

Fabio Vittorini

Tra le suppellettili dell'eremita c'è anche un teschio: la parola scritta tiene sempre presente la cancellatura della persona che ha scritto o di quella che leggerà.

ITALO CALVINO

Agli occhi della propria storia

Impegnato in una sorta di continuo e instabile progetto di autoauscultazione, assediato da perdite di senso improvvise, da cadute di ritmo e di presenza, il narratore-protagonista di *Pao Pao* (1982) di Pier Vittorio Tondelli racconta la storia del suo «cuore diverso»¹ tentando di riappropriarsi almeno in parte del suo «self sbrodato e annacquato»² e di esorcizzare «il senso della tragedia»³ che lo investe quando crede di non esistere più come «io», di non essere mai esistito, di essersene andato non sa dove. L'importante – dice – «è piazzarsi il più presto possibile in questa nuova storia»⁴, il servizio militare, neutralizzarne il potere distruttivo assorbendo con una disponibilità letteralmente erotica tutto ciò che essa propone, i suoi personaggi, i suoi eventi, raccontarla mantenendo intatta la diversità del proprio punto di vista. E allora si lascia agire, dalle situazioni, dagli altri, dalle cose, si lascia attraversare dalle loro essenze, dalle loro storie, dalle loro voci e finalmente riesce a dare una forma al racconto della propria vita, a sottrarlo allo «stato di vischiosa incoscienza»⁵ che impedisce al suo senso di strutturarsi coerentemente. La nuova storia, superato il trauma dell'impatto, si rivela allora al narratore come un prezioso strumento per riappropriarsi del proprio passato e della propria identità:

Non avrei mai pensato che il servizio militare, almeno in questa prima fase, si insinuasse nella mia esistenza scrostando piacevolmente immagini ed emozioni del tutto dimenticate e che riviste oggi, fine aprile dell'ottanta, appaiono così perdute da ricercarle con passione e accanimento, da studiarle, rivederle, riassorbirle. Tutto in me si muove come se questa del soldato e della sua partenza fosse una storia antichissima e remota incisa nel DNA, un codice collettivo che quando scatta decifra e informa tutto il tuo self⁶.

La storia del soldato, con la sua iniziazione obbligata all'esperienza dell'Altro e alla messa in scena di Sé, finisce per diventare metafora di ogni scoperta dell'individualità e dell'alterità

1 P.V. Tondelli, *Pao Pao*, Feltrinelli, Milano 1989 [1982], p. 23.

2 Ivi, p. 55.

3 Ivi, p. 25.

4 Ivi, p. 93.

5 Ivi, p. 25.

6 Ivi, p. 57.

che, sotto forma di doppio oscuro e incontrollabile, la stessa individualità racchiude. La camerata, teatro di questa parabola antropologica, appare come un

mondo incosciente in cui le intimità si allargano e i gesti scattano meccanici e le parole sono soltanto rantolii e mugugni e i corpi troppo paurosamente simili a macchine gettate in manutenzione, a robot impazziti e arrugginiti, a codici disuguali, a doppi tragici delle nostre vite, e ognuno ora sta vivendo la propria storia, risorgendo i fantasmi, sognando situazioni al di fuori del tempo, ognuno sta rigettando i detriti della propria storia, li sta digerendo, assorbendo oppure vomitando, sputando, scoreggiando, eiaculando. Il cesso è del corpo come il letto del cervello.⁷

Il compimento della parabola permette l'accesso a un mondo compatto, in cui ogni identità è pienamente se stessa senza essere irrimediabilmente separata dalle identità vicine. Il senso di pienezza e di solidarietà è una scoperta enigmatica e stupefacente, ma inequivocabilmente gioiosa:

ora so che c'è qualcosa che vibra anche dentro di me e che riannoda il senso mio con quello circostante. Non so dire precisamente di cosa si tratti, ma è qualcosa che non mi separa e soprattutto non mi divide. Ecco, questo è vero. C'è qualcosa di imprevedibile e misterioso che mi attacca a me e agli altri. Qualcosa che incolla. Che unisce.⁸

L'Altro, però, strumento del recupero e della liberazione dell'Io, raramente conosce la sua funzione, spesso è incosciente, insensibile. Tutto di lui può e deve essere assimilato, tranne la sua insensibilità; questo spiega il destino di solitudine e di separazione al quale è costretto il narratore, disponibile alla ricerca e alla scoperta di Sé e dell'Altro, fragile proprio per questa sua disponibilità. La naja finisce, ognuno viene rigettato «nella propria storia separata», il mondo felice e indivisibile del narratore va in frantumi:

non so se il mio destino sarà rifiorire e trapiantarmi come sempre su altre storie e altri incroci e di là di nuovo ripartire e splendere e mischiarmi e intrecciarmi, oppure seccarmi e morire e dio mio finire e non conoscere quelle riproduzioni e quei riciclaggi di me che mi facevano star bene e dirmi son contento, in fondo basta che abbia qualcuno da amare, basta un territorio di diffusione d'affetto e sarò per sempre salvo.⁹

Ma la possibilità di diffondersi amorosamente in qualcun altro, il piacere di raccontarne la storia, dopo averla assorbita fino a farla diventare la propria storia, esige la rinuncia a tutto ciò (alcol, droghe ecc.) che può spingere il cervello ad avventurarsi

⁷ Ivi, p. 68.

⁸ Ivi, pp. 57-58.

⁹ Ivi, pp. 95-96.

in un tempo vuoto dal quale non si torna indietro se non con una sola ineliminabile certezza, che io non sei tu, non lo sei mai stato e non lo sarai mai, solo un sacco di sangue marcio che va al diavolo¹⁰.

La vicenda della scoperta e della stasi, della fusione e della singolarità, della vitalità e del vuoto, del racconto e del silenzio è lunga quanto la vita stessa, «poiché il Tempo ti ammazza, questo è certo, ma anche ti salva»¹¹. Il narratore, in ogni caso, è ottimista, forte della consapevolezza che

le occasioni della vita stupiscono mai abbastanza nella loro insensata frammentarietà che poi un bel giorno miracolosamente si salda in una sottile e delicata vibrazione che riaccorda e riannoda e uniforma il tono di diversi percorsi e allora, nonostante i dolori e le precarietà dei nostri anni giovanili la vita sembra rivelarsi come una misteriosa e armonica frequenza che schiude senso e fa capire; e allora in quell'attimo abbagliante tutto pare ricomporsi nella gioia di sentirsi finalmente presenti agli occhi della propria storia, la pazzesca consapevolezza di trarre a sé tutti i fili intrigati e sparsi del proprio passato¹².

La vita è una costellazione di questi istanti in cui l'essere si riassume e diviene autocosciente. L'Io, oggetto perduto del (o nel) mondo, ritrova la propria immagine confondendosi con l'Altro, facendolo vivere dentro di sé, assimilandolo, amandolo: i suoi confini tornano a essere sensibili e reattivi soltanto dopo che qualcuno o qualcosa li ha varcati, magari per insediarsi nello spazio assolutamente disponibile e aperto che essi racchiudono. La voce dell'Io diviene la voce di una comunità e può dire «io» solo passando attraverso la dualità o pluralità straniante del «noi».

La stessa cosa accade alle numerose incarnazioni dell'entità plurivoca e ameboidale che funge da narratore del precedente *Altri libertini* (1980). L'«io» di *Viaggio* è esasperatamente ricettivo ed esposto alla confusione, fisica e sentimentale, con l'Altro («la mia voglia di stare con la gente è davvero voglia e [...] non ci posso fare un cazzo se mi tira con tutti»¹³), fino al totale annullamento di sé nel grande amore per l'Altro Dilo:

soprattutto c'è l'assenza, questa maledetta assenza di Dilo e del suo corpo. Avercele delle braccia grandi tutta la città per poterti coprire e stringere ovunque tu sia amore mio, avercela una lingua di mille leghe per leccarti e un uccello in volo sopra ai mari e ai monti e ai fiumi per raggiungerti affezionato mio caro, e per venirti dentro e strusciarti e spezzare così questa atroce lontananza e invece rimango solo, la notte tutt'intorno tace e la mia stanza invece urla

10 Ivi, p. 71.

11 Ibid.

12 Ivi, p. 157.

13 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 1987 [1980], p. 84.

e grida per te che non ci sei, io, io non ce la faccio proprio più. Così dopo sei giorni scappo e torno da Dilo e gli dico «Io mi salvo solo vicino a te»¹⁴.

L'«io» di *Senso contrario*, seduto in una vecchia casa di montanari in attesa di mangiare col suo amico Ruby, riflette sui vecchi «sempre pronti a ricordare e canticchiare» che popolano le osterie della bassa reggiana:

quando li si incontra è un indefinibile trapasso d'esperienza che capita, un attimo di comunicazione, quella vera, persino ardente e si rimane poi lì tutta la notte a menarsela su e giù dagli anni, avanti e indietro nel tempo in una bella confusione che però è la storia viva e anche storianostra.¹⁵

Questi attimi di comunicazione autentica e appassionata spezzano l'«atroce lontananza» tra individui e perfino tra generazioni, trasformando la separazione in inclusione, l'«insensata frammentarietà» delle vicende individuali in una «storianostra» che le «riaccorda e rianoda» in un racconto complessivo di senso compiuto.

La stessa cosa accade a Marco Bauer, protagonista e narratore parziale di *Rimini* (1985), che lasciando Milano e la sua fidanzata Katy crede di avere cambiato vita e di poter finalmente restare solo con se stesso:

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.¹⁶

Il sogno, però, si dissolverà e lascerà libero un nuovo Io solo passando attraverso una fusione piena, desiderata e cosciente con l'Altro, questa volta una donna: la bella e attraente Susy.

Una cosa non molto diversa accade a un altro personaggio di questo romanzo, lo scrittore Bruno May, che si innamora della trasparenza del giovane Aelred, capace di camminare

in simbiosi con la propria andatura, così naturalmente sovrapposto alla artificialità del suo passo, così completamente abbandonato alla legge dei gesti appresi [...] che il suo carattere si diffondeva, completamente svelato, all'esterno. Bruno notò che la sua corazza gestuale non appariva come una difesa, non nascondeva, non occultava; anzi parlava chiaramente e dolcemente.¹⁷

14 Ivi, p. 98.

15 Ivi, p. 136.

16 P.V. Tondelli, *Rimini*, Bompiani, Milano 1997 [1985], p. 21.

17 Ivi, p. 193.

La stessa amabile chiarezza che induce Bruno ad abbandonarsi con Aelred a un abbraccio che pulsa largo «come traendo vita da un unico cuore»¹⁸ lo spoglierà della sua identità. Rivelandosi pura apparenza e denunciando la disparità del reciproco abbandono dei due amanti, quell'abbraccio finirà per distruggere Bruno, la cui esistenza è ormai irreversibilmente votata a essere la parte non autosufficiente di un tutto. Lo scrittore riuscirà a liberarsi del peso ossessivo e luttuoso del ricordo solo attraverso la scrittura, ma terminata la stesura del suo romanzo, si accorgerà di «essersi liberato dell'essenza stessa della sua vita»¹⁹ e, poco dopo, si ucciderà.

Gli Io di Tondelli appaiono come mossi da un'implacabile compulsione a rispondere alle sollecitazioni esterne, ad assecondare la loro vorace curiosità, a fagocitare tutto ciò che entra nella loro sfera sensoriale, anche quando l'eccitazione, liberata da ogni freno, si avvia a coinvolgere nella sua stessa vertigine un profondo e abbacinante senso di vacuità («Sento come mi fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme»²⁰). Sarà proprio questa vertigine a travolgere Leo, il protagonista di *Camere separate* (1989), ultima messa in scena della disponibilità dei soggetti di Tondelli a riconoscere progressivamente l'Altro «come una presenza automatica di consuetudine e di affetto» e ad «accettare la brutalità del fatto di non essere più soli». Thomas, ultima incarnazione dell'Altro, non è più un oggetto distante o insensibile, ma un soggetto ricettivo, fragile, «atterrito dal sentimento di separazione e di privazione»²¹, che riesce lentamente, con la sola forza del suo amore, a modificare Leo, l'Io del romanzo (questa volta non narrante ma narrato e fuoco di un intenso processo di focalizzazione interna), assorbendolo completamente nel loro rapporto e certificandolo, questo rapporto, attraverso l'approvazione degli altri, del mondo. Non esiste più solo Leo o solo Thomas, ma «Leo-con-Thomas»²², un essere nuovo, complesso, nato dalla fusione dei due amanti. Una fusione così profonda e consapevole da rendere necessaria una sorta di mistica dell'eros in grado di lenire il dolore della separazione dei corpi e di spiegare i «momenti d'amore e di devozione», i «momenti estremi di ricapitolazione» che popolano l'«età dell'oro» di Leo-con-Thomas:

A volte gli era capitato di pregare, mentre faceva l'amore. Il suo sguardo si distendeva sulla nudità del corpo desiderato con una devozione castissima, addirittura verginale. Sentiva il miracolo di avere accanto a sé la bellezza della creazione e di poterla contemplare in silenzio. Di poterla toccare, assorto, con la punta delle dita così come, con lo sguardo, poteva accarezzare, in certi tramonti, la montagna. Non lo sfiorava nemmeno lontanamente l'idea del possesso e del dominio sull'altro. Non voleva rubare niente, né pretendere, né strappar via. Voleva che tutto si mantenesse intatto in un senso di gratitudine e di pienezza. Potevano trascorrere ore in queste ricognizioni in cui il corpo dell'amato diventava l'universo, con le sue costellazioni e

18 Ivi, p. 198.

19 Ivi, p. 227.

20 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 143.

21 P.V. Tondelli, *Camere separate*, Bompiani, Milano 1997 [1989], p. 63.

22 Ivi, p. 66.

i suoi mondi. E le volte in cui era Thomas ad addentrarsi in lui, a percorrere con lo sguardo e le mani il suo corpo, anche allora lui pregava, scivolando nel sonno, perché provava la felicità di vivere la sua imbarazzante finitezza come un valore che dava pace agli altri.²³

Legandosi indissolubilmente all'Altro, l'Io si espone all'incerto e al caso, e quello che investe Leo è il peggiore dei casi possibili: la morte di Thomas. Dopodiché inizia a viaggiare attraverso l'Europa, scappa «da una morte per avvicinarsi alla propria morte»²⁴, scappa dal nulla lasciato dalla morte per raggiungere il nulla della totale insensibilità, lasciando dietro di sé niente altro che «un continente in via di distruzione». Ora Leo non può più scrivere la propria storia attraverso la storia di Thomas o di chiunque altro perché l'amore ha investito Thomas di un valore assoluto e non surrogabile: ogni possibilità di storia era racchiusa in lui («Thomas era la Storia»²⁵) ed è andata distrutta con la sua morte; nessun senso può più comporsi e dare all'Io la certezza della sua esistenza e della sua identità. Leo non può più raccontare nulla perché il senso della sua vita è imprigionato nel passato, un passato reso definitivo e inappellabile dalla scomparsa dell'Altro.

A meno che non si tratti di raccontare proprio quel nulla, il vuoto spalancato dalla morte dell'Altro, che per di più in questo caso ha lasciato il nostro Io con un'accusa benevola ma implacabile rivolta alla sua intera esistenza di amante e di scrittore, una rivelazione spaventosa. Durante il loro ultimo incontro a Berlino, con candore disarmante, Thomas ha messo Leo di fronte all'insopprimibile cannibalismo necessitato dalla sua scrittura, che spiega anche la decisione imposta di vivere in «camere separate», trasformate dalla lontananza in case, città, stati, universi separati:

«Tu mi vuoi tenere lontano per potermi scrivere. Se io vivessi con te, non scriveresti le tue lettere. E non mi potresti pensare come un personaggio della tua messinscena. Deve esserci qualcosa di sbagliato anche in me se accetto di amarti a questo prezzo... A volte ti penso come un avvoltoio. E mi fai paura. È come se tu avessi bisogno ogni giorno di carne fresca con cui cibarti. Per fare questo tu laceri, squarci, strappi via. Non ti chiedi chi sia la tua vittima, né se ti sia amica o ti ami o ti sia, al più, indifferente. C'è una voracità, che hai con le persone che ti vivono intorno, che mi spaventa. E questo tanto più perché io so quanto, dentro di te, ci sia solamente un fondo di sincera bontà»²⁶.

In verità, nelle oscillazioni temporali di *Camere separate*, questa accusa e la morte di Thomas precedono l'inizio del racconto, anzi innescano il primo dei tre movimenti in cui il racconto è suddiviso, intitolato non a caso «Verso il silenzio», che si apre con Leo intento a guardare interrogativo la sua faccia riflessa sull'oblò di un aereo tra Parigi e Monaco, cercando di

23 Ivi, pp. 98-99.

24 Ivi, p. 68.

25 Ivi, p. 69.

26 Ivi, p. 185.

«vedersi come l'innocente, come colui che è incapace di fare del male e di sbagliare»²⁷. Il silenzio è quello imposto a Leo scrittore vorace e indifferente dal senso di colpa per il proprio egoismo da «avvoltoio» e dalla chiara percezione che la morte di Thomas comporterà anche la sua morte. I pochi dati biografici di cui disponiamo fanno ipotizzare che lo stesso Tondelli abbia forse fatto i conti con un'accusa e una morte altrettanto deflagranti, che lo hanno costretto a una revisione radicale del rapporto tra scrittura e vita e lo hanno sospinto verso il silenzio. Il silenzio della finzione: dopo *Camere separate*, l'unica fiction pura scritta da Tondelli è il racconto, non a caso culminante con un atto di cannibalismo, *Circolo londinese* (1991), incluso poi nel postumo *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* (1993). Ma anche e soprattutto il silenzio esercitato sulla malattia e sul contagio, che ha in sé i riverberi dissonanti di una strenua resistenza all'autocommiserazione e di un terrore del giudizio degli altri. Proprio la scrittura di *Camere separate* finisce per profilarsi in extremis come il gesto purificatore con cui Tondelli ha tentato di mettersi al riparo da quell'accusa spaventosa: l'ultima carne della quale lo scrittore si è cibato è la sua, offrendosi come capro espiatorio per salvare la sola cosa che sarebbe rimasta di lui dopo la morte, la scrittura.

Digerire la realtà

In una delle interviste rilasciate a Fulvio Panzeri tra l'agosto del 1989 e il novembre del 1990 a Milano, Tondelli dichiara di scrivere «per l'insopprimibile bisogno di mascherarmi in una storia di cui vorrei far parte», una storia a volte nota, a volte parzialmente o totalmente ignota, come quelle girovaghe dei libertini emiliani, quelle vischiose dei militari durante le naja, quelle misteriose delle creature notturne riminesi, quella devozionale degli amanti fusi l'uno nell'altro, quelle aneddotiche e cosmopolite degli anni Ottanta tardo-postmoderni. Poi, continua, «c'è il piacere della manipolazione linguistica, la gioia di inventare e di divertirsi con il linguaggio», inseparabile da quell'impulso mimetico primario portato sul grande schermo in quegli stessi anni da Woody Allen in *Zelig* (1983). Subito dopo precisa:

si potrebbe parlare anche di un processo di imitazione, addirittura di attivazione della menzogna. Quando scrivo un romanzo, io creo un falso, nel senso che il punto di partenza sono altre storie, altre narrazioni, altre trame. Ma è proprio in questo modo che si genera la sentimentalità della scrittura. E si assesta su due prospettive: o quella di approdare alla finzione vera e propria, o quella di evidenziare gli inganni interni dell'intreccio.²⁸

Nella divaricazione tra bisogno di appartenenza e mascheramento, tra ricerca di una storia e manipolazione linguistica fine a se stessa, tra mimesi della realtà e imitazione di racconti pre-

²⁷ Ivi, p. 7.

²⁸ F. Panzeri, G. Picone, *Tondelli. Il mestiere dello scrittore. Una conversazione-autobiografia*, Transeuropa, Ancona 1994, pp. 36-37.

esistenti, è l'essenza della scrittura di Tondelli, irriducibile ai singoli poli di queste opposizioni e alle etichette che storicamente li contrassegnano (moderno e postmoderno), ma piuttosto oscillante incessantemente tra di essi. Da un lato i suoi «racconti del mondo»²⁹ aspirano alla «finzione vera e propria», ovvero fingono (di essere) la realtà, intendono rappresentarla, fotografarla, indagarla, e perciò si servono degli stratagemmi centripeti e ordinanti in uso nella narrativa moderna e modernista, in particolare del pattern accumulativo e svagato del romanzo picaresco, di quello teleologico e patetico del romanzo di formazione e di quello monologico e introspettivo del romanzo di inizio Novecento; dall'altro lato vogliono demistificare quella finzione, «evidenziare gli inganni interni dell'intreccio», e perciò ricorrono alle strategie e ai trucchi centrifughi e destrutturanti della narrativa postmoderna, trattando la lingua come «sound, codice sonoro», i personaggi come «derivate discorsive nella corrente fluxus del linguaggio», come «azioni ritmiche»³⁰, le storie come puri pretesti.

In questa oscillazione i racconti di Tondelli compiono un moto pendolare senza sosta tra l'idealismo ingenuo e/o fanatico del moderno e il pragmatismo scettico e/o apatico del postmoderno, finendo per campeggiare in uno spazio «metamoderno», «situato epistemologicamente *con*, ontologicamente *tra* e storicamente *oltre* moderno e postmoderno»³¹, in «costante riposizionamento» con, tra e oltre «idealismo e pragmatismo», realistico e antimimetico, referenziale e metalinguistico, introspettivo e desoggettivante, patetico e derisorio, in mezzo agli «ismi decostruiti e alle rovine desolate rimanenti del moderno e postmoderno», ricostruiti «nonostante la loro irricostruibilità al fine di creare un'altra modernità»³², o meglio al fine di elaborare criticamente «il tropo della “modernità”» come «riscrittura», come «atto preciso di eliminazione e sostituzione di paradigmi narrativi precedenti»³³.

Una riscrittura, quella di Tondelli, che mentre manipola incessantemente le forme del linguaggio e le trame già esistenti per elaborare nuovi paradigmi narrativi, mantiene viva la «sentimentalità della scrittura» proprio attraverso il piacere che scaturisce dalla manipolazione. Sempre concepita come «uno strumento per vivere», l'unico che consenta di «avere uno stomaco per “digerire la realtà”»³⁴, la scrittura è uno strumento che deve essere fatto costantemente oggetto di verifica e revisione, dovendo rispondere ai due intenti apparentemente

29 R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, “Communications”, 8, 1966, p. 1 (la traduzione delle citazioni da testi stranieri è mia).

30 P.V. Tondelli, *Colpo d'oppio* (1980), in Id., *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* (1993), Bompiani, Milano 2016, pp. 8, 9.

31 T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamodernism*, “Journal of Aesthetics & Culture”, Vol. 2, 2010. Disponibile all'indirizzo <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/jac.v2i0.5677>. Per una ricostruzione storica della nascita della categoria di metamoderno si veda F. Vittorini, *Points of (Re)View. La fondazione del Metamoderno*, in P. Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Mimesis, Milano 2018, pp. 267-283; per una sua esplorazione teorica dettagliata, si vedano F. Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Pàtron, Bologna 2017 e R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen (ed. by), *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, Rowman & Littlefield International, London 2017.

32 T. Vermeulen, R. van den Akker, N. Fessler, H. Schachar, L. Turner, A. Gibbons, *What meta means and does not mean*, 14 ottobre 2010, disponibile all'indirizzo <http://www.metamodernism.com/2010/10/14/what-meta-means-and-does-not-mean/> (ultima consultazione maggio 2023)

33 F. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Sansoni, Milano 2003 [2002], p. 52.

34 F. Panzeri, G. Picone, Tondelli. *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 35.

inconciliabili di rappresentare il mondo e demistificare i processi della rappresentazione, mimetizzarsi in una storia e disarticolargli attraverso il linguaggio e il gioco metanarrativo. Tenendo la traiettoria del metamoderno, Tondelli parte dalla demistificazione postmoderna (*Altri libertini, Pao Pao*) per ritrovare poi progressivamente la rappresentazione moderna (*Rimini, Camere separate*), senza mai rinunciare del tutto a nessuna delle due, anzi tentando un'integrazione ai limiti del possibile

Come per gli autori del romanzo realista tardo ottocentesco francese e russo, del neorealismo italiano, della beat generation e del minimalismo statunitensi, raccontare per Tondelli è «una maniera di viaggiare all'interno delle intensità collettive»³⁵, esporle, sentirsene parte, esserne coscienza, radiografarle senza giudicarle. I suoi narratori raccontano il mondo mentre lo attraversano andando a caccia delle storie della collettività e degli infiniti tipi di gente di cui essa è fatta, come in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* (1990):

Gente ordinaria e gente comune, gente che batte le strade provinciali e quelle comunali, gente che fa, gente che produce, gente sottoccupata, gente incantata, gente improduttiva, gente selvatica, gente morbida, gente ubriacona, vecchia gente senza passato, giovane gente senza avvenire, gente lontana dalla cronaca e dal pettegolezzo: gente che costituirebbe a prima vista una massa anonima ma che, se indagata con solo un poco di attenzione, riserverà molte sorprese e curiosi aneddoti: insomma gente di cui vogliamo raccontare per rendere il doveroso tributo allo zavattiniano incanto del quotidiano che da sempre ci avvince, come se ci trovassimo, insomma, in un travolgente remake neorealistico, in una metafisica dell'effimero e del banale.³⁶

La rappresentazione di vite ordinarie tra «incanto del quotidiano» e «metafisica [...] del banale», come quella dei compaesani della bassa padana del protagonista di *Camere separate* («Gente umile, anonima ma alla quale lui è stato in braccio e che l'hanno in un certo senso contenuto, come contengono tutto il futuro»³⁷), dietro cui si profilano le ombre dei maestri statunitensi John Cheever, John Fante, Jack Kerouac, James Baldwin, Raymond Carver e dei coetanei Jay McInerney, Bret Easton Ellis e David Levitt³⁸, viene però regolarmente tesa, deformata, a tratti lacerata, da una sorta di autocoscienza girovaga del racconto, chiamato a mettere in scena la ricerca e la costruzione delle storie che è incaricato di veicolare attraverso inseguimenti e costruzioni talvolta debordanti (*Altri libertini, Pao Pao*), talaltra controllati (*Rimini*) o ridotti all'essenziale (*Camere separate*). Il rapporto tra narratore e racconto assomiglia in ogni caso a quello tra tiratore e freccia descritto dall'ingegner Pietro Bevilacqua:

35 P.V. Tondelli, *Warriors a Correggio* (1980), in Id., *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1993 [1990], p. 35.

36 P.V. Tondelli, *Storie di gente comune*, in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 47.

37 P.V. Tondelli, *Camere separate*, cit., p. 109.

38 Cfr. P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., pp. 324, 517-533, 541-554.

la freccia [*racconto*] altro non è che un prolungamento del tiratore [*narratore*] stesso che ha lo scopo di raggiungere un'altra parte di sé che sta sul bersaglio [*storia*]. È un allungo misterioso: è come se seguissi te stesso dietro alla tua freccia [*racconto*], poiché insieme a lei partono tutti i tuoi movimenti.³⁹

Un allungo misterioso, che permette di esplorare la soggettività solo attraverso processi di estroversione e oggettivazione: il soggetto narrante si perde e si ritrova nelle storie dei soggetti narrati in mezzo ai quali si aggira (*Altri libertini*, *Pao Pao*, parte di *Rimini*, parte di *Un weekend postmoderno*), oppure cede loro tutta la scena del racconto, dal quale si chiama fuori (l'altra parte di *Rimini*, *Camere separate*, l'altra parte di *Un weekend postmoderno*); si confonde ed effonde in quelle storie, lasciando che la sentimentalità sgorgi dal contenuto del discorso, o ne prende le distanze, cercando piuttosto una sentimentalità di secondo grado, innescata e celebrata dalla forma del discorso stesso. Nei due casi, tra gli estremi del cannibalismo e dell'autofagia, il carattere viscerale e digestivo della scrittura alla William Burroughs⁴⁰ viene scrupolosamente preservato.

Una fuga senza fine

L'«io» di *Viaggio* viaggia (Reggio Emilia, Parma, Bruxelles, Amsterdam, Francoforte, Bologna, Roma, Milano, Parigi ecc.); l'«io» di *Autobahn* viaggia sull'AutoBrennero e oltre in direzione del Mare del Nord (Carpi-Amsterdam); l'«io» di *Pao Pao* viaggia (Reggio Emilia, Bologna, Orvieto, Roma ecc.); in *Rimini* Marco Bauer viaggia (Milano, Rimini, l'entroterra romagnolo), Bruno May viaggia (Londra, Firenze, Lisbona, Parigi, Roma ecc.); l'alter-ego pseudoautobiografico di *Biglietti agli amici* viaggia per tutta Europa, così come Leo di *Camere separate* (Milano, Parigi, Monaco, Londra, Berlino ecc.) e l'«io» cronachistico di *Un weekend postmoderno*. I narratori e i personaggi di Tondelli si spostano, alla ricerca di qualcosa di imprecisato, come un «odore», il proprio odore, che sarà di volta in volta l'odore della salsedine, della sabbia del deserto, dell'incenso dell'India, delle bettole di Marrakesh, delle fumerie di Istanbul, delle osterie della bassa padana, delle aule dell'università di Bologna o delle discoteche di Berlino. Il proprio odore o l'odore degli altri, l'odore della vita e dell'avventura o l'odore della morte, l'odore della fusione dei corpi o l'odore della separazione e dell'assenza.

Tutti salgono su treni, automobili, autobus, aerei o su mezzi diversamente governabili come marijuana, hashish, eroina, birra, whisky, sesso e compiono i loro «viaggi sentimentali, viaggi di formazione, viaggi di studio, viaggi di evasione, viaggi di divertimento, viaggi erotici», strutturandoli secondo una «mitologia» determinata dalla «visione di certi film» (*Easy Rider* di Dennis Hopper, *Zabriskie Point* di Michelangelo Antonioni o quelli

39 P.V. Tondelli, *Storie di gente comune*, cit., p. 66.

40 Cfr. P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, cit., pp. 534-536.

di Wim Wenders), dalla «lettura di certi romanzi» (*On the Road* di Jack Kerouac, *Lunario del paradiso* di Gianni Celati), dalla «diffusione di certe idee» o dall'«emergere di nuove necessità»⁴¹. Tutti si muovono, nei rispettivi e irripetibili riti di passaggio dell'esistenza (dalla giovinezza alla maturità, dalla solitudine all'amore, dalla fragilità all'equilibrio e viceversa), sospinti e sorretti da una qualche sensazione, inseguendo una traccia di senso ora nitida ora evanescente, «obbedendo al richiamo vitale di una migrazione di massa, di un impulso quasi biologico a spostarsi e a conoscersi al di là dei confini», di un «bisogno di avventura» che talvolta produce l'«approfondimento di una conoscenza», talvolta immette soltanto in «una fuga senza fine». E così «ogni generazione» riesce a costruire la «propria memoria» e «anche la propria leggenda»⁴².

Tondelli asseconda questa schiera di nomadi, la segue ora da vicino ora da lontano, imprimendo alla sua narrazione un moto di divaricazione orizzontale (nello spazio) e verticale (nel tempo), una veste straniata che allude a un corpo diegetico anch'esso divaricato, frammentario, sfuggente: l'identità. Non è facile dire «io», non è possibile rappresentare l'individualità come un dato immediato, occorre costruirla, motivarla. L'«io» di *Viaggio* e l'«io» di *Senso contrario*, ad esempio, si caratterizzano gradualmente come entità grammaticali e narrative, sono il risultato di una sorta di disordinata e intermittente investitura della soggettività; in entrambi i casi la narrazione in prima persona è preceduta da lacerti di racconto apersonale, che differisce l'introduzione dell'«io» come soggetto verbale e narrativo attraverso l'uso insistito di verbi all'infinito: «spolmonare», «pensierare», «lasciare» fino all'indicativo «incontro»⁴³; «bere», «sentire» fino a «guardo»⁴⁴.

Il viaggio ha un potere catartico e riconciliatorio: spostarsi e sperimentare luoghi sconosciuti equivale a «conoscersi al di là dei confini», a tentare di mettere in relazione l'Io cristallizzato nel perimetro fisico della vita abituale con un Io che, sottoposto a sollecitazioni inusuali, risulta altro, diverso, straordinario. Come accade in *Biglietti agli amici* (1986), dove il protagonista anonimo, controfigura dell'autore e prototipo del Leo di *Camere separate*, viaggiando mette alla prova la sua capacità di convivere con se stesso, di amarsi, presupposto indispensabile per continuare a scrivere:

Ora, in volo sopra la Germania, [...] altro non sta facendo che concentrarsi su di sé per imparare ad amare quella persona che porta il suo stesso nome, che gli altri riconoscono come *se stesso* e che lui sta portando in viaggio attraverso l'Europa.

Ora sa che per continuare a scrivere e progredire deve amare quella stessa persona che la carta d'imbarco ha assegnato al suo stesso posto, lì, accanto al finestrino che gli apre lo sguardo verso un giorno e una notte d'Europa.⁴⁵

41 P.V. Tondelli, *Sulle strade dei propri miti* (1989), in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 461.

42 Ivi, pp. 462-463.

43 P.V. Tondelli, *Altri libertini*, cit., p. 67.

44 Ivi, p. 131.

45 P.V. Tondelli, *Biglietti agli amici*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2012 [1986], pp. 93-94.

Quando la modalità narrativa oscillante, sregolata e pseudo-corale di *Altri libertini* e *Pao Pao* cede alle soluzioni più tradizionali di *Rimini* e *Camere separate*, quando la prima persona, intermittente in *Altri libertini* e sistematica in *Pao Pao*, cede alla terza, parziale in *Rimini* e totale in *Camere separate*, passando attraverso le note autobiografiche in terza persona di *Biglietti agli amici* – che inizia proprio con un viaggio in cui il protagonista «deve ritrovare la sua terza persona, un fantasma che deve incontrare per continuare a scrivere. Va a Londra per incontrarsi con il suo libro»⁴⁶ (che è verosimilmente *Camere separate*) –, il narratore cessa di essere il doppio innamorato e inseparabile del personaggio, disancora il destino del racconto da quello della storia, tenta di astenersi dal considerare la trama degli eventi solo come un terreno in cui diffondere la propria affettività, in cui «allungare e protendere la propria storia per inscenarla lì, d'ora in poi è tutto lì, sarà tutto lì»⁴⁷ e fagocitare tutto, trasformare tutto in un evidente riflesso di sé. Ma l'astensione è una pratica difficile, insidiata da reviviscenze del desiderio, abitudini, tentazioni occasionali, tranelli dell'inconscio.

Lapsus

Marco Bauer, narratore in prima persona che condivide lo spazio romanzesco di *Rimini* con un altro anonimo narratore incaricato di raccontare in terza persona alcune storie parallele a quella principale, è un discendente diretto degli altri «io» narranti di Tondelli, ma si discosta da essi per alcuni tratti contingenti e solo in apparenza secondari: è eterosessuale, cinico, volitivo. Sarà difficile mantenere integre lungo tutto il romanzo queste differenze e l'autore non mancherà di metterlo a dura prova. L'incontro con Bruno May, omosessuale, ingenuo e fragile, farà vacillare l'identità di Marco. E quando avverrà, questo incontro, al bar del Grand Hotel Splendor di Riccione, sarà tutto all'insegna del gin:

Un'ombra mi scivolò al fianco ordinando una bottiglia di birra e un bicchiere di gin. Si fece versare mezzo bicchiere di birra rossa. Aggiunse il gin, poi di nuovo la birra e sulla schiuma versò le ultime gocce di quel che rimaneva nel bicchierino. Guarnì tutto con una fettina di limone. [...]

«Mette il gin dappertutto?» chiesi. Mi ispirava.

Si voltò verso di me. Aveva gli occhi tagliati come un orientale affusolati e profondi, di un verde intenso. «Anche nel dentifricio,» disse. E scoppiò a ridere.⁴⁸

Lo sconosciuto gli spiega poi come preparare un cocktail, Il Lungo Addio, che dice di preferire a ogni altro perché particolarmente sentimentale. Due giorni dopo lo incontra di nuovo e ne scopre il nome. Si vedono ancora:

⁴⁶ Ivi, p. 11.

⁴⁷ P.V. Tondelli, *Pao Pao*, cit., p. 14.

⁴⁸ P.V. Tondelli, *Rimini*, cit., p. 96.

Mi chiesi cosa mai uno scrittore potesse trovare eccitante in un rozzo cronista come me. [...] Ogni tanto mi guardava con i suoi occhi lucidi. E sorrideva. Come se solo lui conoscesse la storia.⁴⁹

Quale storia? Non lo sa ancora. Ma sa che è appannaggio dell'Altro scrittore, non dell'«io» cronista: del personaggio, non del narratore. Soli sulla spiaggia, Bruno gli prende la mano. Marco trasalisce:

«Non sono il tuo tipo, Bruno» dissi. La tensione mi prendeva alla gola. Lui mi guardò con aria di sfida. Mollò la presa: «Questo, proprio, non sta a te dirlo, amico mio»⁵⁰.

Non 'mi piacciono le donne' o 'non mi piacciono gli uomini', ma 'potrei non piacerti' o 'io sono un rozzo cronista mentre tu sei un raffinato scrittore': una cortesia strategica che neutralizza il rifiuto in una *deminutio* di sé subito smascherata dall'interlocutore. Poco tempo dopo Bruno si suicida. Il giorno in cui la sua salma deve partire per Firenze, davanti alla camera mortuaria, Marco incontra Oliviero Welebanski, amico e protettore di Bruno, che gli dice:

«Lei è stato l'ultimo a cui Bruno ha chiesto aiuto, lo sa?»

Mi sentii a disagio. Ero più che imbarazzato. Tossii. «Ripeto a lei ciò che gli dissi quella notte.

Non era il mio tipo. E questo vale per tutto. Addio»⁵¹.

«Non sono il tuo tipo» si trasforma in «Non era il mio tipo», quasi a lasciar sfuggire una possibile attrazione per il genere ma non per la persona. È il primo *lapsus*, che forse tradisce un'incertezza identitaria o forse è generato dallo sforzo di non essere tacciato di omofobia o di allontanare ogni possibile accusa per non avere dato aiuto a Bruno. Dopo quel breve dialogo Marco torna al suo appartamento, saluta Bruno preparandosi un Lungo Addio, si sbronzia e si addormenta. Durante i giorni seguenti è completamente assorbito dalle sue ricerche sull'omicidio del senatore Lughì. Verrà ben presto a capo dell'ingarbugliata vicenda, scoprendo di essere stato vittima di una macchinazione della società alla quale fa capo il giornale per cui lavora. In preda al panico, beve una mezza bottiglia di whisky fino a stordirsi, poi corre in macchina a incontrare Susy. Le riferisce tutto.

Mangiammo qualcosa al ristorante di fianco al motel. Avevo bisogno di mandar giù un boccone. Lo stomaco mi sembrava una caverna puzzolente di gin e stretta come una bara. Dovevo sforzarmi di mandar giù qualcosa.⁵²

49 Ivi, p. 145.

50 Ivi, p. 146.

51 Ivi, p. 241

52 Ivi, p. 284.

L'incongruenza è evidente. Il gin sostituisce il whisky: un frammento di ricordo, una scheggia di esperienze precedenti prende il posto di un elemento della realtà presente. È il secondo *lapsus* di Marco e, attraverso una catena di associazioni brevissima e fin troppo evidente, porta ancora a Bruno, in presenza di due testimoni: uno del tutto ignaro, Susy, l'altro in possesso di tutte le informazioni, noi, a patto di essere lettori attenti. In un saggio su Sigmund Freud e la letteratura uscito lo stesso anno di *Rimini*, Mario Lavagetto afferma che nessun testo possiede un senso assolutamente univoco e «un grado di omogeneità e di compattezza – o anche di dispersione – tanto alto da significare soltanto se stesso e da non implicare, per sua natura, un controtesto», portatore di un «altro senso», un contro-senso che ha momentaneamente «incrinato le istanze rimoventi e che appare regolato da una sorta di retorica negativa»⁵³. I punti di emergenza dell'altro senso sono quelli, ci insegna Marcel Proust, in cui si manifesta «quel magnifico linguaggio, così diverso da quello che parliamo di solito, in cui l'emozione fa deviare ciò che volevamo dire e fa sbocciare al suo posto tutt'altra frase, emersa da un lago sconosciuto, dove vivono espressioni senza rapporto col pensiero e che proprio per questo lo rivelano»⁵⁴, cioè il linguaggio dell'inconscio. L'inconscio reale dell'autore, che introduce surrettiziamente nel testo il suo contro-senso, facendo saltare le strutture del senso superficiale del racconto? O l'"inconscio" fittizio del narratore-personaggio di cui l'autore simula l'esistenza inducendo il suo *homo fictus* a mettere «il piede in fallo»⁵⁵, a contraddirsi, a cadere in errore, a inciampare in *lapsus* imbarazzanti e allo stesso tempo rivelatori?

Che senso dobbiamo allora attribuire alle incongruenze del racconto di Marco? Dobbiamo ritenere che Tondelli abbia voluto tendere degli agguati al suo narratore, finendo col farlo capitolare? O dobbiamo piuttosto pensare che l'autore stesso sia caduto involontariamente in contraddizione? Le ipotesi possibili sono due:

- 1) Tondelli ha progettato un apparato di indizi che segnalasse chiaramente la differenza tra questo «io» narrante e quelli precedenti di *Altri libertini* e *Pao Pao*, mettendo Marco in salvo da qualsiasi compromissione autobiografica: i *lapsus* sarebbero allora errori dell'autore dovuti alla difficoltà di mantenere le distanze dal narratore-personaggio e di tenere a bada il suo impulso a confessarsi;
- 2) le incongruenze sono volontarie e Tondelli ha costruito il romanzo come una struttura aperta, deliberatamente imperfetta, contraddittoria, programmata per smentire in prossimità dello scioglimento il narratore (Marco Bauer) e le sue false affermazioni di distanza dal personaggio (Bruno May), forzando il suo "inconscio" a svelare la loro vicinanza, o meglio la loro specularità (MB/BM).

Qualsiasi risposta troppo perentoria finirebbe per andare oltre ogni reale possibilità di verifica testuale, ma la contaminazione del narratore con i tratti del personaggio (uno

53 M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985, p. 155.

54 M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, éd. par J.-Y. Tadié, Gallimard (Quarto), Paris 1999 [1927], p. 2228.

55 R.L. Stevenson, «*Gentlemen*» e letteratura, in Id., *L'isola del romanzo*, a cura di G. Almansi, Sellerio, Palermo 1987 [1888], p. 174.

scrittore che per molti aspetti sembra essere l'ennesima controfigura di Tondelli) è evidente e incontestabile. Il narratore in prima persona di *Rimini*, giornalista rampante, sicuro di sé perché certo delle proprie ambizioni e dei propri desideri, non ha potuto non appropriarsi della storia del suo personaggio, lasciandosi agire da un Altro che, sebbene indesiderato e compromettente, è riuscito, forse per la sua disperata e seducente fragilità, a esercitare su di lui un irresistibile potere di attrazione. Marco si è lasciato attraversare dalla voce di Bruno, ne ha assorbito il desiderio, ha fatto vivere l'Altro dentro di sé, pensando (forse con Tondelli) di poter comunque mantenere le distanze, la sua alterità. Finalmente compromettendosi. E il lettore, interessato sì a «conservare ciò che è narrato» nel tentativo ingenuo di «assicurarsi la possibilità della riproduzione»⁵⁶, ma anche autorizzato a non «accontentarsi del semplice fatto che tali e tali avvenimenti si sono verificati» e a esaminare le «molle interiori» del racconto e il «meccanismo»⁵⁷ che lo regola, non può non registrare che la confusione del narratore col personaggio è ancora una volta anche la confusione dell'autore col suo testo, dell'autobiografia con la finzione, del pathos moderno o modernista del melodramma con la struttura anodina del romanzo postmoderno.

Un grande sudario di silenzio

Il narratore di *Camere separate* riesce invece nel suo intento di lasciare al personaggio il compito di viaggiare, diffondersi, cercare il proprio odore, la propria storia, esercitando su di essa il suo punto di vista affettivo, «diverso»; riesce ad astenersi dal desiderio di mettere in scena se stesso e la sua affettività. Paradossalmente, però, proprio quando il racconto in prima persona viene del tutto abbandonato e il duplice e conturbante regime narrativo di *Rimini* cede alla rigorosissima prospettiva ristretta di *Camere separate*, in cui il narratore «anonimo, sconosciuto e abusivo» affida «la registrazione dell'intera faccenda»⁵⁸ alla coscienza del personaggio, la scrittura romanzesca sembra potersi finalmente concedere, come accade a Rimini e alle altre città della riviera romagnola fuori stagione, l'abbacinante «scoperta della vita segreta delle cose e degli oggetti»:

In un primo momento, tutto ciò che era movimento e frenesia si acquieta e si placa. Un grande sudario di silenzio cala sulle città della costa, immergendole in un'atmosfera irreal e per certi versi metafisica: quelle lunghe file di cabine disposte in sequenze ordinate, dai colori pastello – assumono l'aspetto di un paesaggio d'infanzia, – però disertato, come se appartenesse a una stagione dell'esistenza ormai perduta, scomparsa, per sempre inghiottita dalla vita adulta.

56 W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995 [1936], p. 261.

57 W. Scott, *The Fair Maid of Perth*, Dent, London 1969 [1828], p. 328.

58 H. James, *Preface to "The Golden Bowl"*, in Id., *Literary Criticism*, The Library of America, New York 1984 [1909], II, pp. 1322-1323.

Gli edifici, privati dell'elemento funzionale umano, divengono misteriosi assemblaggi di altri materiali per altri umani.⁵⁹

Il paesaggio rivierasco invernale e gli oggetti che lo popolano, rarefatti e derealizzati al punto da assumere un aspetto fantasmatico, finiscono per apparire

come lo scarto di qualcosa di cui non c'è più bisogno e di cui si farà a meno per sempre. Una cabina scrostata dal vento freddo della burrasca è in sé molto più definitiva di un atto di morte. Parla di qualcosa che c'era, di un sole che l'aveva illuminata, di uomini o replicanti che l'avevano usata. Nessuno crederebbe che, al giungere della nuova stagione, al pari degli alberi, essa rifiorirà a nuova vita.⁶⁰

Attraversare *Camere separate*, o la riviera d'inverno, dopo che *Rimini* è stato il romanzo dell'estate, è come «percorrere un palcoscenico dopo la rappresentazione, quando gli attori se ne sono andati e le strutture sceniche sono state smantellate». Come ne *I vitelloni* di Federico Fellini o ne *La prima notte di quiete* di Valerio Zurlini, rimossi gli artifici dell'allestimento, resta solo un imbarazzante e doloroso «dietro le quinte», che impone di guardare finalmente alle «strutture emotive» essenziali della finzione (l'Io, l'Altro, l'Eros, il Viaggio, la Fuga ecc.) e poi di visualizzare la «nevrosi» che le sottende: l'«attesa»⁶¹. Il racconto sembra chiudersi in una monologia inespugnabile, trasformandosi in un «dramma di puri segni psichici»⁶²; il linguaggio diviene essenziale, trasparente, risale alle proprie origini logiche, alle fonti stesse della dicibilità e recupera la sua primaria, ineliminabile struttura antitetica. Niente più proliferazione di voci e dispersione di sensi possibili, solo un'alternativa, totalizzante, definitiva: vita o morte. E la parola, ci insegna Calvino, non serve più che a collegare «la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto»⁶³.

59 P.V. Tondelli, *Fuori stagione* (1985), in Id., *Un weekend postmoderno*, cit., p. 118. Sul tema del fuori stagione e sulla condizione balneare in Tondelli si veda il saggio di Gabriele Rigola contenuto in questo stesso speciale.

60 Ibid.

61 Ivi, pp. 119-120.

62 P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985 [1976], p. 81.

63 I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p. 74.