscimento di un tale stato d'animo sono in effetti molto piú complessi e potrebbero configurarsi come « un ellisse o una figura analoga, di una particolare grandezza, in relazione alla distanza e ad altre forme circostanti, ecc. ». (In realtà è pressoché impossibile descrivere quanto viene visto senza usare parole che designino oggetti: le parole, dopotutto, sono fatte proprio per questo). Probabilmente, coloro che hanno affermato che la percezione delle emozioni è diretta, intendevano dire con questo che non era « un gradino piú avanti » dei giudizi circa l'apparenza fisica del volto e che il soggetto percipiente poteva riconoscere un « volto che esprime collera » altrettanto prontamente e nel medesimo modo in cui riconoscerebbe un « volto furuncoloso » o una « faccia rossa ».

Alcuni giudizi sulle persone richiedono tuttavia parecchio tempo per venir formulati e comportano una valutazione cosciente dei dati sensoriali. Uno psicoanalista, ad esempio, avrà bisogno probabilmente di molto tempo e di riflettere a lungo prima di stabilire se una persona è « fissata alla fase anale » e non potrà certo deciderlo in un decimo di secondo. Lo stesso discorso vale però anche per alcuni giudizi su oggetti fisici: gli esperti esaminano a lungo le fotografie aeree prima di stabilire che cosa rappresentano.

Fin qui abbiamo mantenuto il discorso su un piano speculativo: il numero di stadi o processi che la percezione di un particolare tipo di materiale comporta è però un problema empirico che può essere risolto solo attraverso la ricerca. A questo scopo esistono metodi ben collaudati gran parte dei quali basati su esposizioni al tachistoscopio: se il soggetto in questione impiega piú tempo a riconoscere un volto che esprime collera di quanto gli basta a riconoscere una faccia rossa, è probabile allora che la prima operazione percettiva comporti un altro stadio e, qualora così non fosse, non vi è probabilmente alcuno stadio ulteriore.

Non vi è alcuna differenza fondamentale fra la percezione delle persone e quella degli oggetti, ma vi sono molti motivi che ci inducono a supporre l'esistenza di una differenza. In primo luogo, le persone sono piú attive della maggior parte degli oggetti e causano piú avvenimenti: per questo sono piú imprevedibili. Esse inoltre hanno un'importanza emotiva maggiore degli oggetti, per cui i giudizi sul loro conto sono piú importanti e piú carichi di connotazioni emotive. In terzo luogo, le persone non possono essere osservate ed esaminate allo stesso modo degli oggetti poiché anch'esse osservano e si accorgono per tal via di venir osservate ed esaminate. Infine, quando percepiamo un'altra persona, disponiamo o crediamo di disporre di un'altra fonte di informazione cui non attingiamo quando osserviamo gli oggetti: ciò è dato dal fatto che nell'osservare un altro essere umano simile a noi pensiamo di saperne di piú sul modo in cui pensa ed agisce. Nessuna delle quattro differenze sopra elencate rappresenta tuttavia una differenza sostanziale.

In conclusione, non vi è alcuna valida ragione per supporre che la percezione delle persone e quella degli oggetti differiscano riguardo a qualche aspetto rilevante.

RIASSUNTO →

Capitolo terzo

I principi generali su cui basiamo i giudizi sulle altre persone

Nel capitolo secondo è stato delineato un modello di percezione interpersonale secondo il quale gli individui traggono una particolare conclusione da principi generali circa le altre persone e da informazioni specifiche. Questi principi generali li abbiamo definiti regole di inferenza suddividendo queste ultime in due categorie: quelle che enunciano l'associazione di particolari attributi — regole di associazione — e quelle che forniscono indicazioni per il riconoscimento delle persone che possiedono un particolare attributo — regole di identificazione. (Queste ultime ci rivelano in realtà quale tipo di informazione specifica è necessaria nella seconda fase del processo inferenziale). Nel presente capitolo ci occuperemo principalmente delle regole di associazione, sebbene quanto esporremo può valere anche per le regole di identificazione e ciò in particolare per quanto riguarda i paragrafi sulla rigidità e sulla origine delle regole di inferenza.

Metodi per studiare i sistemi di regole di associazione p. 33

Esistono quattro tipi di metodi per l'analisi delle regole di associazione: la descrizione libera, il « Role Repertory Grid Test », il « cue-trait method » (il metodo « tratto-stimolo ») e il differenziale semantico.

A) *La descrizione libera*

Questo metodo è presto descritto: al giudice viene chiesto di descrivere una persona specifica con parole sue proprie e, di norma, il risultato di questa descrizione viene sottoposto all'analisi del contenuto. Questo metodo non ha conosciuto una larga diffusione.

B) *Il « Role Repertory Grid Test »*

Questo metodo venne messo a punto da Kelly [1955] e inizialmente consisteva nel seguente procedimento: al soggetto viene chiesto di prendere in considerazione venti persone a gruppi di tre alla volta e di stabilire quindi sotto quali aspetti due dei membri di ciascun gruppo differivano dal terzo. Dopo che il soggetto ha eseguito questa operazione un certo numero di volte in relazione a diversi gruppi di tre persone, si procede ad una analisi del « reticolo » risultante per stabilire il numero di « costrutti » o modi di classificazione delle persone di cui il giudice si è servito, nonché della loro rispettiva importanza per quest'ultimo. Il numero di « costrutti » indipendenti sorprende spesso per la sua limitatezza: gli individui infatti tendono ad usare in un'ampia varietà di situazioni il medesimo tipo di classificazione, pur designandolo con nomi diversi per cui ciascun soggetto descritto come « gradevole » viene descritto anche come « attraente », « intelligente » e « cordiale ». Gran parte dei « reticoli » consistono di un costrutto avente un carattere preminentemente valutativo che rispecchia in larga misura il modo di classificazione delle altre persone del soggetto che lo ha costruito. Esistono molte versioni diverse del Repertory Grid Test [per una rassegna al riguardo vedi Bonarius, 1965] mediante le quali si è cercato di rendere il test più breve e più artificiale. Il soggetto non usa più parole sue per descrivere le sue classificazioni, bensì fa uso di « costrutti prestabiliti ». In alcune versioni del test il « giudice » non viene invitato a fornire valutazioni su persone reali da lui conosciute, ma gli vengono presentate fotografie di estranei.

C) *Il « cue-trait method » (metodo « tratto-stimolo »)*

Questo metodo è stato messo a punto da Bruner, Shapiro e Tagiuri [1958] e da allora ha conosciuto un larghissimo impiego. Anche questo è presto descritto: al giudice viene chiesto di immaginare una persona intelligente e quindi di dire in che misura pensa che tale persona immaginaria possa essere aggressiva, socievole, egoista, ecc. I risultati ottenuti vengono poi analizzati per stabilire quali tratti il soggetto ritiene siano correlati.

D) *Il differenziale semantico*

Il metodo del differenziale semantico è stato messo a punto da Osgood, Suci e Tannenbaum [1956] ma la sua origine può esser fatta risalire ad Asch [1946]. Il procedimento è il seguente: il giudice esprime il suo giudizio in relazione a una serie di scale bipolarì quali ad esempio:

mite duro
caldo freddo
simpatico indisponente

Ai giudizi viene quindi assegnato un punteggio da 1 a 7. (Asch chiedeva ai soggetti partecipanti di sottolineare soltanto uno degli aggettivi di ciascuna coppia, fornendo dati binari). I dati ottenuti vengono quindi sottoposti ad un'analisi fattoriale per stabilire quali scale sono correlate.

Analisi delle regole di associazione

Numerosi sono gli aspetti dei sistemi di regole di associazione che si possono analizzare: il contenuto, le distorsioni sistematiche, la stabilità e la rigidità e le origini. Lo studio di questi quattro aspetti dei sistemi di regole di associazione si è rivelato uno dei più fecondi settori di indagine della percezione interpersonale in questi ultimi tempi.

Il contenuto

In massima parte l'analisi si è incentrata sull'aspetto più evidente e più importante dei sistemi di regole di associazione:

il loro contenuto; che può essere ulteriormente suddiviso.

1. Alcune ricerche si sono occupate dei termini di cui si compongono le regole di associazione in quanto opposti alle regole stesse. Ovviamente, è opportuno conoscere in primo luogo quali attributi si ritiene siano più importanti prima di passare a considerare il modo in cui vengono messi in relazione. (Da un punto di vista strettamente logico, questo tipo di indagine avrebbe dovuto essere considerato nel capitolo primo. Essa tuttavia è stata strettamente collegata all'indagine sulle regole di associazione considerate separatamente — ed entrambe hanno fatto uso del « Repertory Grid Test » — per cui ce ne occupiamo solo adesso.

Secord e Backman [1964] hanno ottenuto alcuni dati interessanti utilizzando un metodo basato sulla descrizione libera. Da quanto riferiscono questi autori alcuni soggetti descrivono aspetti superficiali delle altre persone, quali la loro apparenza esteriore, altri invece vanno più in profondità e descrivono le motivazioni, i conflitti, le relazioni con gli altri, ecc. dell'altra persona. Little [1968a, 1968b] ha rilevato che le donne ricorrono più spesso a termini interpersonali e relativi alla personalità nella descrizione delle altre persone, mentre invece gli uomini usano soprattutto termini relativi al ruolo, al successo e alle caratteristiche fisiche. Gli attributi che i giudici assegnano alle altre persone variano inoltre in funzione dell'età e la proporzione di termini psicologici utilizzati aumenta a partire dai tredici o quattordici anni. Le adolescenti tendono a descrivere le altre persone basandosi in larga misura sulla loro apparenza fisica, costituendo in ciò un'eccezione alla regola generale secondo la quale le donne utilizzano meno termini fisici che psicologici. Crockett [1965] ha sintetizzato numerose ricerche in cui viene usato un sistema di misurazione del numero dei concetti utilizzati dai soggetti, basato sul metodo della descrizione libera. Da un'analisi del numero di concetti utilizzati per descrivere le persone simpatiche ed antipatiche, di età e sesso diverse, si sono ottenuti risultati complessi che hanno confermato in linea di massima il principio generale secondo il quale gli individui dispongono di un maggior numero di concetti per affrontare le persone con le quali intera-

giscono più frequentemente. Un'altra ricerca ha mostrato che i soggetti che dispongono di molti concetti per affrontare le altre persone sapevano meglio integrare informazioni contrastanti circa un'altra persona.

2. Dopo aver esaminato il tipo di attributi che gli individui ritengono rilevanti per la descrizione delle altre persone, nonché il numero di concetti diversi utilizzati, possiamo esaminare le relazioni che gli individui si attendono di rilevare fra i diversi attributi: esamineremo cioè le regole di associazione. Le ricerche condotte al riguardo hanno mostrato che, sebbene gli individui usino spesso parole diverse per descrivere le altre persone, non per questo le usano separatamente, anzi pensano che un attributo sia connesso ad un altro. Spesso viene rilevato che un certo numero di attributi, in apparenza completamente diversi, vengono invece collegati fra loro da un particolare « giudice ». Questi raggruppamenti di attributi possono essere molto ampi, a tal punto che una decina o più termini descrittivi possono essere tutti utilizzati nello stesso senso. Recenti ricerche hanno cercato di dimostrare che ciascuno tende ad usare un piccolo numero di classificazioni molto ampie, mentre altre ricerche si sono occupate della differenza fra gli individui che usano molti concetti indipendenti nel giudicare le altre persone e quelli che ne usano soltanto pochi.

Il primo tipo di ricerche si è basato in larga misura sul « cue-trait method » e sul differenziale semantico. Entrambi questi metodi forniscono infatti risultati analoghi e molte ricerche hanno individuato tre fattori nell'insieme dei dati e queste serie di fattori presentano molte analogie, nonostante siano state designate con nomi diversi. I fattori relativi al differenziale semantico vengono denominati « valutazione », « potenza » e « attività ». Una recente indagine condotta da Lay e Jackson [1969], basata sul « cue-trait method », ha rilevato tre fattori: aggressione-desiderabilità sociale, coazione a ripetere-controllo e indipendenza-dipendenza. Tre analoghi fattori sono stati ricavati inoltre da valutazioni relative ad espressioni del volto e precisamente: gradevole-sgradevole, attenzione-rifiuto e grado di attivazione [Schlosberg 1954]. Le analisi delle valutazioni delle persone in base alle espressioni del

volto tuttavia non sempre pervengono all'individuazione di tre dimensioni. Warr e Haycock [1970] utilizzando un campione inglese hanno individuato sei fattori: due fattori di valutazione, due di attività e due di potenza.

Il significato di queste scoperte rimane tuttavia dubbio. Si è detto che la presenza di tre fattori cui poteva essere ricondotta un'ampia varietà di dati valutativi indica una tendenza degli individui a rappresentarsi le altre persone in base a tre ampie categorie costituite da tre fattori generali. Ciò è vero però fino a un certo punto e il primo e più importante fattore — valutazione — mantiene un posto di centrale importanza nelle rappresentazioni che la maggior parte degli individui si formano delle altre persone. Quando esaminiamo questi tre fattori bisogna però tener conto di molti aspetti.

In primo luogo, essi sono desunti da dati relativi a gruppi — composti generalmente da un largo numero di individui — e pertanto rappresentano un compendio statistico di dati riguardanti un gruppo ma non necessariamente fattori che intervengono in ogni serie individuale di valutazioni (o in una qualsiasi serie). Secondariamente, va osservato che gli aggettivi usati con il metodo del differenziale semantico sono per lo più vaghi ed alcuni, quali ad esempio « fragrantissimo », « sacro », ecc. non vengono mai riferiti generalmente ad alcuna persona. È possibile cioè che l'inadeguatezza degli aggettivi usati tenda ad esagerare le correlazioni fra le scale. In terzo luogo, possiamo guardare con sospetto al fatto che i medesimi tre fattori emergono con una tale regolarità dalle ricerche basate sul differenziale semantico, qualunque cosa venga valutata: persone conosciute, personaggi pubblici, classi di persone in generale, espressioni del volto, concetti generali o parole particolari. Con questo vogliamo dire che il differenziale semantico non è un metodo per portare alla luce le tre serie principali di regole di associazione usate per la valutazione delle persone, ma semplicemente ci rivela qualcosa circa il significato delle parole in generale, ovvero che le valutazioni basate sull'attribuzione di aggettivi tendono a correlare e a produrre tre fattori.

Numerose ricerche sono state condotte sui sistemi di regole individuali e sull'associazione di diversi concetti all'interno

di essi. Questo tipo di ricerche ha usato generalmente il « Repertory Grid Test » per stabilire il numero di classificazioni indipendenti delle persone impiegate dai giudici ovvero la loro « struttura di fattori » individuale. Questo tipo di ricerca ha esaminato principalmente la differenza fra gli individui che impiegano molti concetti distinti e quelli che ne impiegano un numero limitato. Questo fenomeno è a volte designato con l'espressione « complessità cognitiva », espressione che può ingenerare una certa confusione. Crockett [1965] la usa per designare il numero complessivo di concetti utilizzati dall'individuo indipendentemente dal fatto che vengano usati o meno nel medesimo modo e il numero di concetti indipendenti e afferma che le due misure sono altamente correlate.

Little [1968c] ha mostrato che in realtà essi non presentano alcuna correlazione. Riteniamo pertanto opportuno riservare l'espressione « complessità cognitiva » essenzialmente a quelle ricerche che si occupano del numero di classificazioni indipendenti impiegate dall'individuo, numero che generalmente viene ricavato dai Repertory Grids, da cui emergono numerosi dati: gli estroversi e i membri delle organizzazioni studentesche universitarie sono più complessi. Le donne presentano una maggiore complessità cognitiva. Gli individui meno complessi giudicano le altre persone in termini « manichei » e tendono altresì a credere che le relazioni sociali siano più « equilibrate » di quanto non sono in realtà. Sembra inoltre che gli individui complessi riescano ad integrare informazioni contrastanti circa le altre persone, sebbene tali risultati non sempre sono stati riconfermati da ricerche successive. Nessuna relazione è stata riscontrata fra intelligenza e complessità cognitiva. I « giudici » meno complessi sono soggetti, in maggior misura degli altri, all'effetto della somiglianza presunta, ma non per questo sono meno precisi dei giudici più complessi.

3. L'analisi delle regole di inferenza associativa ci rivela quali tipi di relazioni gli individui si attendono di riscontrare fra diversi elementi e classi di elementi di comportamento. Le ricerche sulla personalità vertono invece sulle relazioni reali fra elementi di comportamento: un confronto fra queste due serie di dati ci rivelerà pertanto se le nostre aspettative circa le re-

lazioni fra diversi tipi di comportamento sono corrette o meno.

Il confronto viene reso talvolta complicato dalle diverse forme assunte dalle descrizioni correnti e scientifiche della personalità e del comportamento. I moderni orientamenti di ricerca sulla personalità hanno un'impostazione prevalentemente dimensionale piuttosto che tipologica. Ciascun individuo pertanto viene collocato lungo un continuum di estroversione: le persone cioè non vengono suddivise in classi separate di estroversi ed introversi. Sembra tuttavia che la maggior parte dei sistemi di regole siano tipologici: questa anzi è un'assunzione da cui muove la « teoria del costrutto personale » di Kelly, secondo la quale gli individui classificano le altre persone come buone o cattive, nevrotiche o equilibrate, estroverse o introversive. Ovviamente, alcune ricerche utilizzano concetti dimensionali: gli individui sostengono che una persona è più estroversa di un'altra ma non altrettanto estroversa di una terza. Cionondimeno, la maggior parte dei giudizi sulle altre persone si basano su classi piuttosto che su dimensioni: il linguaggio di per se stesso è uno strumento pienamente adeguato a classificare le persone, ma del tutto inadeguato a collocarle lungo una dimensione. I sistemi di regole sono prevalentemente tipologici in quanto il numero di distinzioni che possiamo operare mediante confronti successivi lungo una dimensione è limitato. Un test di misurazione della personalità, quale lo Eysenck Personality Inventory permette di distinguere fra 24 diversi livelli di estroversione, laddove invece un soggetto giudicante riuscirebbe a distinguere probabilmente non più di quattro o cinque.

I sistemi di regole individuali vengono talvolta definiti « teorie implicite della personalità » in quanto il soggetto, pur senza esserne necessariamente consapevole, tende a prevedere una connessione fra certe caratteristiche. Wiggin, Hoffman e Taber [1969] hanno riferito recentemente i risultati di una ricerca ingegnosa ed interessante sui sistemi di regole, o teorie implicite della personalità per la valutazione dell'intelligenza. Ai giudici vennero presentate alcune storie individuali di studenti universitari dei quali vennero sistematicamente vagliati i numerosi elementi relativi ai dati biografici, dopodiché venne

loro chiesto di valutare l'intelligenza dello studente in questione. Due terzi dei giudici usarono come principali criteri di giudizio la capacità di espressione e il rendimento scolastico; costoro risultarono infatti essere i giudici più precisi. Pochi altri assunsero invece a criterio di giudizio la posizione sociale e l'industriosità, ovvero criteri meno precisi; costoro avevano un atteggiamento tendenzialmente autoritario. Pochi altri ancora usarono criteri completamente irrazionali; ad esempio uno di questi era convinto che l'unico criterio per giudicare il possesso di un grado elevato di intelligenza fosse l'instabilità emotiva. In effetti, molte teorie implicite della personalità sono quasi sempre scorrette. Chelsea [1965] trovò che cinque ragazze avevano tutte teorie implicite della personalità completamente diverse quando veniva loro chiesto di giudicare dieci altre ragazze in base a cinque dimensioni. Ad esempio, una di esse presumeva l'esistenza di una correlazione negativa fra « mentalità pratica » e « calma », mentre un'altra supponeva che le due caratteristiche della personalità fossero positivamente correlate. Tutte e cinque erano convinte che vi fosse una correlazione positiva fra « audacia » ed « estroversione », anche se in gradi diversi. In realtà, tutte e cinque avevano fornito giudizi scorretti in relazione a tutti e cinque i tratti in questione, dacché fra questi ultimi non vi era alcuna correlazione.

Per spiegare il modo in cui gli individui ricercano la coerenza dei loro pensieri e atteggiamenti sono state elaborate diverse teorie. Pur se non del tutto soddisfacenti, queste teorie [per una rassegna delle stesse vedi Brown 1965] sono utili quando si esaminano i giudizi sulla personalità e le teorie implicite della personalità.

Gollin [1954] mostrò ad alcuni « giudici » dei filmati su una ragazza che si comportava in un modo al tempo stesso promiscuo e garbato. Molti « giudici » trovarono che questi due aspetti della personalità fossero incoerenti, ovvero li trovarono contrari alle loro teorie implicite della personalità. Gollin classificò allora le loro reazioni verso l'incoerenza: si vide così che il 50% ignorava una delle due caratteristiche e descriveva la ragazza come garbata o promiscua, ma non entrambe. L'altra metà riconosceva invece entrambe le caratteristiche e,

fra questi, alcuni cercavano di spiegare in che modo vi fosse tra di esse una relazione ed altri no.

4. Abbiamo visto che gli individui si aspettano che diversi attributi siano connessi fra loro, in modo tale che il possesso di un certo tratto comporti quello di un altro. Abbiamo visto altresì che gli individui sono convinti che le loro idee siano coerenti: questo ci autorizza a dedurre che il mutamento di un aspetto di una descrizione o impressione di un'altra persona possa indurre altri mutamenti. Se, dopo aver stabilito che il « giudice » ritiene le persone « calde » anche « socievoli », allora se si sostituisce il tratto « caldo » con « freddo », nell'informazione a disposizione del giudice circa il soggetto ciò influenzerà anche il suo giudizio relativo al tratto « socievole ». Questa previsione si è rivelata corretta: se si cambia una parte di una descrizione di una persona, ciò induce generalmente modificazioni delle altre parti, logicamente prive di relazione, che costituiscono l'impressione riportata dal giudice. Asch [1946] tuttavia, sostiene che alcuni attributi sono più « centrali » di altri: modificando perciò questi attributi si induce tutta una serie di modificazioni, mentre modificandone altri ciò non avviene. Ad esempio, la sostituzione di « caldo » con « freddo » influenzerà l'impressione generale riportata dal giudice, mentre la sostituzione di « educato » con « ottuso » non avrà alcun effetto, o quasi, sulle altre dimensioni. Secondo l'indagine di Asch, alcune dimensioni hanno cioè un'importanza centrale nella formazione delle impressioni, mentre altre no, nonostante l'effetto dipenda in una certa misura dalle circostanze.

La dimensione centrale che influenza i giudizi su tutte le altre dimensioni è molto spesso una dimensione valutativa: se una persona ci piace le attribuiremo caratteristiche favorevoli ma se non ci piace le attribuiremo invece caratteristiche sfavorevoli. Questo è ciò che viene definito effetto « alone » ed è un aspetto che ritroviamo costantemente nei giudizi che gli individui danno delle altre persone.

Sulle orme della ricerca iniziale condotta da Asch con un elenco di aggettivi e di valutazioni, vennero intraprese molte altre ricerche analoghe. Sono stati esaminati, ad esempio, in maniera molto dettagliata, gli effetti della presentazione di di-

verse combinazioni di aggettivi in sequenze diverse, ecc., per procedere quindi alla costruzione di modelli teorici della « formazione delle impressioni » [Anderson 1965]. Gran parte delle ricerche condotte in questo ambito indicano che tutti gli attributi hanno un'incidenza approssimativamente eguale nel determinare l'impressione generale dell'altra persona, mentre invece i risultati ottenuti da Asch indicano che alcuni sono più importanti di altri [per una rassegna delle ricerche al riguardo vedi Warr e Knapper 1968]. Questo tipo di esperimento può tuttavia essere criticato per la sua artificialità — generalmente non riceviamo infatti informazioni sulla base di elenchi di aggettivi e inoltre è stato rilevato che tali elenchi sono molto sensibili a piccole variazioni, il che dimostra che la loro validità esterna (cioè relativa alla percezione reale) non è molto consistente.

Distorsioni sistematiche

Come abbiamo già visto molte regole di associazione sono di fatto scorrette e spingono probabilmente il giudice a formulare valutazioni scorrette. Alla base dei sistemi di regole che gran parte degli individui utilizzano vi sono inoltre parecchi pregiudizi sistematici che rappresentano un ulteriore fattore di distorsione delle valutazioni.

Uno di questi è costituito dalla tendenza a presumere che alla base di un atto vi sia un'intenzione. Sebbene molti atti non siano intenzionali o non intendano produrre gli effetti che da essi conseguono, vi è tuttavia una tendenza a presumere che le altre persone intendano fare sempre ciò che in realtà fanno e siano consapevoli degli effetti delle loro azioni.

Ciò vale in particolar modo per i fanciulli i quali tendono a spiegare qualsiasi evento attribuendo un'intenzione a qualcuno [Piaget 1932]: ad esempio, essi spiegano il calare della notte sostenendo che il sole ha deciso di non brillare più o che non può più farlo perché una qualche forza più potente di lui glielo impedisce. Tuttavia, pur se i fanciulli tendono a spiegare gli eventi attribuendo a qualcuno delle intenzioni, quando stabiliscono l'erroneità di un'azione non prendono in

considerazione le intenzioni, bensì basano i loro giudizi sui danni che l'atto ha causato. Così, ad esempio, un fanciullo che rompa sei tazzine accidentalmente è ritenuto più birichino di chi ne rompa una sola intenzionalmente. I fanciulli cominciano ad acquisire un punto di vista adulto sulle intenzioni all'incirca verso i dieci anni. Walster [1966] ha dimostrato tuttavia che anche gli adulti tendono in una certa misura a giudicare l'erroneità o la colpevolezza degli atti in base ai loro risultati. Quanto più serie sono le conseguenze di un incidente — come ad esempio lo sbandamento di un'automobile che precipita giù da una collina — tanto più gli individui tenderanno a farne una colpa al guidatore per non aver frenato più spesso, ecc. Un esperimento ormai classico condotto da Thibaut e Riecken [1955] ha dimostrato che l'attribuzione dell'intenzionalità è connessa alla posizione sociale. Nel corso di tale esperimento un individuo di ceto sociale superiore ed uno di ceto inferiore vennero persuasi a donare del sangue: i « giudici » sostennero allora che il primo lo aveva fatto volontariamente mentre il secondo vi era stato costretto. La libertà di decisione sembra cioè concepita come prerogativa delle persone di ceto sociale superiore [vedi Maselli e Altrocchi 1969 per una rassegna delle ricerche al riguardo].

Anche ad oggetti inanimati si tende ad attribuire delle intenzioni: i fanciulli e i primitivi mostrano ad esempio una tale tendenza, che si può riscontrare anche presso gli adulti delle civiltà più evolute. Heider e Simmel [1944], ad esempio, mostrarono ad alcuni soggetti cartoni animati dove si vedevano muoversi figure geometriche e scoprirono che essi li equiparavano a persone, aventi delle intenzioni, ecc. (questa, tuttavia, può essere stata un'interpretazione metaforica). Di certo, gli individui tendono ad attribuire intenzioni agli animali e ciò può essere considerato in larga misura come una forma di antropomorfismo; Hebb [1946], nondimeno, riferisce che non è stato capace di descrivere il comportamento dei suoi scimpanzé se non in termini di azioni organizzate e intenzionali.

Una seconda fonte di distorsioni nella percezione delle altre persone è costituita dalla « simpatia presunta » e dalla « somiglianza presunta ». I nostri giudizi negli attributi delle

altre persone non sono cioè imparziali, ma spesso tendono a rispecchiare quel che ci piacerebbe piuttosto che quanto accade in realtà: questa è la ragione per la quale sono sistematicamente distorti. Esistono diverse teorie dell'equilibrio cognitivo, come ad esempio quella formulata da Heider [1958] secondo la quale noi ci aspettiamo che esistano certe relazioni fra le altre persone, noi stessi, le nostre idee e le idee altrui; che le persone che ci piacciono abbiano una simpatia per noi e condividano le nostre opinioni; e che le persone che non ci piacciono provino antipatia per noi e non condividano le nostre opinioni. Al riguardo, sono state avanzate previsioni più complesse: ad esempio, ci aspettiamo che i nostri nemici disprezzino i nostri amici e viceversa; anche se ciò non sempre è vero. Tagiuri [1958] ha rilevato che alcune di queste previsioni sono corrette: esiste cioè una tendenza molto forte — non sempre giustificata tuttavia — a presumere che le altre persone contraccambino i nostri sentimenti di simpatia verso di esse.

Vi è poi una terza fonte di pregiudizi, abbastanza simile alla seconda, che usiamo definire « proiezione ». La percezione delle altre persone da parte del giudice è resa confusa e imprecisa dai suoi bisogni e dalle sue motivazioni. Il concetto di proiezione è stato inizialmente formulato da Freud: le caratteristiche inaccettabili del giudice vengono proiettate su di altri, in virtù di un meccanismo di difesa. Questo concetto tuttavia ha conosciuto un'ampia utilizzazione e designa attualmente molteplici processi; Mursten e Pryer [1959] nella loro importante rassegna delle ricerche al riguardo, distinguono vari significati del termine. Il concetto di « proiezione attributiva », meglio noto come « somiglianza presunta », si riferisce alla tendenza sopra accennata a presumere che le altre persone siano uguali a noi stessi. La « proiezione classica » si riferisce invece al concetto freudiano di proiezione: il giudice attribuisce le proprie caratteristiche inaccettabili agli altri, per evitare di riconoscerle in se stesso o di ammettere che le possiede in una misura non comune. Il giudice attribuirà cioè agli altri un più alto grado di caratteristiche indesiderate e a se stesso un minor grado di quanto realmente lo contraddistingue. La proiezione classica differisce pertanto dalla somiglianza presunta sotto due

aspetti: in primo luogo, solo tratti indesiderabili vengono attribuiti agli altri e, secondariamente, il giudice non li attribuirà a se stesso. Purtroppo, gli effetti della somiglianza presunta difficilmente confermano l'esistenza di un meccanismo di proiezione.

Sears [1936] ha riscontrato presso studenti una certa tendenza alla proiezione della mediocrità, ma questa non era una tendenza molto diffusa bensì poteva trattarsi di un effetto di somiglianza presunta, dal momento che venivano « proiettati » anche tratti desiderabili. Due ricerche hanno ottenuto risultati che confermano l'esistenza di un meccanismo di proiezione, e non si può parlare, al loro riguardo, dell'influenza di artefatti dovuti alla somiglianza presunta poiché esse hanno utilizzato un criterio esterno. Weingarten [1949] ha rilevato che i « giudici » che attribuiscono problemi emotivi alle altre persone sono, in genere, passati loro stessi attraverso tali problemi. Analogamente Zimmer [1955] ha rilevato che i giudici attribuivano a una fotografia di una persona sgradevole quei tratti che essi avevano sperimentato in maniera conflittuale; il criterio per stabilire l'esistenza del « conflitto » era costituito da un test di associazione verbale e non dalle dichiarazioni dei giudici. Questi ultimi attribuivano invece tratti non conflittuali alla foto della persona che piaceva loro. Queste due ricerche, pur se interessanti, non hanno prodotto tuttavia conclusioni definitive.

Mursten e Pryer hanno individuato un terzo tipo di proiezione, definendola « proiezione razionalizzata ». In base a questo meccanismo, il giudice attribuisce pensieri, sentimenti, ecc., a un'altra persona ed è consapevole di farlo, ma non dei motivi per i quali lo fa. Per chiarire questo punto può essere utile un riferimento ad una ricerca condotta dalla Frenkel-Brunswik [1939]. Studenti dell'università di Vienna scrissero delle biografie e espressero opinioni circa la loro condotta e i loro principi, nonché circa mutamenti che ritenevano necessari apportare alla struttura dell'università. Dopodiché vennero giudicati da due altri studenti e da due membri del corpo insegnante. La Frenkel-Brunswik rilevò alcune relazioni significative fra gli atteggiamenti e le opinioni degli studenti, da un

lato, e le opinioni dei giudici dall'altro. Ad esempio, gli studenti che si dichiaravano insoddisfatti dell'insegnamento impartito dall'università erano stati considerati poco capaci dai giudici; tali studenti sembrava cioè proiettassero le loro carenze sull'ambiente universitario. (Ovviamente, questi risultati potrebbero essere spiegati in termini diversi: probabilmente i giudici sapevano che un particolare studente riteneva l'insegnamento carente e pensarono così di spiegare questo fatto sostenendo che egli non era molto capace. Ciò tuttavia è un'ulteriore riprova della proiezione razionalizzata, ma questa volta da parte dei giudici e non dei soggetti).

La proiezione razionalizzata si riscontra spesso nella vita quotidiana e può essere facilmente spiegata. Gli studenti che parteciparono alla ricerca della Frenkel-Brunswik, ad esempio, probabilmente frequentavano i corsi senza ottenere buoni risultati, dal momento che se ne lagnavano. Se avessero riconosciuto che i corsi andavano bene, avrebbero dovuto ammettere per conseguenza che la ragione dei loro insuccessi risiedeva in parte in loro stessi; mentre era più semplice invece per loro credere che il difetto stesse nei corsi. Il medesimo discorso vale anche per i giudici partecipanti alla ricerca della Frenkel-Brunswik, qualora fossero essi a proiettare queste considerazioni sui soggetti.

Stabilità e rigidità

Come abbiamo visto, molte regole di associazione sono scorrette. Ad esempio, l'instabilità mentale non è un buon criterio per giudicare il livello di intelligenza di una persona. Ne consegue che i giudici che usano regole di inferenza scorrette difficilmente possono fornire valutazioni precise. I giudizi, come abbiamo messo in risalto nel capitolo sesto, vengono generalmente espressi in vista di un qualche fine e tendono a influenzare il comportamento del giudice, che sarà inadeguato qualora i giudizi siano scorretti. In base a queste considerazioni, le regole di associazione scorrette verranno infine abbandonate quando il giudice comprenderà che non sono utili. La « teoria del costrutto personale » di Kelley e il modello di abilità sociale

sottolineano entrambi il ruolo « attivo » della percezione delle persone e affermano implicitamente che le regole di inferenza tendono a modificarsi in base all'esperienza. Vi sono tuttavia molti dati che dimostrano che le intenzioni sono spesso difficili da modificare. H. H. Kelley [1950], nel corso di un suo esperimento, informò metà di una classe che uno *speaker* avrebbe avuto un atteggiamento caldo e, l'altra metà, che avrebbe avuto un atteggiamento freddo; i membri di quest'ultima, che si aspettavano dallo *speaker* un atteggiamento freddo, lo considerarono effettivamente freddo e parteciparono in minor misura alla discussione di gruppo. L'impressione che avevano riportato dallo *speaker* venne in una certa misura rigidamente mantenuta e non fu modificata dallo stato di cose successivo. Un'analoga ricerca condotta da Luchins [1959] ha rilevato che la prima fra due descrizioni contrastanti di un ragazzo era quella che determinava l'impressione finale, mentre la seconda veniva ignorata. Egli, tuttavia, ha rilevato che l'effetto della priorità — un esempio di rigidità — poteva venire eliminato mettendo in guardia i soggetti dalle « prime impressioni » o assegnando loro un compito intermedio. Talvolta anche i giudizi « dinamici » sono rigidi, come è stato dimostrato da alcune ricerche. Stanton e Backer [1942] avevano chiesto a degli intervistatori di acquisire certe informazioni dai soggetti rivelando loro in anticipo le risposte « corrette »; i soggetti intervistati diedero in realtà risposte completamente diverse ma gli intervistatori riferirono di aver ottenuto risposte « corrette ». Kahn e Cannell [1957] hanno analizzato delle registrazioni di interviste e hanno rilevato che gli intervistatori hanno certi modi loro peculiari di interpretare le risposte del soggetto e lo ignorano o lo interrompono se questi cerca di spiegare cosa intende dire realmente.

Sono state condotte anche ricerche sulla rigidità delle regole di inferenza. Bonarius [1965] ha passato in rassegna i risultati ottenuti dalle ricerche sulla stabilità e sul mutamento nei costrutti personali e ha rilevato che essi cambiano in date circostanze. Bieri [1953] ha rilevato, ad esempio, che il concetto che il giudice ha di un'altra persona cambia, quanto più aumenta la sua familiarità con quest'ultima, nella direzione della

somiglianza presunta. Lundy [1956] ha riscontrato il medesimo fenomeno, ma ha rilevato altresì un ulteriore mutamento dei concetti circa un'altra persona trascorse alcune settimane dalla sua conoscenza, dimostrando così che la somiglianza presunta tornava a diminuire. Altre ricerche hanno mostrato che tanto la psicoterapia quanto la frequenza dell'università modificano i sistemi di costrutti dell'individuo. Anche l'invalidazione intenzionale dei costrutti di un'altra persona tende a produrre un mutamento.

La rigidità nella percezione interpersonale spesso può essere spiegata in base a teorie della coerenza cognitiva. Se l'individuo modifica la sua opinione su qualcosa, può essere spinto allora a modificare la sua opinione su un'intera gamma di altri fenomeni per mantenere una coerenza cognitiva. In tal caso potrà trovare più semplice ignorare le informazioni discrepanzianti con le sue opinioni.

Fin qui ci siamo occupati della rigidità nella percezione interpersonale muovendo dal presupposto che essa sia indesiderabile. Le nostre idee circa le altre persone necessitano tuttavia di una certa stabilità affinché si possano formulare giudizi coerenti. Una recente indagine [Bannister 1962] basata su di una versione del « repertory test », ha mostrato che gli schizofrenici possiedono sistemi di costrutti disorganizzati, per cui non riescono a operare classificazioni utili e coerenti delle persone con cui entrano in contatto. Questo fenomeno è stato definito da Bannister ipotesi della « invalidazione seriale » in quanto egli sostiene che le prime esperienze degli schizofrenici sono tali che le aspettative circa i modi in cui le persone si comporteranno vengono invariabilmente invalidate.

Origini delle regole di associazione

Abbiamo visto che alcune regole sono corrette, ma molte altre no; che gli individui differiscono fra loro quanto al numero di concetti utilizzati per la descrizione delle altre persone e al numero di dimensioni separate necessarie per costruire i loro concetti; e che il contenuto delle regole di associazione varia da persona a persona e, più sistematicamente, in fun-

zione dell'età e del sesso. Non abbiamo ancora esaminato però in che modo gli individui acquisiscono tali regole di associazione. Una spiegazione soddisfacente della loro origine permetterebbe di risolvere molte questioni importanti sul tappeto — ad esempio, permetterebbe di spiegare perché molte regole sono scorrette e perché non vengono modificate.

Sarbin, Taft e Bailey [1960] elencano quattro principali fonti di regole: l'induzione, la costruzione, l'analogia e l'autorità. La loro analisi, e, per conseguenza, anche la nostra, è in larga misura speculativa poiché esistono ben poche ricerche soddisfacenti al riguardo.

1) « Induzione » significa esperienza: se il giudice ha riscontrato invariabilmente che gli individui intelligenti hanno un buon rendimento scolastico, allora avrà appreso questa regola dall'esperienza e se le sue osservazioni sono precise e basate su di un'esperienza sufficientemente ampia, la regola potrà dirsi corretta.

2) La stessa cosa non può dirsi tuttavia per le regole acquisite mediante la « costruzione », ovvero per quelle regole inventate dal giudice a suo uso e consumo. Alcuni individui ritengono, ad esempio, che tutte le donne siano infide, ma tali idee spesso non hanno alcun fondamento nella realtà e a volte neppure nell'esperienza compiuta dal giudice: questi, ovviamente, le ha « costruite ». Sarbin e i suoi collaboratori non spiegano però per quali ragioni gli individui inventerebbero opinioni false sulle altre persone, anche se una spiegazione può essere facilmente fornita. Tali idee costituiscono probabilmente meccanismi di difesa: l'uomo che ritiene infide le donne, ad esempio, può razionalizzare per tal via i suoi fallimenti nelle relazioni con esse. Se le opinioni « costruite » circa le altre persone soddisfano nel giudice un bisogno di questo tipo, opporranno allora una forte resistenza al mutamento.

Fra le « costruzioni », Sarbin, Taft e Bailey includono anche le deduzioni da teorie, comprese quelle scientifiche. Se una teoria permette di dedurre che gli individui aventi pregiudizi razziali sono meno stabili degli altri, questa idea potrà dirsi costruita. È opportuno tuttavia distinguere fra costruzioni irrazionali, che in genere si rivelano errate, e deduzioni da teorie,

che possono essere corrette qualora muovano da premesse corrette; certamente sarebbe più lusinghiero per la psicologia scientifica distinguere le sue teorie dalle invenzioni irrazionali.

3) La terza fonte di idee circa le altre persone è l'« analogia ». In base ad essa il giudice inferisce che, siccome un individuo reagisce in un particolare modo, qualunque altro o qualunque altro membro di una particolare classe di individui, reagirà nella medesima maniera. I « modelli » delle inferenze analogiche comprendono la famiglia del giudice, gli amici, gli insegnanti e, soprattutto, il giudice stesso. Esiste in ciascuno di noi una tendenza radicata a presumere che gli altri pensino e agiscano come noi e, in mancanza di migliori informazioni, i nostri giudizi saranno guidati da questa tendenza. L'analogia con le altre persone è uguale, dal punto di vista concettuale, all'induzione, tranne per il fatto che le idee sono basate su un campione più limitato. Sono state condotte ricerche sull'analogia all'interno della famiglia, imperniate sul concetto di « identificazione », dalle quali risulta che il fanciullo adotta le credenze e gli atteggiamenti dei genitori, comprese anche le eventuali reazioni di questi ultimi alle altre persone. [Per una rassegna della letteratura al riguardo vedi Secord e Backman 1964].

4) La quarta fonte di idee sulle altre persone, infine, è l'« autorità ». Spesso ci viene detto che « le persone che sono x sono anche y » e noi accettiamo queste affermazioni: da qui deriva una fonte molto ampia ed importante di idee o regole circa le altre persone, particolarmente rilevante ai fini dell'elaborazione di giudizi valutativi o normativi. Gran parte delle idee circa quanto è erroneo o inaccettabile proviene dai genitori, dai compagni di scuola, dai colleghi, spesso precisamente in quest'ordine di importanza. Sullo sviluppo morale del fanciullo sono state condotte molte ricerche che hanno rivelato a quale età egli si forma per la prima volta idee circa il bene ed il male e circa il modo di applicarle. Molte altre ricerche sono state condotte sulle norme di gruppo ovvero sulle credenze condivise circa il comportamento, le opinioni e gli atteggiamenti corretti all'interno della famiglia, nonché dei gruppi sociali e di lavoro [vedi Krech, Crutchfield e Ballachey 1962, per una rassegna della letteratura al riguardo]. Molte idee generali circa

la personalità, il comportamento, gli stati d'animo, ecc., le acquisiamo anche dalle altre persone nella forma di pettegolezzi e ciò amplia la nostra conoscenza delle altre persone molto più di quanto non avverrebbe in base alle nostre sole osservazioni. Ulteriori conoscenze circa le altre persone le otteniamo infine dai libri, dal cinema e dalla televisione.

GIUDIZI STATICI — GIUDIZI DINAMICI

A) CARATTERISTICHE SUPERFICIALI

B) RISPOSTE ABITUALI A PART. SITUAZ.

C) RISPOSTE ABITUALI A CLASSI di SITUAZ.

D) GIUDIZI SOCIOMETRICI

A) RISPOSTE SPECIFICHE

B) GIUDIZI AFFETTIVI

RIGUARDANTI UMORI, EMOZIONI.
 REAZIONI A CIÒ CHE È DETTO
 ATTEGNAMENTO PER CHI PARLA E LE SUE PAROLE

PROCESSI E TEORIE DI FORMAZIONE DEI GIUDIZI

TEORIE INTUITIVE

LA PERCEZIONE È INNATA

LA PERCEZIONE È GLOBALE

LA PERCEZIONE È DIRETTA (enfatica)
 eridiche

TEORIE DELL'INFERENZA

I SILLOGISMI

SISTEMI DI NORME

SERIE DI REGOLE IN BASE ALLE QUALI SI CLASSIFICO E SI REAGISCE ALLE PERSONE

REGOLE DI ASSOCIAZIONE

REGOLE DI IDENTIFICAZIONE

MODELLI

serie per giudici statici

→ Abilità sociale (giudizi dinamici)

ANALOGIE E DIFF. FRA PERCEZIONE DELLE PERSONE E DEGLI OGGETTI

OGGETTI

LE REGOLE DI ASSOCIAZIONE

mediante le quali associamo attributi o tratti

SISTEMI DI STUDIO

- DESCR. LIBERA
- ROLE REPERTORY GRID TEST
- TRATTO-STIMOLO
- DIFFERENZIALE SEMANTICO

distinzioni della Kelt...

LE REGOLE DI IDENTIFICAZIONE

mettono le più
riconoscibili
attributi alle
altre persone.

GLI STEREOTIPI

LE INFORMAZIONI

- CONTENUTO
- CONTESTO
- ESPRES. NON VERBALI

RESUME

Les jeunes Italiens et la représentation de leur identité dans l'œuvre de Pier Vittorio Tondelli

Pier Vittorio Tondelli fut un important interprète des transformations qui ont eu lieu au sein de la société italienne pendant les années définies du « *riflusso* ». Son œuvre et son activité intellectuelle furent caractérisées par un dynamisme très intense, visant à explorer l'Italie des années 1980. Le parcours, qui va des voix chorales et hypertrophiques d'*Altri libertini* au narrateur dissocié de *Camere separate*, qui procède à travers des martèlements rythmiques rapides, ainsi qu'à travers des adages lents et mélancoliques, semble refléter l'euphorie et le drame de la décennie au cours de laquelle l'auteur exerça la plupart de son activité littéraire. Les années 1980 furent, plus précisément, les années : du « *riflusso* » et de la « *Milano da bere* », de la crise de l'héroïne et du deuxième miracle économique³⁹⁶, de l'accident du Heysel et de *Drive In*, du déclin de la Première République et de l'« hédonisme reaganien »³⁹⁷. Les jeunes furent la frange de la population la plus touchée par les changements sociaux, culturels et économiques de la décennie. Les mêmes jeunes auxquels Tondelli dédia une bonne partie de ses ouvrages, de ses enquêtes et de son engagement. À la désillusion nihiliste et autodestructive causée par la fin des expériences des mouvements étudiant et ouvrier et à la frivolité réactionnaire, des catégories si chères à qui regarda de haut les jeunes Italiens des années 1980, Tondelli opposa une recherche horizontale, visant à faire émerger leur façon de vivre et de s'exprimer, afin de reproduire une représentation davantage authentique et approfondie des jeunes et de leurs sous-cultures. Pour ce faire, l'écrivain entra en contact avec le sujet social en question, en le narrant dans ses articles, à travers ses coutumes, ses habitudes et ses manières de vivre, en promouvant d'ailleurs des initiatives

³⁹⁶ Cfr. P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Turin, Edition numérique Kindle, 2006, p. 622.

³⁹⁷ Ce concept, devenu l'un des slogans de l'émission télévisuelle *Quelli della notte* et ensuite repris par des philosophes tels que Gianni Vattimo et Emanuele Severino, exprime l'attitude frivole et la tendance à se laisser conditionner par la mentalité consumériste provenant des États-Unis.

Cfr. R. D'AGOSTINO, 2011, « Gli anni dell'Edonismo Reaganiano » dans *La Stampa*, article numérique disponible au lien suivant :

<https://www.lastampa.it/opinioni/editoriali/2011/02/06/news/gli-anni-dell-edonismo-reaganiano-1.36978115/>
(dernier accès : 02/08/2022).

(dont la plus importante concerne le projet *Under 25*), dans lesquelles il proposa de faire s'exprimer les jeunes Italiens à travers l'écriture narrative.

Les années 1980 furent une période marquée par de grands changements en ce qui concerne le rôle social des jeunes et leur perception au sein de l'imaginaire collectif italien. À la différence des années 1950 et 1960, durant lesquelles le jeune était vu comme un adulte potentiel³⁹⁸, et des années 1970, au cours desquelles était associé à la figure du jeune l'antagonisme social, puisque porteuse de nouvelles instances politiques³⁹⁹, pendant les années du « *riflusso* » la jeunesse sembla presque totalement séparée de l'horizon adulte et difficile à caractériser hors de l'imaginaire médiatique. L'étude de l'œuvre de Tondelli peut s'avérer très importante si on veut essayer de mieux comprendre le contexte social des jeunes des années 1980, car la jeunesse occupa une part centrale dans ses travaux et ses initiatives, appartenant à une période historique qui a marqué les décennies suivantes. Nous nous sommes proposés, donc, d'approfondir la représentation de l'identité des jeunes présents dans les ouvrages principaux de l'auteur émilien, à travers l'analyse des représentations identitaires et par le support de concepts appartenant à la psychologie sociale. Comme nous avons pu le constater, grâce aux recherches que nous avons pu mener au sein de la Biblioteca Einudi de Correggio, Tondelli avait lu des essais classiques de psychologie, appartenant à Lacan et Piaget, et s'était en outre focalisé sur l'étude de la psychologie sociale, notamment grâce à la lecture de : *La percezione interpersonale* de Martin Cook⁴⁰⁰, *Prospettive della comunicazione interpersonale* de Martina Mizzau⁴⁰¹. Ces deux volumes, comme nous le traiterons plus avant, firent partie de la formation de l'auteur. Il est possible d'ailleurs de remarquer des liens entre les théories psychosociales étudiées et la poétique de l'auteur, centrée sur la représentation des nouvelles dynamiques sociales qui étaient en train de se diffuser dans le pays et surtout parmi les jeunes. Des concepts appartenant à la psychologie et à la psychologie sociale furent en outre utilisés par l'auteur s'agissant de la construction du personnage de fiction, ce dont témoigne le texte inédit *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, rédigé en 1976. Cela contribue à ouvrir de nouvelles perspectives d'analyse en ce qui concerne l'étude de l'œuvre de Tondelli.

³⁹⁸ Cfr. M. MERICO, *Giovani e società*, Rome, Carocci, 2004, p. 101-103

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 105-108.

⁴⁰⁰ M. MIZZAU, *Prospettive della comunicazione interpersonale*, Bologne, Il Mulino, 1974.

⁴⁰¹ M. COOK, *La percezione interpersonale*, trad. it. M. BACCIANINI, Bologne, Il Mulino, 1973.

Comme nous l'avons écrit précédemment, l'activité intellectuelle de l'écrivain se déroula pendant toutes les années 1980 et se situa dans une période d'importants changements socioculturels. La fin des mouvements étudiant et ouvrier fut un phénomène traumatique pour beaucoup de jeunes Italiens qui s'étaient reconnus dans des idées et des styles de vie différents par rapport à ceux de la société bourgeoise. À partir du début des années 1980, la plupart des participants aux mouvements de contestation rentrèrent dans les rangs sociaux, en contribuant à donner vie à un phénomène appelé « *riflusso* ». En raison du déclin du mouvement étudiant et de la répression toujours plus forte de la part de l'État envers l'idéologie d'extrême gauche, les jeunes, qui pendant les années précédentes avaient participé aux expériences des collectifs, rentrèrent dans les rangs sociaux, où toutefois ils durent faire face au trauma causé par la fin de ces expériences. Le « *riflusso* », bien que sous les couleurs et le bruit des télévisions commerciales, fut un événement traumatique, comme en témoigne le besoin spasmodique d'oublier les idéologies et les rêves qui avaient marqué la décennie précédente. À ce propos, il convient toutefois de préciser que l'engagement social, notamment de la part des jeunes, ne s'acheva pas avec le début des années 1980. Pendant la décennie, en revanche, plusieurs associations liées à des exigences locales, plutôt qu'à des idées révolutionnaires, furent fondées. Une partie des jeunes Italiens n'arrêta pas, donc, de participer à des formes d'engagement, même si assez différentes par rapport à celles des années 1970⁴⁰². En revenant au phénomène du « *riflusso* », comme Gervasoni le soutient, en reprenant Galli Della Loggia, il s'agit d'un procès qui va bien au-delà de l'éloignement de la politique, puisqu'il constitua le refus d'utiliser la politique comme terme général de référence⁴⁰³. Sa conséquence fut une plus grande fragmentation de l'horizon social des jeunes, qui se posa comme objet d'étude de plusieurs travaux sociologiques. Les effets du phénomène en question sont interprétés par les sociologues selon deux tendances différentes⁴⁰⁴. La première parle de « *riflusso* », phénomène qui consiste dans le retour à l'intérieur de l'horizon familial ; une plus grande attention dédiée à la dimension privée au détriment de celle publique ; l'abandon de l'activité politique et l'acceptation du style de vie consumériste. Selon cette interprétation, les jeunes des années 1980 n'auraient plus été capables de modifier leur condition sociale à travers les outils de la

⁴⁰² Cfr. *Anni Ottanta* dans P. V. TONDELLI, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, Milan, Bompiani, 1998, p. 56-59.

⁴⁰³ Cfr. M. GERVASONI, *Storia d'Italia degli anni ottanta: Quando eravamo moderni*, Venice, Marsilio, 2010, p. 19.

⁴⁰⁴ Cfr. M. MERICO, *cit.*, p. 108-109.

Cfr. F. GARELLI, M. OFFI, *Giovani. Una vecchia storia?*, Turin, SEI editrice, 1997.

réflexion politique⁴⁰⁵. Une autre importante tendance interprétative soutient, au contraire, que le phénomène du « *riflusso* » est allusif et non pas explicatif. Au lendemain de la fin du mouvement de 1977, la population juvénile continua à vivre au sein d'un contexte social presque autonome qui ne contemplait pas la figure paternelle et dans lequel les rapports se configuraient de façon horizontale. L'engagement politique continua à avoir lieu, malgré son incapacité à se concrétiser à travers de grandes manifestations et occupations. Ce dernier, en revanche, se déroulait au quotidien au moyen d'initiatives organisées au sein des villes ou des quartiers⁴⁰⁶. Les deux tendances mettent en relief d'importants phénomènes qui eurent lieu pendant toutes les années 1980, en marquant une différence substantielle avec les comportements et la vision du monde de la décennie précédente.

Les années 1980 virent, donc, d'importants changements, à la fois pour l'histoire de l'Italie et en ce qui concerne les jeunes et leur contexte social. Si d'un côté les études sociologiques permettent d'approfondir plusieurs aspects liés à la condition des jeunes Italiens pendant la période du « *riflusso* », de l'autre elles ne permettent pas d'approfondir la connaissance de ce sujet social, en le regardant de façon plus proche, en tenant compte de ses formes expressives et de ses références culturelles. Pour ce faire, il est possible, en revanche, d'interroger des textes littéraires, notamment ceux rédigés par des auteurs qui ont représenté la condition juvénile et qui ont vécu leur jeunesse pendant les années en question. Tondelli, grâce à ses textes et son activité d'animateur culturel, est sans doute l'un des auteurs et des intellectuels les plus importants qui ont traité de ce phénomène. La figure du jeune possède, d'ailleurs, un rôle de premier plan dans la littérature italienne des années du « *riflusso* », à cause du phénomène éditorial des « jeunes auteurs »⁴⁰⁷. Pendant la période en question, les narrations « jeunes » se multiplièrent et des personnages appartenant à la tranche d'âge comprise entre 16 et 25 ans firent leur entrée dans plusieurs romans appartenant à la littérature italienne, notamment à travers les textes de Tondelli, Palandri, Busi, De Carlo, Tabucchi et Del Giudice. La jeunesse, qui était désormais devenue plus qu'une phase de transition entre enfance et vie adulte⁴⁰⁸, s'était imposée à l'attention de l'opinion publique à la fois à travers le

⁴⁰⁵ Cfr. M. MERICO, *cit.*, p. 108-109.

Cfr. P. ALLUM, I. DIAMANTI, *'50/'80, vent'anni. Due generazioni a confronto*, Rome, Edizioni lavoro, 1986.

⁴⁰⁶ Cfr. M. MERICO, *op. cit.*, p. 109

Cfr. L. RICOLFI, L. SCIOLLA, *Vent'anni dopo. Saggio su una generazione senza ricordi*, Bologne, Il Mulino, 1989.

⁴⁰⁷ Cfr. G. SIMONETTI, *La letteratura circostante: Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologne, Il Mulino, 2018, 323-329.

⁴⁰⁸ Cfr. M. MERICO, *op. cit.*, 103-108.

mouvement étudiant et grâce aux styles de vie alternatifs des filles et des garçons italiens. La condition des jeunes parvint donc, pendant les années 1980, à intéresser un large public de lecteurs, ce qui conduisit les maisons d'édition à miser sur de jeunes écrivains qui racontaient leur manière de vivre⁴⁰⁹. Si d'un côté Tondelli s'inséra à l'intérieur de ce contexte éditorial, qui se liait à une certaine mode née des séquelles des années 1970, de l'autre il est évident que ses écrits et son activité intellectuelle ont eu une grande importance dans le contexte culturel italien post 1977, comme les opinions d'importants chercheurs qui ont travaillé sur cet auteur, tels que Fulvio Panzeri, Roberto Carnero, Giulio Ferroni et Elisabetta Mondello, en témoignent.

Dans l'introduction présente dans l'*Opera Omnia* de l'auteur⁴¹⁰, Fulvio Panzeri soutient que Tondelli ne fit pas de compromis embarrassants avec le monde de l'édition mais, au contraire, qu'il entendit son rôle d'écrivain de façon très responsable, malgré une partie de la critique marxiste l'ayant accusé de s'être plié aux logiques du marché éditorial. Des projets comme *Under 25* et *Mouse to Mouse* soutiennent fortement ses affirmations. Le chercheur considère d'ailleurs que l'œuvre de Tondelli marque le moment du passage du « plaisir du texte », qui caractérise la *neoavanguardia*, au « plaisir de la narration »⁴¹¹, sans toutefois s'opposer aux recherches du Gruppo 63. L'auteur, au contraire, employa ces recherches de manière évolutive⁴¹².

Roberto Carnero, dans son essai *Lo scrittore giovane*⁴¹³, décrit l'importance de Tondelli dans le contexte littéraire italien le plus contemporain. Il soutient que les particularités de l'écrivain émilien marquèrent la narrative de sa période, puisqu'il fut interprète d'un nouvel imaginaire dans lequel cinéma, arts visuels et musique se mélangent et parviennent à créer des expériences assez particulières. Pour Carnero, Tondelli réussit à interpréter mieux que d'autres écrivains l'air de son temps, en créant une littérature

⁴⁰⁹ Cfr. G. SIMONETTI, *op. cit.*, p. 323-359.

⁴¹⁰ F. PANZERI, *Introduzione*, dans P. V. TONDELLI, *Opere, vol. I – Romanzi, teatro, racconti*, ed. F. PANZERI, Milan, Bompiani, 2000, p. XXXI-LIII.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. VIII.

⁴¹² *Idem.*

⁴¹³ R. CARNERO, *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Milan, Bompiani, 2017.

postmoderne qui interroge sans cesse les dynamiques sociales contemporaines⁴¹⁴. Il remplaça, donc, le rapport littérature-politique avec celui existant entre littérature et société⁴¹⁵.

Giulio Ferroni définit Tondelli comme le vrai prophète de la « littérature jeune »⁴¹⁶. En plus d'avoir été un « lecteur et critique intelligent »⁴¹⁷, animateur culturel et découvreur de talents, l'auteur, comme le chercheur le soutient, est devenu un point de référence pour des écritures alternatives très différentes. Cela grâce à *Altri libertini*, défini comme un « livre vraiment surprenant »⁴¹⁸ qui a réussi à ouvrir de nouveaux espaces à la narration tels que : la drogue et ses effets, la dégradation, la marginalité sociale et existentielle et la sexualité exaspérée et autodestructive⁴¹⁹.

L'activité littéraire et culturelle de l'écrivain et sa grande capacité à comprendre les changements socioculturels de son époque firent de lui un point de référence pour les écrivains de la génération suivante. Cela est mis en évidence par Elisabetta Mondello dans son essai *In principio fu Tondelli: letteratura, merci, televisione nella letteratura degli anni Novanta*⁴²⁰, qui présente une analyse détaillée des influences de l'auteur émilien sur les jeunes écrivains des années 1990. La chercheuse soutient que cette influence est due en premier lieu à son activité éditoriale et en deuxième lieu au style de vie de l'auteur. Tondelli, écrit-elle, vit comme un classique de la modernité littéraire à laquelle les jeunes écrivains appartiennent, car il vit un contraste profond à la fois avec la tradition littéraire précédente et son époque, en sachant transformer l'argot des jeunes en langage littéraire⁴²¹. Ce faisant, l'écriture de Tondelli devint un outil pour « assimiler la réalité »⁴²², pour la filtrer et pour entrer en relation avec à l'autre⁴²³. Une troisième raison qui explique l'intérêt suscité par l'auteur réside, comme

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴¹⁶ G. FERRONI, *Giovinette in negativo*, dans ed. C. A. AUGERI, *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento*, Lecce, Manni, 2005, p. 301-315.

⁴¹⁷ *Idem.*

⁴¹⁸ *Idem.*

⁴¹⁹ *Idem.*

⁴²⁰ E. MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella letteratura degli anni Novanta*, Milan, Il saggiatore, 2007.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴²² *Ibid.*, p. 22.

⁴²³ “[la scrittura] è un modo di filtrare la realtà, forse paranoico da questo punto di vista, come se tutto non arrivasse allo scrittore in quanto uomo o in quanto persona ma a lui in quanto uomo e persona portatore di una storia. È un procedimento di andata e di ritorno quello che caratterizza lo scrivere.”

Mondello l'évoque, dans sa capacité à raconter de nouveaux éléments et de nouvelles caractéristiques de la société juvénile, tels que les médias et leur influence, le système consommation-identité et le procès en « émotionnalisation », dont la musique est l'un des éléments les plus importants⁴²⁴.

D'autres études sur l'auteur ont mis, en revanche, en évidence son engagement. S'il a été pendant longtemps critiqué par plusieurs intellectuels de gauche, puisqu'il était considéré comme désengagé et influencé par les modes et les coutumes consuméristes de son époque⁴²⁵, de nouvelles études, publiées récemment, présentent des interprétations différentes.

L'un des grands mérites de l'auteur réside dans son habilité à savoir interpréter et dialoguer avec le présent, « en se faisant lui-même présent, sans toutefois y céder »⁴²⁶. En se situant en dehors des approches critiques fortement marquées par les idéologies qui ont caractérisé le XXe siècle, il est possible de lire son œuvre comme l'expression de nouvelles dynamiques d'engagement, visant à s'interroger sur la réalité, plutôt que de se limiter à l'interpréter à travers des schémas idéologiques rigides. Des études intéressantes à ce propos ont été publiées par Jennifer Burns, Olga Campofreda et Sciltan Gastaldi, qui ont mis en évidence les formes de l'engagement de l'écrivain émilien. La chercheuse anglaise a été la première à approfondir cet aspect. Elle a soutenu que les études sur l'auteur ne pouvaient pas se limiter aux *gender studies*, car les textes de Tondelli contreviennent à un large système de codes culturels, sociaux et politiques⁴²⁷. Les analyses de Campofreda et Gastaldi reprennent les théories de Burns. Dans son essai *Dalla generazione all'individuo*, la chercheuse de l'University College of London (UCL) affirme que l'engagement est très présent dans l'œuvre de l'auteur, en s'exprimant à travers l'opposition, notamment à l'homologation concernant la littérature de masse, la standardisation du langage et au conservatisme culturel de la bourgeoise. Campofreda est en outre de l'avis que les jeunes occupent un rôle central dans les textes et l'activité de l'écrivain et, bien que la critique ait très souvent souligné cet aspect, elle

« [l'écriture] est une façon de filtrer la réalité, peut-être paranoïaque de ce point de vue, comme si tout n'arrivait pas à l'écrivain en tant qu'homme ou en tant que personne mais en tant qu'homme et personne porteur d'une histoire. C'est un procédé d'aller et retour, celui qui caractérise l'acte d'écrire. » Nous traduisons.

F. PANZERI, G. PICONE, *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Conversazione con Pier Vittorio Tondelli*, Milan, Bompiani, 2001, p. 41.

⁴²⁴ Cfr. E. MONDELLO, *op. cit.*, p. 24-35.

⁴²⁵ Cfr. GASTALDI, *Tondelli: scrittore totale. Il racconto degli anni Ottanta fra impegno, camp e controcultura gay*, Bologne, Pendragon, 2021, p. 106-107.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁴²⁷ J. BURNS, « Code-breaking: the demand of interpretation in the work of Pier Vittorio Tondelli », dans *The Italianist*, n. 20, 2000, pp. 253-273.

ne l'a presque jamais problématisé. Elle soutient d'ailleurs que dans l'œuvre de Tondelli la jeunesse est fortement liée à la liberté et à l'opposition aux valeurs sociales dominantes, ce qui constitue une forme d'engagement. Un autre élément important qui marque l'engagement de l'écrivain, selon Campofreda, est constitué, en outre, par plusieurs « infractions » présentes dans *Altri libertini* et *Pao Pao*, en ce qui concerne à la fois les contenus et le langage utilisé.

Gastaldi, auteur de *Tondelli scrittore totale*⁴²⁸, un essai riche et intéressant, met en évidence l'engagement de Tondelli pendant les différentes phases de son activité artistique et intellectuelle, en réfutant les analyses qui ont décrit l'auteur émilien comme l'auteur du désengagement. Comme le chercheur le souligne, l'engagement de Tondelli ne suit pas les modèles de années 1970 mais s'articule de façon différente, en se constituant au travers des éléments suivants : l'expérimentalisme linguistique ; l'opération de « démocratisation » de la littérature à travers le dialogue continu avec son propre public ; l'activité de découverte des références culturelles de la province italienne ; l'importance sociale des éléments traités ; l'opération de déconstruction appliquée en suivant les théories Camp ; l'activité d'exploration et dans certains cas de *scouting* mis en place par le projet *Under 25*. Comme on peut le remarquer, il s'agit de modalités d'engagement qui sont peu connotées par l'idéologie politique et qui ne refusent pas la culture de masse dans sa totalité. Elles sont, au contraire, connotées par un dialogue continu avec le public, qui tient compte des idées et des références culturelles les plus diffusées dans la société italienne de l'époque.

Si les nouvelles considérations concernant l'engagement de l'écrivain sont sans doute intéressantes et précieuses, nous pensons toutefois que l'analyse de la représentation des identités des jeunes dans l'œuvre de Tondelli mérite un approfondissement ultérieur, allant au-delà des réflexions qui portent sur l'engagement, afin de mettre en évidence l'importante activité d'analyse sociale mise en place par l'auteur. Pour ce faire, il est nécessaire de s'interroger sur les modalités à travers lesquelles il a conçu les identités des jeunes et les a décrites. Il est utile à ce propos de prendre en analyse les pages d'*Un weekend postmoderno*, dans lesquelles Tondelli a représenté la « comédie humaine » des années 1980, en exprimant son propre point de vue. Dans les pages du recueil, l'usage des termes « *fauna* » (faune) et « *tribù* » (tribu) est très présent, en ce qui concerne la représentation des contextes sociaux. Les deux concepts se réfèrent à des groupes de personnes et à des rassemblements spontanés d'individus qui partagent les mêmes attitudes, les mêmes habitudes. Le premier terme est

⁴²⁸ S. GASTALDI, *op. cit.*

présent 94 fois dans le recueil et son emploi sous-tend la relation entre groupes sociaux et les lieux où ils ont l'habitude de sortir, ce qui contribue à les connoter culturellement et humainement. L'auteur parle donc de : « *fauna di cineclub* »⁴²⁹ (faune de cinéclub), « *fauna acciaccata che frequenta le terme* »⁴³⁰ (faune malade qui fréquente les thermes), « *fauna di coetanei vivissima* »⁴³¹ (faune très vivante de personnes du même âge) qui fréquente les boîtes de nuit, etc. L'expression « *fauna giovanile* » (faune de jeunes) apparaît, en revanche, neuf fois dans le recueil et ne s'éloigne pas beaucoup de la conception exprimée précédemment. Elle est constituée dans plusieurs cas par des groupes de jeunes qui vivent dans la même ville, comme par exemple : Florence, caractérisée par sa « *fauna giovanile [che] si istituisce da qualche tempo come fauna d'arte attentissima* »⁴³² (faune de jeunes [qui] s'institue depuis quelques temps comme une faune d'art très attentive); Londres, caractérisée par sa « *variegata fauna giovanile* »⁴³³ (faune de jeunes très variée) ou Berlin, qui en revanche présente une « *fauna giovanile* » composée principalement par des étudiants⁴³⁴. Le terme « *tribù* », en revanche, qui n'est présent que dans 14 cas, se réfère de façon prévalente aux jeunes, pour indiquer des sous-cultures qui partagent des modes et des rituels⁴³⁵. Dans le contexte de fin des années 1970, comme Tondelli l'écrit dans *The society*⁴³⁶, la tribu se configure en outre comme « *modo di vivere laterale* »⁴³⁷ (manière de vivre latérale), qui permet de vivre hors de la société bourgeoise, sans toutefois arriver à un affrontement avec le système de pouvoir. Il est important de souligner à ce propos que les concepts de « *fauna* » et

⁴²⁹ P. V. TONDELLI, *Storie di gente comune*, dans *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milan, Bompiani, 2014, p. 47-66.

⁴³⁰ P. V. TONDELLI, *Salsomaggiore terme*, dans *Un weekend postmoderno, cit.*, p. 67-74.

⁴³¹ P. V. TONDELLI, *Modena*, dans *Un weekend postmoderno, cit.*, p. 76-80.

⁴³² *Idem.*

⁴³³ P. V. TONDELLI, *Londra*, dans *Un weekend postmoderno, cit.*, p. 386-395.

⁴³⁴ P. V. TONDELLI, *Berlino*, dans *Un weekend postmoderno, cit.*, p. 397-400-

⁴³⁵ «Benché la frammentazione degli atteggiamenti giovanili tipica degli anni ottanta, con la conseguente formazione di bande e tribù (i dark, i dandy, i punk, i rockabilly), sia arrivata anche qui, benché tutta questa umanità sia presente ogni fine-settimana al Graffio, locale dell'ARCI Kid, ora tempio della mondanità giovanile anni ottanta, la gran massa di giovani è quella con la Vespa accessoriata, i capelli lunghi, gli stivalacci sdruciti, un po' di marijuana in tasca, le cartine per rollare, una cascina abbandonata e ristrutturata in aperta campagna come luogo di ritrovo e di vita alternativa. Insomma, ancora una volta, gli struggenti eroi di Vasco Rossi»

«Bien que la fragmentation des attitudes des jeunes typiques des années 1980, qui a entraîné la formation de groupuscules et tribus (les dark, les dandy, les punk, les rockabilly), soit arrivée même ici, bien que toute cette humanité soit présente chaque fin de semaine au Graffio, local de l'ARCI Kid, l'un des temples de la vie sociale des jeunes des années 1980, la grande majorité des jeunes est encore celle qui a une Vespa équipée, les cheveux longs, des vieilles et grosses bottes, un peu de marijuana dans la poche, des feuilles à rouler, une petite maison à la campagne comme lieu de rencontre et de vie alternative. En somme, encore une fois, les héros poignants de Vasco Rossi. » Nous traduisons.

P. V. TONDELLI, *Modena*, dans *Un weekend postmoderno, cit.*, p. 79.

⁴³⁶ P. V. TONDELLI, *The society*, dans *Un weekend postmoderno, cit.*, p. 191-194.

⁴³⁷ *Idem.*

de « *tribù* » définissent les caractéristiques identitaires des individus à travers la relation que ces derniers ont à la fois avec les lieux qu'ils fréquentent et les autres. Dans ce dernier cas, le rapport est connoté par les goûts en matière de musique et des modes communes, ainsi que par des rituels partagés. Cette constatation est très utile pour notre travail et elle sera reprise plus avant pour illustrer les étapes que nous suivrons dans notre analyse. Le concept de relation est à notre avis central dans les textes de Tondelli qui représentent les identités des jeunes et constituera l'un des piliers de notre étude. À des écrits purement théoriques, l'auteur préféra les reportages, c'est-à-dire la narration de situations communes et d'identités qui prennent forme à travers le rapport que l'individu entretient avec les autres et son rythme de vie. Il est également important de parler à ce propos de l'enquête mise en place par l'auteur par le projet *Under 25*, au travers duquel il se proposait d'explorer l'horizon social des jeunes Italiens à travers une « enquête littéraire », en demandant aux participants d'évoquer leur quotidien, en rédigeant de brèves histoires. Dans la conception de l'auteur, donc, la dimension la plus concrète de l'existence occupe une position très importante en ce qui concerne le processus de définition du sujet. Celle-ci se configure en premier lieu grâce à la relation que l'individu instaure avec l'autre et en particulier avec le monde adulte, ainsi qu'avec le groupe des pairs. Le sujet se configure également, à l'intérieur de l'œuvre de Tondelli, par sa manière d'entrer en relation avec la réalité dans laquelle il vit, en la narrant de façon à pouvoir lui conférer un sens, ce qui est rendu possible notamment par le langage utilisé. Deux modalités de représentation identitaire émergent, donc, par nos réflexions. À celles-ci nous en ajouterons une troisième, à savoir la perception de la temporalité. La relation avec le monde adulte et notamment avec la figure paternelle sous-tend, comme nous avons pu le constater en particulier à travers l'analyse de *Camere separate*, la possibilité de se concevoir dans une dimension diachronique. Cette constatation, laquelle lie l'identité du sujet raconté à la dimension temporelle dans laquelle il se perçoit, nous a conduits à analyser la représentation de l'horizon temporel dans l'œuvre de l'auteur.

Conscient des nouveaux paradigmes identitaires qui étaient en train de prendre forme dans ces années, Tondelli conçut une nouvelle typologie de roman : *Un weekend postmoderno*⁴³⁸. L'œuvre, qui devait présenter deux volumes mais n'a pu être achevée suite à la mort de l'auteur, se propose de représenter les années 1980 à travers plusieurs fragments

⁴³⁸ P. V. TONDELLI, *Un weekend postmoderno*, cit.

qui constituent d'ailleurs le sous-texte de ses écrits littéraires⁴³⁹. La majorité des brefs textes présents dans le volume publié en 1990 sont composés par des articles publiés tout au long de son activité de journaliste. Comme Panzeri le soutient, pendant sa dernière phase Tondelli arriva à théoriser une narration non plus liée à des secteurs strictement distincts mais connotée par une dimension largement chorale :

Pour Pier Vittorio Tondelli, Un weekend postmoderno détermine la possibilité d'affronter la construction narrative non plus liée à des microcosmes et identités spécifiquement séparés d'autres contextes, comme peuvent l'être ceux de la province émilienne et de la marginalisation des jeunes (Altri libertini), la caserne et les soldats (Pao Pao), la côte adriatique et sa faune kitsch (Rimini), la désillusion sentimentale (Camere separate), mais d'insérer des décors différents dans une dimension essentiellement chorale.

*Un weekend postmoderno couvre le cadre temporel de douze ans et sa rédaction originaire, encore entièrement informelle, naît parallèlement aux histoires et aux romans que, progressivement, l'écrivain a publiés. De ce point de vue, le matériel qui compose le livre pouvait être lu comme ajout ou comme un deuxième niveau perspectif, souterrain et underground, rédigé sous forme de longues notes, lesquelles, à travers leur caractère presque documentaire, conféraient une forme aux contenus émergeant du premier niveau représenté de l'œuvre narrative en soi-même.*⁴⁴⁰

⁴³⁹ "Penso di essere stato una persona che ha lavorato molto in pubblico. I romanzi che ho scritto, le narrazioni, si nutrivano molto di reportage, di escursioni nell'attualità, nel presente. Queste pagine costituiscono un po' il sotteso dei miei romanzi. Rappresentano realmente il laboratorio. E questa è un'occasione anche per affermare che cosa ha significato fare lo scrittore in questi dieci anni. Ha voluto dire avere una scrittura in grado di comprometersi con la contemporaneità, con i gerghi, con il parlato, con lo slang giovanile, con il sottofondo del rock e delle sue subculture. Per me fare lo scrittore ha significato questo. [...]"

Si dice che i giovani scrittori siano anemici, abulici, che siano interessati solo al proprio ombelico. Questo può essere vero per alcuni, ma non si può generalizzare. Nel mio caso, in particolare, non credo... Anche quando ho fatto discorsi molto individuali li ho sempre messi in relazione a un intero universo, all'inizio giovanile, poi esterno, molto ricco di immagini, di suoni, di citazioni, di pensieri."

« Je pense avoir été une personne qui a beaucoup travaillé en public. Les romans que j'ai écrits, les narrations, se nourrissaient beaucoup de reportages, d'excursions dans l'actualité, dans le présent. Ces pages constituent un peu le sous-texte de mes romans. Elles représentent réellement mon laboratoire. Ce discours me donne d'ailleurs l'occasion d'affirmer ce qui a signifié pour moi le métier d'écrivain pendant ces dix dernières années. Cela a voulu dire avoir une écriture capable de se compromettre avec la contemporanéité, les argots, la langue parlée, les argots des jeunes, le sous-fonds du rock et de ses sous-cultures. C'était ça pour moi faire l'écrivain. [...].

On dit que les jeunes écrivains sont anémiques, abouliques, qu'ils ne sont intéressés qu'à leur dimension individuelle. Cela peut être vrai pour certains, mais on ne peut pas généraliser. Dans mon cas en particulier, je ne pense pas... Même quand j'ai fait des discours très individuels, je les ai toujours mis en relation à un univers entier, d'abord juvénile, puis extérieur, très riche d'images, de sons, de citations, de pensées. »

F. PANZERI, G. PICONE, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁴⁴⁰ "Per Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno* determina la possibilità di affrontare la costruzione narrativa non più legata a microcosmi e identità specificamente separati da altri contesti, come possono essere quelli della provincia emiliana e dell'emarginazione giovanile (*Altri libertini*), la caserma e i soldati (*Pao Pao*),

En reprenant notamment les narrations et les reconnaissances effectuées par l'auteur, nous avons lu les différents ouvrages littéraires comme parties d'un processus général, ou, pour utiliser les termes de Panzeri, dans « une dimension chorale ». Cela reconnaît d'un côté les différences parmi les sous-cultures des jeunes mais de l'autre la recherche d'éléments identitaires communs. La recherche de cette identité de fond, de la « *colonna sonora* » (bande sonore), qui unit des ambiances, des sous-cultures et des individus apparemment très différents, constitue la finalité de notre travail.

Afin d'analyser d'une façon plus approfondie les identités des jeunes représentés dans l'œuvre de Tondelli, nous avons choisi de partir d'abord de la conception que l'écrivain avait de ses textes littéraires, lesquels sont liés à ses reportages et connectés à un plus large horizon social. Nous avons également choisi de nous munir du support de concepts appartenant à la psychologie sociale, afin de définir de manière plus détaillée le concept d'identité et ses liens avec la narration. Il s'agit d'ailleurs d'un concept qui se rapproche d'importantes intuitions de l'auteur, exprimées à travers les concepts de « *fauna* » et de « *tribù* ». La proximité entre Tondelli et les études psycho-sociales est en outre démontrée par l'initiative concernant le projet *Under 25*, dans lequel l'auteur lui-même évoqua une enquête qui devait se situer entre sociologie et littérature⁴⁴¹. Des contacts entre narration et théories psychosociales sont d'ailleurs confirmés par les travaux de Bruner⁴⁴², qui conçoit le Soi en tant que Soi narrateur. Le support de concepts appartenant à cette discipline, tels que : catégorisation⁴⁴³, Soi potentiel⁴⁴⁴, Soi interpersonnel⁴⁴⁵ et Soi narrateur⁴⁴⁶, a donc pu nous permettre d'intégrer

la riviera romagnola e la sua fauna kitsch (*Rimini*), la disillusione sentimentale (*Camere separate*), ma di inserire i vari scenari in una dimensione essenzialmente corale.

Un weekend postmoderno copre l'arco temporale di dieci anni e nasce, come stesura originaria e ancora del tutto informale, parallelamente ai racconti e ai romanzi che, via via, lo scrittore ha pubblicato. Da questo punto di vista, il materiale che compone il libro poteva essere letto come postilla o come un secondo livello prospettico, sotterraneo e underground, redatto in forma di lunghe note, le quali delineavano ulteriormente nel loro carattere quasi documentario, i contenuti emergenti dal primo livello rappresentato dall'opera narrativa in sé e per sé." Nous traduisons.

F. PANZERI, *Nota per un romanzo critico* in P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit.

⁴⁴¹ Cfr. P. V. TONDELLI, *Under 25: Presentazione* e *Under 25: Discussioni* dans *Un weekend Postmoderno*, cit., p. 332-374.

⁴⁴² Cfr. J. BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, Edition numérique Kindle, Bari, Laterza, 2015.

⁴⁴³ En ce qui concerne le concept de « catégorisation », nous renvoyons à :

J. BRUNER, *Il pensiero. Strategie e categorie*, trad. it. E. Rivero, Roma, Armando Editore, 2009

⁴⁴⁴ En ce qui concerne le concept de « Soi potentiel », nous renvoyons à :

H. R. MARKUS, P. NURIUS, « Possible Selves », cit., p. 954-969.

⁴⁴⁵ En ce qui concerne le concept de « Soi interpersonnel », nous renvoyons à :

certaines concepts appartenant à Tondelli, en les situant dans un contexte théorique clair et précis. Comme nous avons pu le constater par nos recherches menées au sein de la bibliothèque Einaudi de Correggio, où il est possible de consulter les volumes présents dans la bibliothèque privée de l'écrivain, des textes de psychologie sociale firent partie de la formation de l'auteur. Il s'agit notamment de *La percezione interpersonale* de Mark Cook et de *Prospettive della comunicazione interpersonale* de Marina Mizzau. Les deux textes présentent plusieurs passages soulignés et à l'intérieur du premier volume se trouve un petit schéma récapitulatif rédigé par Tondelli. La lecture attentive des deux essais académiques démontre que l'auteur possédait des compétences dans le domaine de la psychologie sociale, en particulier en ce qui concerne le processus de catégorisation et sa formation. En outre, comme nous avons pu le constater à travers la lecture d'*Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, un texte inédit écrit par Tondelli en 1976, l'auteur utilisa ses connaissances en matière de psychologie et de psychologie sociale pour construire le personnage principal, comme en témoigne cet extrait :

*Le commentaire parlé part lentement. Il constituera la réflexion interne du personnage, son « moi non incarné » non pas dans le sens de Laing, mais comme le mécanisme de ses pensées et de ses opérations perceptives.*⁴⁴⁷

Le « moi non incarné », qui représente l'identité du protagoniste, est le résultat, donc, de « ses pensées et ses opérations perceptives », ce qui témoigne de l'importance des processus concernant la perception et la catégorisation dans la définition du personnage chez Tondelli. Si on tient compte de l'aptitude sociologique de l'auteur, il est probable que l'écrivain se soit inspiré de ses études inhérentes à la psychologie sociale pour construire également d'autres personnages qui peuplent ses ouvrages littéraires.

En évoquant ces réflexions, il nous a été possible de mettre en place un schéma qui nous a permis d'analyser les représentations identitaires présentes dans l'œuvre de l'auteur. Le concept qui se situe à la base des idées tondelliennes sur l'identité et qui constitue d'ailleurs le

H. R. MARKUS, S. KITAYAMA, « Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion and Motivation », in *Psychological Review*, 98, 1991, p.224-253.

⁴⁴⁶ En ce qui concerne le concept « Soi narrateur », nous renvoyons à :

J. BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita, cit.*

⁴⁴⁷ «Lentamente parte anche il sonoro del commento parlato che costituirà la riflessione interiore del personaggio, il suo “io incorporeo” non nel senso di Laing, ma come il meccanismo dei suoi pensieri e delle sue operazioni percettive.» Nous traduisons.

P. V. TONDELLI, *Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*, 1976.

fil rouge de plusieurs théories psychosociales desquelles nous nous inspirons⁴⁴⁸, conçoit l'identité comme processus de relation. Dans les trois parties constituant notre travail, nous avons pris en analyse les modalités au travers desquelles les narrateurs, très souvent homodiégétiques, perçoivent et représentent : la relation avec l'autre et la société, la relation avec soi-même, conçue à travers la dimension temporelle dans laquelle il se situe ; la relation avec la réalité qui les entoure et les modalités à travers lesquelles ils représentent la réalité grâce au langage.

Dans la première partie de notre travail nous avons analysé les représentations de la relation entre personnages jeunes et adultes⁴⁴⁹, ainsi que la représentation des rapports qui

⁴⁴⁸ Nous nous référons notamment aux études suivantes :

⁴⁴⁸ G. LEONE, B. M. MAZZARA, M. SARRICA, *La psicologia sociale. Processi mentali, comunicazione e cultura*, Bari, Laterza, 2013.

N. CANTOR, J. F. KIHLSSTROM, « Mental representation of the Self », dans ed. L. BERKOWITZ, *Advances in Experimental Social Psychology*, vol. 17, New York, Academic Press, 1984, p. 1-47.

E. T. HIGGINS, « Continuities and Discontinuities in Self-Regulatory and Self-Evaluative: A Developmental Theory Relation Self and Affect », dans *Journal of Personality*, 57, 1989, p. 407-444.

H. R. MARKUS, « Self-schemata and Processing Information about the Self », dans *Journal of Personality and Social Psychology*, 35, 1977, p. 63-78.

H. R. MARKUS, S. KYTAYAMA, « Culture and the Self : Implications for Cognition, Emotion, and Motivation », dans *Psychological Review*, 98, 1991, p. 224-253.

H. R. MARKUS, S. KITAYAMA, « Models of Agency: Sociocultural Diversity in the Construction of Action », dans ed. V. MURPHY-BERMAN, J. J. BERMAN, *Nebraska Symposium on Motivation*, vol. 49, *Cross-Cultural Differences in Perspectives on the Self*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004, p. 1-57.

H. R. MARKUS, P. NURIUS, « Possible Selves », dans *American Psychologist*, 41, 1986, p. 954-969.

U. NEISSER, « Five Kinds of Self-Knowledge », dans *Philosophical Psychology*, 1, 1988, p. 35-59.

J. S. BRUNER, *Acts of Meaning. The Jerusalem-Harvard Lectures*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992, trad. It. *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale*, Turin, Bollati Boringhieri, 1992.

J. S. BRUNER, « Foreword: A New Look at the « New Look », dans ed. E. BALCETIS, G. D. LASSITER, *Social Psychology of Visual Perception*, New York, Psychology Press, 2010, p. XI-XVI.

J. S. BRUNER, C. C. GOODMAN, « Value and Need as Organizing Factors in Perception », dans *Journal of Abnormal Psychology*, 42 (1), 1947, p. 33-44.

J. K. GERGEN, *An Invitation to Social Construction*, Londres, Sage, 1999.

J. K. GERGEN, M. GERGEN, *La costruzione sociale come dialogo*, Padue, Cleup, 2005.

A. SMORTI, *Il sé come testo*, Florence, Giunti, 1997.

A. SMORTI, *La psicologia culturale: processi di sviluppo e comprensione sociale*, Rome, Carocci, 2003.

W. JAMES, *The Principles of Psychology*, New York, Holt, 1901, trad. it. *Principi di psicologia*, Milan, Società Editricie Libreria, 1901.

⁴⁴⁹ La thématique a été également approfondie par Monica Lanzillotta et Olga Campofreda, lesquelles ont analysé la distance entre jeunes et adultes dans l'œuvre de Tondelli.

Cfr. M. LANZILLOTTA, *Giganti e cavalieri della strada. Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Longo Editore, 2011, p. 48.

Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. Cit.*, p. 58.

s'instaurent entre les jeunes qui peuplent les textes de fiction de Tondelli⁴⁵⁰. En ce qui concerne la représentation du monde adulte effectuée par les jeunes narrateurs, nos recherches ont mis en évidence que les rapports intergénérationnels étaient assez rares et la distance entre jeunes et adultes fortement marquée, ce qui est en continuité avec un processus qui remonte aux contestations de 1968. Dans la plupart des narrations de l'auteur, donc, il est possible de remarquer une présence très limitée des adultes. Des figures appartenant à cet horizon sont souvent absentes et les jeunes personnages semblent vivre dans des contextes séparés. Cela est le résultat d'un processus qui naît dans les expériences de 1968⁴⁵¹ et il est possible de constater notamment cette séparation dans les textes appartenant à la première phase de l'auteur. Dans les cas où, en revanche, la société adulte est présente dans ces textes, elle est incompatible avec l'horizon juvénile. Cette incompatibilité est d'ailleurs exprimée par la violence dans certaines circonstances, alors que dans d'autres cas elle se manifeste par de la dérision que le jeune narrateur déploie envers les adultes. Cette dernière tendance caractérise notamment la description du personnage de Molly dans *Postoristoro*⁴⁵² et la représentation de

⁴⁵⁰ Une première conceptualisation de cette partie de notre travail a été publiée dans F. RIZZO, *Rappresentazioni del mondo adulto nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, in "Studi (e testi) italiani. Rivista del dipartimento di Lettere e culture moderne dell'università degli studi di Roma – La Sapienza", 2020, p. 211-227.

⁴⁵¹ Pour approfondir, nous reportons un extrait de l'article *Contro i capelli lunghi*, de Pier Paolo Pasolini, sorti en 1975 :

«La condanna radicale e indiscriminata che essi hanno pronunciato contro i loro padri - che sono la storia in evoluzione e la cultura precedente - alzando contro di essi una barriera insormontabile, ha finito con l'isolarli, impedendo loro, coi loro padri, un rapporto dialettico. Ora, solo attraverso tale rapporto dialettico - sia pur drammatico ed estremizzato - essi avrebbero potuto avere reale coscienza storica di sé, e andare avanti, «superare» i padri. Invece l'isolamento in cui si sono chiusi - come in un mondo a parte, in un ghetto riservato alla gioventù - li ha tenuti fermi alla loro insopprimibile realtà storica: e ciò ha implicato - fatalmente - un regresso. Essi sono in realtà andati più indietro dei loro padri, risuscitando nella loro anima terrores e conformismi, e, nel loro aspetto fisico, convenzionalità e miserie che parevano superate per sempre. Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato e ossesso linguaggio di segni non verbali, nella loro teppistica iconicità, le «cose» della televisione o delle réclames dei produits, dove è ormai assolutamente inconcepibile prevedere un giovane che non abbia i capelli lunghi: fatto che, oggi, sarebbe scandaloso per il potere.»

« La condamnation radicale et indiscriminée qu'ils ont prononcée contre leurs pères – qui sont l'histoire en évolution et la culture précédente- en érigeant contre eux une barrière insurmontable, les a isolés, en leur empêchant, avec leurs pères, un rapport dialectique. Or, c'est à travers un tel rapport dialectique – bien que dramatique et extrémisé – qu'ils auraient pu avoir une réelle conscience historique de soi, et avancer, « dépasser » leurs pères. Au contraire, l'isolement dans lequel ils se sont enfermés – comme dans un monde à part, dans un ghetto réservé à la jeunesse – les a bloqués dans leur irrépressible réalité historique : et cela a impliqué – fatalement – une régression. A vrai dire, ils sont allés en arrière par rapport à leurs pères, en suscitant dans leurs esprits des terreurs conformistes, et dans leur aspect physique, conventionnalités et misère qui paraissent dépassées pour toujours. Or, c'est de cette façon que les cheveux longs disent, dans leur langage inarticulé et obsédé langage de signes non-verbaux, dans leur violente iconicité, les « choses » de la télévision ou des réclames des produits, dans lesquelles il est désormais absolument inconcevable de prévoir la présence d'un jeune qui n'ait pas les cheveux longs : un fait qui, aujourd'hui, serait scandaleux pour le pouvoir ». Nous traduisons.

P. P. PASOLINI, « Il discorso dei capelli », dans *Scritti corsari*, Milan, Garzanti, 1975, p. 9.

Une analyse de cet extrait est en outre présente dans O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵² P. V. TONDELLI, *Postoristoro*, dans *Altri libertini*, Milan, Feltrinelli, 2013.

la plupart des lieutenants et des colonels qui peuplent les casernes de *Pao Pao*⁴⁵³. La distance qui sépare la société des jeunes et la société adulte est d'ailleurs explicable en reprenant deux importants concepts freudiens, c'est-à-dire le principe de plaisir et le principe de réalité⁴⁵⁴. En synthèse, les adultes sont davantage influencés par le principe de réalité, alors que les jeunes, au contraire, agissent sous l'impulsion du principe de plaisir. La tendance à agir selon le principe de réalité est en outre considérée par ces derniers absurde et contre-productive, puisqu'elle reproduit des dynamiques d'assujettissement et limite la liberté de l'individu. La poussée vers la satisfaction immédiate du plaisir fait en sorte que les énergies soient orientées vers un but totalement improductif, et donc vers la dissipation⁴⁵⁵. C'est d'ailleurs cette poussée vers la dissipation à constituer l'un des empêchements qui rendent difficile le dialogue intergénérationnel. Il est intéressant de constater d'ailleurs que dans certains cas la représentation de personnages adultes ne fait pas coïncider le principe de réalité avec la productivité mais avec la destructivité et l'annihilation. Il est possible à ce propos de citer d'importants exemples, concernant des représentations appartenant à *Viaggio*⁴⁵⁶, l'un des récits d'*Altri libertini*, et au roman *Pao Pao*. Dans le premier le monde adulte est représenté par la police, laquelle charge sans pitié les manifestants du mouvement étudiant. Dans *Pao Pao*, en revanche, la société adulte est refigurée à travers les formes du monde militaire, montré dans le roman dans toute son hypocrisie et sa corruption.

Dans une minorité de cas, toutefois, on peut remarquer la présence d'autres typologies de représentation qui refigurent des possibilités de dialogue entre les deux mondes, notamment quand il n'y a pas de disparité entre jeunes et adultes, et ces derniers ne prétendent pas d'être vus comme des modèles à suivre. Un important exemple est constitué à ce propos par le sergent major Bianchini dans *Pao Pao* qui, presque totalement dépourvu de caractéristiques connotant son autorité par rapport au protagoniste, peut être reconnu par ce dernier comme interlocuteur. Pour finir, il a été particulièrement intéressant aux fins de notre analyse de se focaliser sur la relation que Léo, le personnage principal de *Camere separate*, entretient avec son père, au moment où il rentre dans la maison de ses parents après la mort de Thomas. La possibilité de se reconnaître dans le visage de son père et dans sa personnalité fait

⁴⁵³ P. V. TONDELLI, *Pao Pao*, Milan, Feltrinelli, 2013.

⁴⁵⁴ Cfr. S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, trad. it. R. Colorini, A. M. Marinetti, Turin, Bollati Boringhieri, 2013.

⁴⁵⁵ En ce qui concerne le concept de « dissipation » dans les « jeunes écrivains » nous renvoyons à :

T. OTTONIERI, *La plastica della lingua: Stili in fuga lungo un'età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 11-34.

⁴⁵⁶ P. V. TONDELLI, *Viaggio*, dans *Altri libertini*, cit.

en sorte que le protagoniste puisse se concevoir dans un horizon temporel diachronique, ce qui met en relation le rapport entre perception du monde adulte et perception de la temporalité. Nous avons pu déduire, donc, en partant de cette dernière réflexion, que l'éloignement de la figure de l'adulte a comme conséquence de couper les ponts à la fois avec le passé et l'histoire, comme Pasolini le soutenait⁴⁵⁷, et, également, avec la dimension future. Ce faisant, les jeunes personnages des ouvrages pris en analyse non seulement sont emmenés à restreindre la conception de l'horizon temporel dans lequel ils se situent mais ils arrivent à se concevoir dans une dimension qui se pose hors du reste de la société.

Un autre élément important pris en analyse en ce qui concerne la représentation de l'autre et de la collectivité est la représentation du groupe des pairs. En ce qui concerne cette thématique, il nous a été possible de constater des différences entre les ouvrages appartenant à la première phase de l'auteur et à la seconde. Ce qu'on peut remarquer à l'intérieur des premiers textes de Tondelli est notamment le passage de la génération au groupe. À la génération de matrice mouvementiste, à la conscience d'appartenir à une collectivité plus large et marquée par des idées politiques communes, se substitue le groupe des pairs, en tant que principale atmosphère sociale dans laquelle on s'insère. Le Soi qui se constitue à l'intérieur du groupe est souvent un Soi nettement interdépendant⁴⁵⁸, qui dans certains cas arrive même à se confondre totalement avec les autres membres du groupe. *Pao Pao*, le deuxième ouvrage de l'auteur, met particulièrement en évidence ce processus, car, pendant l'expérience du service militaire, c'est le groupe des pairs qui permet au protagoniste de grandir et de mûrir, grâce à un processus d'apprentissage horizontal et non pas vertical, comme le voudraient les institutions et la tradition⁴⁵⁹. À partir de *Rimini*, en revanche, la représentation de l'autre et de la collectivité subit un changement substantiel. Dans ce roman, le rassemblement de masse dévient le principal horizon social dans lequel les jeunes individus se situent, en permettant aux personnages représentés d'exprimer leur côté irrationnel. Le passage de *Pao Pao* à *Rimini* reproduit d'ailleurs de façon littéraire la condition de solitude de l'individu dans la société postfordiste, au sein de laquelle l'événement de masse, l'illusion de pouvoir vivre dans un carnaval éternel⁴⁶⁰, assume un rôle toujours plus important en ce qui

⁴⁵⁷ Cfr. P. P. Pasolini, *op. cit.*

⁴⁵⁸ En ce qui concerne le concept de Soi interdépendant, nous renvoyons à :

H. R. MARKUS, S. KITAYAMA, *Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion and Motivation*, in "Psychological Review", 98, 1991, p.224-253.

⁴⁵⁹ Cfr. A. FAVARO, *Roma amara d'amore in Pao Pao*, dans A. FAVARO, *Pier Vittorio Tondelli, o, La scrittura delle occasioni autobiografiche*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2013, p. 85-106.

⁴⁶⁰ Cfr. P. V. TONDELLI, *Phoenix* dans *Un weekend postmoderno*, cit.

concerne les pratiques de socialisation juvénile. En confrontant les différentes représentations de l'autre et de la collectivité, il nous a été d'ailleurs possible de constater que ce qui unit les divers contextes d'agrégation et se situe à la base des dynamiques sociales est souvent reductible aux sphères sensorielle et émotionnelle. Les groupes d'*Altri libertini* et *Pao Pao* sont souvent unis par le besoin de ressentir des sensations fortes à travers l'usage de drogues et la recherche d'aventures, alors que dans *Rimini* les rassemblements de masse se constituent autour d'émotions suscitées par des événements pop, tels que : fêtes, concerts et rituels consuméristes. Les ambiances yuppie et celles relatives à la « *fauna d'arte* », plus proches du monde adulte, ne semblent pas être immunes à ces poussées, car les procès de socialisation qui se déroulent à l'intérieur sont souvent liés à la satisfaction du besoin concernant la reconnaissance sociale et à la gratification qui lui est associée. Tout cela en dépit des idées politiques et des idéologies, qui semblent désormais occuper une place de second plan dans les procès de socialisation et d'agrégation.

Dans la deuxième partie de notre travail, en nous fondant sur certaines réflexions présentes dans le premier chapitre⁴⁶¹, nous avons analysé la représentation du Soi à travers l'étude de l'horizon temporel intrinsèque aux histoires narrées, notamment par les narrateurs homodiégétiques⁴⁶². Comme nous avons pu le constater par l'étude dédiée à la représentation des figures adultes, la manière de relier à ces dernières et à ce qu'elles représentent conditionne la façon de percevoir la temporalité et de se percevoir, par conséquent, en son for intérieur. Nier donc une possibilité de dialogue avec les adultes contribue à faire en sorte que les jeunes protagonistes tondelliens se conçoivent dans un horizon temporel principalement lié au présent⁴⁶³. Comme nous avons pu le démontrer, les dynamiques de « présentisation » possèdent toutefois plusieurs nuances, ce qui est, à notre avis, le principal élément de nouveauté émergeant de notre analyse.

En premier lieu, elles se présentent sous la forme d'un présent cyclique, constitué par des actions qui se répètent. C'est le cas de la plupart des personnages de *Postoristoro*, qui sont

Cfr. P. V. TONDELLI, *Machoman* dans *Un weekend postmoderno*, cit.

⁴⁶¹ Cfr. p. 94-99.

⁴⁶² Certaines réflexions présentes dans cette partie du travail ont été publiées dans F. RIZZO, *Rappresentazioni del mondo adulto nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, cit., p. 227.

⁴⁶³ Certaines études dans lesquelles le sujet en question a été approfondi, ainsi que la représentation du futur dans l'œuvre de Tondelli, sont :

M. LANZILLOTTA, *op. cit.*, p. 16.

O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 81-82-151.

R. CARNERO, *op. cit.*, p. 8.

soumis aux dynamiques répétitives de l'ambiance qu'ils fréquentent, ainsi qu'à celles relatives à la toxicodépendance. Le présent représenté peut d'ailleurs concerner une action qui se dilate dans le temps. Il est possible de trouver des exemples à ce propos dans *Viaggio*, où les actions accomplies par le protagoniste dans la première partie de l'histoire, symbole de sa condition de dépaysement et d'aliénation, sont exprimées à l'infinitif présent. La temporalité « présentisée » peut en outre sous-tendre des actions ponctuelles connotées par une forte intensité ou des actions et des pensées qui s'insèrent et qui agissent dans un horizon temporel assez restreint, puisqu'elles ne font pas partie de dynamiques qui puissent projeter l'individu vers un futur à long terme. Ces dernières tendent à libérer les personnages des conventions sociales et à les situer hors des normes de la société bourgeoise⁴⁶⁴. Des personnages appartenant à la première œuvre de Tondelli, notamment dans l'histoire *Mimi e istrioni*, ainsi que le protagoniste de *Pao Pao*, constituent des exemples assez importants de cette tendance. Dans la deuxième histoire d'*Altri libertini*, les quatre protagonistes agissent et s'ouvrent aux autres de façon spontanée, en suivant leurs envies, ainsi que leurs pulsions. L'horizon temporel dans lequel ils se perçoivent, donc, est strictement lié à la dimension présente et ne contemple pas l'avenir, ce qui les éloigne de la société bourgeoise de Reggio Emilia. Dans le deuxième ouvrage de l'auteur, le protagoniste, en se percevant dans une dimension temporelle liée au présent⁴⁶⁵, peut vivre en totale liberté l'expérience du service militaire obligatoire, hors des schémas et du style de vie de la caserne, qui en revanche sous-tendent une temporalité linéaire, ancrée au parcours de formation. Il nous a été enfin possible de constater que la perception de la temporalité « présentisée » est également remarquable dans *Rimini* et exprimée notamment à travers l'usage du discours direct de la part de Marco Bauer, le protagoniste du roman. Les dynamiques de « présentisation » concernent donc des personnages très différents et sont également connotées par des caractéristiques différentes : pour les libertins-punk d'*Altri libertini* le présent est lié à la damnation et à la libération ; pour les « proto-paninari » de l'histoire qui donne le titre au premier ouvrage de l'auteur, le présent constitue, au contraire, l'expression du besoin perpétuel et infructueux vers la satisfaction d'exigences liées à la culture consumériste ; pour le protagoniste de *Pao Pao*, se situer dans un horizon temporel strictement lié au présent signifie se libérer des conventions sociales ; pour le yuppie Marco Bauer, le présent est le temps d'une quotidienneté pour jouir

⁴⁶⁴ Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 58.

Cfr. M. LANZILLOTTA, *Giganti e cavalieri della strada. Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Longo Editore, 2011, p. 48.

⁴⁶⁵ Cfr. O. CAMPOFREDA, *op. cit.*, p. 67.

de ses propres privilèges. En ce qui concerne *Camere separate*, enfin, bien que l'horizon temporel prédominant soit le passé, lequel prend forme à travers les souvenirs de Léo, il est possible de remarquer l'usage du présent de l'indicatif pour raconter la condition traumatique du protagoniste, due à la mort de son ex copain, ce qui conduit le personnage à se percevoir dans une dimension présente dilatée et vide de sens.

Dans la seconde partie du chapitre, nous avons d'abord présenté nos constatations concernant l'absence dans une importante partie de l'œuvre tondellienne de Soï potentiels⁴⁶⁶ qui puissent faire en sorte que les jeunes personnages perçoivent leur existence, ainsi que leurs actions, dans un horizon temporel lié au futur, ce qui peut s'exprimer par des rêves ou des projets à réaliser. Cette tendance est présente dans la plupart des textes de l'auteur, notamment dans : *Altri libertini*, *Pao Pao*, le roman inachevé *Un weekend postmoderno et Rimini. Postoristoro* représente à ce propos un texte emblématique, puisqu'il décrit la dimension future afin de la nier. Dans la partie finale du texte, Giusy⁴⁶⁷, le protagoniste de l'histoire, imagine pendant quelques instants son avenir loin du Posto Ristoro. Ses fantaisies sont, toutefois, niées très rapidement, car elles virent soudain vers des pensées qui situent à nouveau le personnage à l'intérieur des dynamiques circulaires et « présentisées » qui connotent l'ambiance du lieu qu'il fréquente⁴⁶⁸. Nous avons enfin analysé la représentation du

⁴⁶⁶ En ce qui concerne le concept de « Soï potentiel », nous renvoyons à :

H. R. MARKUS, P. NURIUS, « Possible Selves », *cit.*, p. 954-969.

⁴⁶⁷ Giusy est un personnage transsexuel et, donc, nous utiliserons des pronoms et des adjectifs au masculin pour nous référer à lui.

⁴⁶⁸ “[Giusy] Esce poi nel piazzale, si sente fatto, la testa sbatte, vengono su le rogne. Si ricorda del Salvino, ora gli starà alle calcagna e lui ha dovuto cedere, maledetti i tempi di magra, porca magra che quando arriva non si riesce a raccattare in giro nemmeno uno spino tranquillo per andare avanti, sempre menarsela con facce di merda, l'impermeabile del Johnny, lo sceriffo canchero, la vecchia strega sempre lì, sempre la valigia in mano eppoi non sposta il culo di un metro... E vai, vattene via povera sfigata, aria!!!... Ma in fondo chisseneffrega del Johnny e di tutta la baracca del postoristoro, [...] qualcosa succederà o s'aggiusterà e non ha importanza adesso quello che sarà domani o posdomani e ancora dopo, perché primaoppoi qualcosa cambierà e sarò uomo e non me la farò più con tutti i porci lerci del postoristoro e troverò una donna e ci farò dei figli e mi sbatterò coi buchi fin che ho vene e soldi e un pezzo di culo da dar via, perché perché perché.”

« [Giusy] sort sur la place, il se sent épuisé, la tête lui bat, et la caille, teigneuse, remonte. Il se rappelle Salvino qui va lui coller au train à partir de maintenant, et lui, qui a dû céder, temps maudits de la disette maigre, maigre salope, quand elle s'amène : même pas un malheureux joint tranquille à glaner par là pour tenir le coup, toujours se débattre avec ces gueules de merde, Johnny et son imperméable, le shérif chancre-et-vérole, la vieille sorcière toujours là, la valise à la main qui ne bouge pas son cul d'une mère... Eh va donc, pauvre poissarde, du vent, de l'air !!!... Au fond, qu'est-ce qu'on a à foutre de Johnny et de toute la clique du Buffet de la gare [...] il arrivera bien quelque chose, ça va s'arranger, quelle importance à savoir de quoi demain sera fait ou après-demain et après après-demain, tôt ou tard quelque chose va changer, je serai un homme, j'aurai plus rien à foutre de ces porcs dégueulasses, je me trouverai une femme, je lui ferai des mômes et je m'enverrai en l'air avec des fix tant que j'aurai une veine libre et des ronds et un morceau de mon cul à offrir, parce que, parce que, parce que. »

P. V. TONDELLI, *Postoristoro*, *cit.*, p. 34.

Trad. P. V. TONDELLI, *Les nouveaux libertins*, trad. fr. N. SELS, Paris, Edition du Seuil, 1987, p. 33.

passé dans le dernier roman de Tondelli, en constatant que cette dimension temporelle, qui exprime les souvenirs de Léo, se relie et se heurte à la dimension présente, liée au contraire au trauma et au dépaysement. Le conflit, entre la cage du passé, créée par l’alternance de ses souvenirs, et la dilatation temporelle exprimée par le présent, représente le drame vécu par le protagoniste. Il essaiera de résoudre ce conflit à travers la récupération de nouvelles dynamiques qui puissent le projeter vers une dimension future.

Dans la dernière partie de notre travail, nous nous sommes focalisés sur la représentation de la réalité romanesque qui caractérise les ouvrages principaux de Tondelli, ainsi que sur les dynamiques concernant le procès de catégorisation de cette dernière, mises en place par les narrateurs homodiégétiques. Nous avons pu constater une importante prévalence de l’élément sensoriel-émotionnel à la fois en ce qui concerne la narration et la catégorisation de la réalité racontée. Il a été d’ailleurs possible de mettre en relief que l’usage d’éléments appartenant à la sphère sensorielle et émotionnelle, connote l’identité des protagonistes, ainsi que d’autres personnages. Les deux principaux moyens à travers lesquels ils sont exprimés dans la narration concernent la sonorité (le *sound*) et la description d’images. Par rapport au premier élément, il faut rappeler que l’auteur même concevait ses propres textes en lien avec la musique⁴⁶⁹. La structure de ses ouvrages les plus importants reprend, donc, des schémas musicaux, lesquels confèrent une identité aux textes. Pour cette raison, nous avons étudié la manière par laquelle l’auteur imprime des structures rythmiques aux récits de ses premiers textes, à travers une analyse linguistique et phonétique. Cette analyse a concerné notamment le langage des jeunes narrateurs homodiégétiques mais elle a également pris en compte la narration de l’histoire d’Alberto (l’un des personnages de *Rimini*), qui, en revanche, présente une narration extradiégétique, laquelle caractérise le personnage et sa façon de s’exprimer à travers un style connoté d’une intéressante rythmicité. Ce qui est émergé est un flux

⁴⁶⁹ “Il mio desiderio è quello di produrre un testo che abbia un andamento analogo a certi ritmi musicali. *Rimini*, nelle intenzioni, voleva essere un’orchestrazione sinfonica, in cui si trovano gli “adagi”, i “lenti”, i “prestissimo” e un gran finale. È tutto un po’ variato sui tempi e sull’accelerazione improvvisa, come una sinfonia, in cui c’è un tema che però viene di volta in volta giocato diversamente. Anche *Pao Pao* è molto musicale: l’ho pensato come una cantata di dodici mesi, una toccata e fuga.

Del resto sento la musica molto vicina alla scrittura, come le arti visive. Credo che tutto ciò sia pertinente.”

« Mon désir est celui de produire un texte qui ait un développement analogue à certains rythmes de musique. *Rimini*, dans mes intentions, voulait être une orchestration symphonique, dans laquelle on trouve des « adagios », des « lentos », des « prestissimos », et un grand final. Tout est un peu varié sur les temps de l’accélération soudaine, comme une symphonie, où il y a toutefois un thème qui est joué différemment à chaque fois. *Pao Pao* aussi est très musical : je l’ai pensé comme une chanson de douze mois, une *toccatà* et *fugue*.

Je sens d’ailleurs une grande proximité entre la musique et l’écriture, comme entre écriture et arts visuels, Je crois que tout ça est pertinent. » Nous traduisons.

F. PANZERI, G. PICONE, *op. cit.*, p. 51.

rythmique qui confère un ordre à la réalité romanesque à travers les sensations et les émotions, souvent très fortes, que cette dernière suscite, ainsi qu'à travers l'état d'esprit du narrateur, en mettant en place un véritable processus de catégorisation. Nous avons pu remarquer, en outre, que les préférences en matière de musique sont utilisées pour caractériser les personnages⁴⁷⁰. Il est possible à ce propos de citer quelques exemples. Dans *Pao Pao*, les goûts musicaux constituent l'un des éléments de socialisation, car ils peuvent faire naître une amitié entre le protagoniste et l'un de ses copains de régiment, précisément parce que la possibilité de caractériser l'autre à travers la musique permet de se reconnaître. Toujours dans *Pao Pao*, les goûts musicaux font partie des éléments qui peuvent faire fonctionner la relation de couple, en mettant en évidence qu'on écoute essentiellement ce qu'on est. Dans *Rimini*, en outre, le Grand Hôtel est décrit et connoté de façon identitaire au moyen des sons et des bruits présents dans son intérieur, lesquels attirent l'attention de Bauer. Dans le troisième roman de Tondelli est d'ailleurs présente une liste de chansons à écouter pendant la lecture, ce qui contribue à influencer la représentation littéraire de l'identité des personnages.

Une autre manière au travers de laquelle les identités sensorielles-émotionnelles s'expriment dans l'œuvre de Tondelli concerne la description d'images. Cela fait en sorte que l'élément visuel contribue dans plusieurs cas à conférer une identité aux lieux et aux personnes, en reprenant dans certaines occasions la grammaire du langage cinématographique. Il est intéressant de constater à ce propos que dans la dernière histoire d'*Altri libertini* (*Autobahn*) le protagoniste parle de son propre *cineocchio* (« ciné-œil »), ainsi que de son *occhiocaldo* (« œil chaud »), des univérations qui renvoient d'un côté à la sphère visuelle et de l'autre à celle tactile. D'autres exemples concernant la description d'images pour représenter la réalité de la part des narrateurs peuvent être repérés notamment dans : *Altri libertini*, *Pao Pao*, *Rimini* et *Camere separate*. Dans *Mimi e istrioni*, la narratrice représente l'identité du bar fréquenté par les SPLASH au moyen de la description des objets qui se trouvent en son intérieur. Dans *Senso contrario*, les personnages sont identifiés par le protagoniste à travers la description de leur aspect physique. L'identité de Lele, l'un des personnages les plus importants de *Pao Pao*, est présentée par le protagoniste, en utilisant la description de ses gestes et de son extériorité. La Côte Romagnole décrite dans *Rimini* est représentée à travers ses insignes et ses lumières. En ce qui concerne le roman en question, il faut ajouter que le *blow up*, un procédé appartenant au langage cinématographique et de la

⁴⁷⁰ Cfr. F. PANZERI, *La musica della pagina. Il suo ritmo*, in B. CASINI (a cura di), *op. cit.*, p. 9-22.
Cfr. E. MONDELLO, *op. cit.*, p. 25.

photographie, constitue la métaphore de la condition de Marco Bauer. Le protagoniste, comme piégé dans un *blow up*, est en fait incapable de voir l'imposant mécanisme qui le manipule, dont il n'est qu'un outil. Dans *Camere separate*, pour conclure, le personnage de Léo est présenté au lecteur pendant qu'il réfléchit sur son identité, en regardant et en décrivant le reflet de son visage de trentenaire dans le hublot d'un avion.

Dans le dernier chapitre de notre travail, nous avons pu démontrer, donc, qu'à l'hybridation des langages présente dans les romans et les histoires de Tondelli correspond un singulier paradigme identitaire, qui naît à travers la relation et prend forme par la narration. Le dialogue entre langage littéraire et d'autres médias n'est pas donc une simple innovation littéraire. Il est en revanche le symptôme de quelque chose de bien plus profond. Il concerne une nouvelle manière de concevoir soi-même dans le monde, laquelle est exprimée notamment par les « jeunes auteurs » italiens des années 1980. Cette tendance se situe en fait à l'intérieur d'un processus plus large de rupture avec le passé. Un processus qui présente dans le refus ou dans l'impossibilité d'entrer en relation avec le monde adulte sa caractéristique la plus évidente. Le langage musical, ainsi que celui cinématographique, sont immédiats, tendent à séparer l'individu et la réalité de sa propre histoire pour les fixer dans le présent où ils apparaissent et stimulent des sens et des émotions, en condensant de cette façon les significations.

Le parcours suivi dans notre travail a essayé de repérer les caractéristiques de l'identité des jeunes personnages représentés par Tondelli dans ses ouvrages principaux. Nous sommes arrivés à la conclusion qu'à la base de différentes sous-cultures figurées dans les textes analysés se cachent d'importants éléments communs. En reprenant l'idée qui se situe à la base d'*Un weekend postmoderno*, nous avons étudié les différents ouvrages en tant que parties d'un processus général et d'une dimension chorale, en analysant les divers personnages comme pièces d'une mosaïque sociale plus large, qui s'étend pendant toutes les années 1980. Les bases de notre étude résident donc dans les écrits du Tondelli analyste et auteur de reportages, toujours prêt à « se compromettre avec la contemporanéité »⁴⁷¹, avec les modes et les idoles du monde dont lui-même et les jeunes de la décennie du « *riflusso* » faisaient partie. Il nous a été ainsi possible de comprendre le processus qui a conduit à la prévalence du sensoriel-émotionnel comme élément essentiel de l'identité juvénile. Grâce au parcours suivi, nous avons pu faire émerger des éléments de nouveauté, qui concernent les caractérisations sociales

⁴⁷¹ F. PANZERI, G. PICONE, *op. cit.*, pp. 65.

des jeunes et les modalités par lesquelles elles ont été représentées par l'auteur. Le principal élément de nouveauté, à notre avis, est relatif à la constatation d'un substrat identitaire commun qui se situe à la base des diverses représentations des jeunes racontés par l'écrivain émilien. En prenant également en considération les différences culturelles qui distinguent les personnages appartenant à la « faune juvénile » décrite par Tondelli, nous avons constaté la présence de mécanismes communs et plus profonds qui agissent à l'intérieur des processus identitaires. Il s'agit de processus qui d'un côté sont ancrés au mouvement de 1968 et de l'autre concernent plus proprement les dynamiques socioculturelles qui se sont déroulées tout au long des années 1970 et 1980. Elles concernent notamment : l'affaiblissement de la figure paternelle et de l'adulte dans l'imaginaire collectif et surtout dans l'imaginaire des jeunes ; la fin des expériences liées aux mouvements étudiant et ouvrier et l'affirmation des télévisions commerciales comme moyen de diffusion culturelle.

L'identité qui unit une bonne partie des jeunes représentés tout au long de l'œuvre de Tondelli a été définie comme sensorielle-émotionnelle, puisqu'elle est d'abord représentée par des narrations construites à travers des langages immédiats et très expressifs, se constituant à travers des contaminations linguistiques avec le langage musical et cinématographique. Elle est d'ailleurs exprimée par les différents jeunes racontés dans l'œuvre de l'auteur, notamment les narrateurs homodiégétiques, à travers leur propension à catégoriser l'autre et la réalité par le biais des éléments appartenant aux sphères sensitive et émotive. L'élément sensoriel-émotionnel, qui caractérise les langages de Tondelli, marque les narrations que les personnages font d'eux-mêmes et de la réalité au sein de laquelle ils s'insèrent. Il caractérise fortement leur langue et pour cette raison contribue à conférer une forme narrative à leur identité. Cet élément, en outre, en tant qu'entité qui caractérise la voix des jeunes narrateurs, exprime et condense les dynamiques relationnelles qui se situent à la base des identités individuelles et de groupe refigurées par l'auteur, ainsi que de la dimension temporelle « présentisée », dans laquelle une grande partie des jeunes personnages se perçoit. Il est d'un côté l'expression de l'importante différence que les jeunes racontés perçoivent entre horizon juvénile et société adulte et de l'autre de la grande importance qu'ils confèrent au groupe des pairs. Tout d'abord parce que, comme l'écrit Pispisa, le langage des jeunes personnages peut souvent être assimilé au *nadsat*, c'est-à-dire l'argot de la tribu⁴⁷², qui exclut qui n'en fait pas partie, notamment les adultes. En deuxième lieu, les langages utilisés par beaucoup de jeunes

⁴⁷² Cfr. G. PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2013, pp. 73-76

personnages incarnent la propension au principe de plaisir, qui caractérise la plupart des filles et des garçons racontés, ce qui contribue à créer le clivage qui s'instaure entre jeunes et adultes et se pose en même temps à la base des dynamiques relationnelles entre pairs. Le sensoriel-émotionnel qui marque les voix des différents personnages de Tondelli est d'ailleurs la manifestation de l'horizon temporel « présentisé » à l'intérieur duquel une bonne partie des jeunes qui peuplent les narrations de l'auteur se perçoit. Il est exprimé par l'immédiateté de la narration, laquelle se construit de façon prévalente à travers des éléments appartenant aux sphères de la sensorialité et de l'émotivité, liées par leur nature à l'immédiat.

Synthèse des plusieurs visages des identités sociales juvéniles racontées, l'élément sensoriel-émotionnel constitue, donc, à notre avis, le facteur qui marque davantage la dimension chorale au sein de laquelle les plus importantes œuvres de fiction écrites par Tondelli se situent. Exprimé littérairement à travers des langages hybrides, il reflète la fragmentation d'une réalité qui vit dans le présent où elle est perçue, en se manifestant dans toute son intensité, sa force et sa vivacité, ainsi qu'à travers les géométries des formes qui constituent un monde désagrégé et parfois hypertrophique.

Les jeunes Italiens et la représentation de leur identité dans l'œuvre de Pier Vittorio Tondelli

Cette thèse de doctorat étudie la représentation de l'identité des jeunes personnages dans l'œuvre de Pier Vittorio Tondelli. Pour ce faire, nous avons d'abord repris des considérations faites par l'écrivain dans une partie de ses articles et reportages, présents dans *Un weekend postmoderno*, ainsi que les concepts de « fauna » et « tribù ». Afin de rendre notre analyse plus approfondie, nous avons intégré à ces concepts des notions appartenant à la psychologie sociale, une discipline étudiée par Tondelli pendant sa formation universitaire, comme nous avons pu le constater lors de nos recherches au sein de la Bibliothèque Einaudi de Correggio.

Dans le premier chapitre de notre travail, nous avons analysé la représentation de la relation entre les jeunes personnages, qui peuplent les histoires de l'auteur, la société adulte et la dimension sociale juvénile. Le deuxième chapitre de notre étude s'est focalisé, en revanche, sur la représentation de l'horizon temporel dans lequel les jeunes personnages se perçoivent. Le dernier chapitre s'est concentré enfin sur l'analyse des langages utilisés par les jeunes narrateurs des textes de l'auteur, en mettant en évidence leurs structures hybrides, ainsi que leurs liens avec la connotation identitaire.

Sur la base de nos constatations, nous avons conclu qu'à l'origine des identités sociales représentées par Tondelli dans ses récits, se situe une identité de fond que nous avons définie comme « sensorielle-émotionnelle », car elle s'exprime à travers des langages marqués par ces deux éléments. Ces langages condensent à la fois des dynamiques connotant l'identité des jeunes, telles que : la propension à vivre dans un horizon social séparé de celui des adultes ; la conception de la dimension sociale des pairs comme dimension prédominante ; et la tendance à se percevoir dans un horizon temporel lié au présent.

Mots-clés : Tondelli ; jeunesse ; identité ; Soi ; relation ; sous-cultures ; *riflusso* ; années 1980 ; société italienne, *giovani autori* : rapport intergénérationnel ; narration et temporalité ; *sound del linguaggio parlato* ; narration hybride ; *emozionalizzazione*.

Young Italians and the representations of their identity in Pier Vittorio Tondelli's works

This doctoral thesis analyzes young characters' identity representations in the fictional works of Pier Vittorio Tondelli. My analysis is based on some of the author's considerations in the novel *Un weekend postmoderno* and on the concepts of fauna (fauna) and tribù (tribe). To create a more in-depth analysis, I integrate these concepts with others found in social psychology, an academic subject which was also part of Tondelli's higher education, as I could ascertain through my research at Einaudi's Library in Correggio.

In the first chapter of the thesis, I analyze the representations of the relationships between the young characters in Tondelli's works, adult society, and the social dimension of the youth. The second chapter focuses on the representation of the time horizon within which young characters perceive themselves. Finally, the last chapter analyzes the languages used by the young narrators of the author's stories and novels, highlighting hybrid structures and their links with identity connotations.

Based on my study, I conclude that at the base of social young people's identities as represented by Tondelli in his works of fiction, there is a core identity. I define this core identity as a "sensori-emotional" one, because it is expressed in some languages by these two elements. These languages also condense some dynamics connoting young people's identities that emerge in my work, namely, the propensity to place oneself in a social horizon separate from the adult one, the conception of a young social dimension as the predominant one and the tendency to perceive oneself in a time horizon linked to the present.

Keywords : Tondelli, youth, identity, Self, relationship, subcultures, *riflusso*, 1980s, Italian society, young authors, intergenerational relationship, narrative and temporality, *sound del linguaggio parlato*, hybrid narration, *emozionalizzazione*

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE IV

Intitulé de l'ED : ED 020 – Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Adresse de l'ED : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Etudes romanes italiennes