



**Màster Oficial CRIC**  
**Construcció i Representació**  
**d'Identitats Culturals**

**La scoperta dell'individuo nell'evoluzione ideologica di Pier**  
**Vittorio Tondelli: il viaggio verso se stesso**

Paula Marqués Hernández

Departament de Llengües i Literatures Modernes  
Universitat de Barcelona

Curs 2016/2017

Treball de Fi de Màster (TFM)

Tutor/a: Dr/a. Francesco Ardolino



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA



*We can't live together  
But we can't stay apart*  
Joe Jackson

*Soc els nosaltres desfets*  
Eva Piquer



*A Lorenzo*



## ABSTRACT

Pier Vittorio Tondelli fu uno dei massimi esponenti del fenomeno della postmodernità letteraria degli anni Ottanta in Italia. Dopo la sua morte, il suo lascito è stato raccolto da molti studiosi e critici – ma soprattutto dai suoi amici intimi e dai lettori. Lo scopo del nostro *Treball de Fi de Màster* è di trovare uno spazio in questa linea di studi tondelliani attraverso un'analisi dell'evoluzione ideologica dell'autore basata sulla lettura di tre opere cardinali: *Altri libertini* (1980), *Dinner party* (1985) e *Camere separate* (1989). Passeremo dai valori del collettivo, inteso come gruppo generazionale, a quelli dell'individualismo, in cui troverà rifugio nella ricerca della solitudine e nel bisogno di abbandono, per poi toccare alcune questioni sul postmoderno in Italia, e giungere alla fase finale della vita dell'autore segnata dal contagio dell'AIDS. Inoltre, proporremo una visione sintetica della fortuna dell'opera dell'autore e della sua ricezione attraverso il suo impegno nella cosiddetta «seconda generazione» di giovani scrittori, ovvero gli *Under 25*.

**Parole chiave:** collettivismo vs. individualismo, letteratura generazionale, omosessualità e letteratura, Pier Vittorio Tondelli, postmoderno.





# INDICE

## INDICE

ABSTRACT .....	7
INDICE .....	9
INTRODUZIONE.....	11
1.  OBBIETTIVI E METODOLOGIA.....	11
2.  IL CORPUS .....	14
3.  SULL'AUTORE .....	16
<b>I.  UNA MORTE GENERAZIONALE: VERSO L'INDIVIDUALISMO</b>	
<b>TONDELLIANO .....</b>	<b>19</b>
1.  LA BELLA TRIBÚ COME IL RITRATTO DI UNA GENERAZIONE.....	19
2.  UNO SGUARDO DRAMMATICO: IL FALLIMENTO DEL COLLETTIVISMO.....	23
3.  OMOSESSUALITÀ E SOLITUDINE .....	28
<b>II. LA MORTE E LA RESURREZIONE MANCATA .....</b>	<b>33</b>
1.  LA NEGAZIONE DEL POSTMODERNO .....	33
2.  L'ABBANDONO .....	40
3.  UNA PARENTESI: IL CORPO PERFORATO E LA SUA DEGRADAZIONE .....	43
<b>III. FORTUNA E RICEZIONE .....</b>	<b>53</b>
1.  TONDELLI E I GIOVANI SCRITTORI.....	53
2.  TONDELLI E LA CRITICA .....	56
3.  APÈNDIX. APUNTS PER A UNA ANÀLISI FUTURA SOBRE TONDELLI ALS PAÏSOS	
CATALANS .....	61
<b>IV. CONCLUSIONI.....</b>	<b>65</b>
<b>V. BIBLIOGRAFIA CITATA .....</b>	<b>67</b>
1.  OPERE DI TONDELLI .....	67
2.  ANTOLOGIE CURATE DA TONDELLI.....	68

**3. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA.....68**

# INTRODUZIONE

## 1. OBIETTIVI E METODOLOGIA

La scrittura di questo *Treball de Fi de Master* vuole essere un momento di intervento e di riflessione – e necessariamente anche di coinvolgimento. Si organizza intorno a una ricerca – se vogliamo chiamiamola pure «filologica-critica» – attraverso vari percorsi di lettura che intendono affrontare una gran parte dell'opera letteraria, la relativa elaborazione e la modalità di lavoro di uno scrittore che rappresentò una sorta di portabandiera di tutta una generazione dalla fine degli anni Settanta fino agli ultimi anni del decennio seguente.

Le ragioni che hanno motivato questa ricerca vanno legate a una forte dedizione per la letteratura italiana. Avendo studiato da sempre molta letteratura medievale e, sal contrario, pochi autori contemporanei – e, per di più, solo quelli più conosciuti – ho voluto immergermi nello studio di un autore ancora non del tutto canonizzato e che presentasse delle particolarità in contrasto con quelli che oggi nelle scuole vengono considerati come gli autori contemporanei classici, quali ad esempio, Italo Calvino, Umberto Eco, Andrea Camilleri, Elsa Morante, Natalia Ginzburg o Primo Levi. Così, la prima motivazione era dettata dal desiderio di affrontare la letteratura contemporanea. La seconda, invece, riguarda la prospettiva in cui volevo portare a termine la mia lettura. Gli studi di genere mi apparivano come una novità molto interessante e, soprattutto, mi offrivano nuovi strumenti di studio che cercherò di spiegare più dettagliatamente nella metodologia.

Non potendo leggere la produzione letteraria tondelliana fuori dal suo contesto né tantomeno solo come letteratura generazionale, mi si sono manifestate

diverse domande ed ipotesi. In un approccio basato sulla dialettica individualista/collettivista nei testi, possiamo osservare rivendicazioni esplicite sia del «noi» nei primi libri, sia dell'«io» negli ultimi. Allora, mi sono chiesta: quali sono le ragioni per cui appare l'«io» negli ultimi testi? E poi, quali sono le poetiche dell'individualismo? Come si rappresentano in *Camere separate*? Da un altro lato, si presentavano altre questioni: Tondelli è veramente uno scrittore postmoderno? In quale contesto potrebbe essere inserito? Ha avuto un'adeguata critica e ricezione? Perché le traduzioni dei libri tondelliani al catalano hanno avuto così poco successo?

La ricerca qui esposta prende le mosse da queste domande per concentrarsi su tre punti focali: a) l'evoluzione ideologica dello scrittore correghese verso l'individualismo, manifestato, più concretamente, nella sua solitudine; b) la perdita del valore di resurrezione assumendo la morte come fase finale e definitiva della messa in scena del mito dell'autodistruzione. La scomparsa di questo valore viene analizzata attraverso tre letture: da un lato, interpretiamo la morte della critica d'arte Francesca Alinovi, professoressa e amica stretta di Tondelli, come la fine del periodo o della moda di un certo postmodernismo; da un altro canto, ci concentriamo sull'abbandono letto come una fenomenologia della morte (morte di qualsiasi prospettiva sociale), espressa attraverso la defunzione di Thomas nell'ultimo romanzo, *Camere separate*; e, da un altro lato ancora, mettiamo in questione e trattiamo la morte dello stesso autore secondo una prospettiva di genere e di sessualità; c) riguardo alla ricezione dell'autore, in primo luogo, analizziamo l'accoglienza avuta in Italia (giovani lettori e autori, e critica), per poi lanciare un breve anticipo di analisi su quella avvenuta nei Paesi Catalani.

In particolare, attraverso questo TFM, vorrei toccare in profondità tre delle opere dell'autore emiliano, offrendo una lettura che mi sembra essenziale per analizzare gli autori del periodo centrata sulla dialettica generazione *vs.* individuo.

Dunque, le opzioni metodologiche che guidano questa ricerca sono essenzialmente tre: da una parte, analizziamo la scoperta dell'individuo nell'opera dell'autore come un simbolo di individualismo, con speciale attenzione al passaggio fra collettivismo e individualismo, che si centra in un libro che viene solitamente lasciato nel dimenticatoio, l'unica opera di teatro scritta da Tondelli, *Dinner party*; dall'altro, vincoliamo il tema della morte alle scelte collettive realizzate dall'autore in passato; dall'altro ancora, analizziamo la fortuna e il lascito della produzione letteraria tondelliana in chiave testimoniale e di successo.

La ricerca si articola in tre capitoli. I capitoli I e II disegnano il percorso del passaggio dalla prospettiva sociale a quella individuale, attraverso la voce dell'autore nei personaggi dei suoi libri. Il primo capitolo si concentra sulla morte del collettivismo. Il secondo capitolo approfondisce questo aspetto e si situa già dentro di una lettura individualista. Da una parte, ricostruisce il dibattito sul problema cruciale del significato del termine postmoderno in Europa e in Italia. Come si vedrà, questa discussione nasce dal problema di classificazione dei giovani autori, a causa della loro eterogeneità, e stimolerà a lungo la riflessione sulla crisi del significato permanente e sull'impossibilità di una nuova originalità. Dall'altra, analizza l'abbandono come uno sfogo dell'individualismo e come una necessità per poter iniziare la ricerca verso se stesso, come la soluzione contro la sensazione di girare a vuoto. E infine, l'ultima parte del capitolo II è dedicata alla discussione intorno alla morte. Nel capitolo III, invece, i protagonisti sono i lettori e la critica.

Questa parte si focalizza quindi sulla ricezione. In primo luogo, viene descritto il progetto *Under 25* per una nuova narrativa italiana condotta dai giovani scrittori. In seguito, vengono esposte le più conosciute letture su Tondelli da parte dei critici letterari. E per ultimo, si forniscono le linee generali rispetto al modesto risultato ottenuto nel territorio di lingua e cultura catalana.

## 2. IL CORPUS

Il nostro corpus d'investigazione si compone di tre libri e due racconti scritti da Tondelli: in primo luogo c'è il suo libro d'esordio, *Altri libertini*, pubblicato nel 1980. In seguito, *Dinner party*, scritto di getto in un momento di crisi, che in un primo momento era intitolato *La notte della vittoria* e venne presentato alla XXXVIII edizione del premio Riccione-Ater per il Teatro nel 1985. Il terzo libro che analizziamo è il romanzo del periodo della maturità dello scrittore, *Camere separate*, pubblicato nel 1989. Infine, per ampliare e approfondire l'analisi sull'abbandono e la solitudine abbiamo aggiunto al corpus «Attraversamento dell'addio» e «Fenomenologia dell'abbandono»: tutti e due i testi sono raccolti nell'antologia de *L'abbandono*.

Il primo libro si compone di sei racconti indipendenti fra di loro che narrano l'esperienza dei giovani degli anni Settanta, i loro viaggi, le lotte studentesche, la ricerca della propria identità, i loro divertimenti, le droghe e le utopie di libertà. *Altri libertini*, pubblicato da Feltrinelli nel 1980 viene sequestrato dalle autorità giudiziarie per oscenità. Un anno dopo, però, venne accettato. Comunque, lo

scrittore, negli ultimi mesi di vita, realizzò delle modifiche alleggerendo le situazioni linguistiche all'interno dei racconti, considerando che fossero troppo esagerate e forti.

*Dinner party*, come abbiamo appena detto, è un testo teatrale. Più specificamente, è una commedia borghese di conversazione in cui un gruppo di amici sui trent'anni si riunisce in occasione di una cena. Durante questo pasto in onore a Tommy, un amico della famiglia Oldofredi, prende forma uno spettacolo crudele, ma divertente allo stesso tempo, farcito d'imprevisti, tradimenti e rivelazioni.

Il testo teatrale è stato pubblicato da Bompiani nel 1994, in un'edizione a cura di Fulvio Panzeri. Poi è stato pubblicato, come tutta l'opera dello scrittore, nel volume *Opere I. Romanzi, teatro, racconti* nel 2000, curato sempre da Panzeri.

Il terzo libro a cui dedichiamo la nostra attenzione, *Camere separate*, è il suo ultimo romanzo e si compone di tre movimenti –«Verso il Silenzio», «La Conquista della Solitudine» e «Camere separate» –, come se si trattasse di una *pièce* musicale, i quali corrispondono ai momenti della vita di uno scrittore di pressappoco trent'anni, Leo, afflitto dalla morte del suo compagno Thomas, un giovane musicista tedesco di cui ne era innamorato. Tutti e due gli amanti si erano conosciuti in una festa e avevano iniziato a frequentarsi. Facevano diversi viaggi per l'Europa, in vacanza, anche se, nella quotidianità, non vivevano assieme – e Leo preferiva così. Immerso in un ballo fra la solitudine e i incontri, Thomas un giorno decide di convivere con una ragazza perché, ignorando la gelosia di Leo, non si sentiva capace di restare da solo. Questo triangolo, comunque, viene disfatto quando

Thomas scopre di avere una malattia incurabile, per cui morirà pochi mesi dopo, a soli venticinque anni. Di conseguenza, Leo decide di tornare a casa per un tempo e di iniziare un viaggio di pellegrinazione per cercare di purificare la sua anima e superare la morte del suo amato compagno. Saranno dei giorni intensi, di un peso mistico abbondante in cui Leo rifletterà fortemente sul significato e la sensazione del lutto e sulla propria sessualità. Lungo tutta l'opera, Leo, attraverso la scrittura, cercherà di superare il lutto per Thomas.

E infine, i due testi raccolti ne *L'abbandono* sono degli appunti sulle letture che Tondelli scopriva e sulle sue riflessioni. In questo caso, lo scrittore riflette sui testi di Roland Barthes e di Igor Caruso, in relazione alla tematica dell'amore, del dolore e della morte.

### 3. SULL'AUTORE

Pier Vittorio Tondelli nasce nel 1955 a Correggio, una piccola città che si trova a 20 chilometri da Reggio Emilia, e muore, colpito dalla serie di malattie provocate dal VIH, nel 1991, a soli trentasei anni. Durante l'infanzia, visse in un clima familiare accogliente, con genitori e fratelli, e aveva mantenuto un contatto stretto anche con i nonni. Il giovane Tondelli tracciò i suoi primi scritti prematuramente. Mentre frequentava le scuole medie, scrisse i suoi primi testi in riviste di scuola ed elaborò persino una bozza teatrale per uno spettacolo sul *Piccolo Principe* di Antoine De Saint-Exupéry, che fu rappresentato nella sua città. A vent'anni si spostò a Bologna per seguire gli studi universitari. Si iscrisse al DAMS (*Disciplina delle Arti, della Musica e dello Spettacolo*) e partecipò attivamente a una



cooperativa teatrale e a programmi culturali delle radio libere. Cinque anni dopo, si laureò con una tesi sulla letteratura epistolare come problema della teoria narrativa. Lungo la seconda parte degli anni Ottanta, si mosse spesso tra Milano e Firenze. Collaborò a quotidiani e riviste come, ad esempio, *Il resto del Carlino*, *La Nazione*, *Linus*, *L'Espresso*, *Il Corriere della Sera* e *Rockstar*.

In mezzo a una vita dedicata interamente alla scrittura, Tondelli pubblica la sua opera d'esordio, *Altri libertini* (1980). Con *Il diario del soldato Acci* (1981) anticipa la tematica di *Pao Pao* (1982), che simbolizzerà un rito di passaggio, quello della caserma. In un momento di blocco, in cui non riesce a dare filo a un romanzo che si era proposto, scrive, di getto, *Dinner party* (1984). Il maggio successivo, esce *Rimini* (1985), che viene accolto positivamente dalla critica e diventa presto uno dei romanzi più venduti dell'estate. Dopo qualche anno senza pausa, di viaggi per l'Europa e interventi in diverse riviste e progetti, pubblica il suo romanzo di maggior successo, *Camere separate* (1989). I saggi critici appartenenti a *Un weekend postmoderno* sono stati raccolti e curati da Fulvio Panzeri in due volumi: il primo si intitola *Cronache dagli anni Ottanta* (1990); il secondo, uscito postumamente, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* (1993). Nel nuovo millennio, lo stesso Panzeri si è occupato di pubblicare due volumi, raccogliendo, da un lato, tutta l'opera rigorosamente di creazione, *Opere. Romanzi, teatro, racconti* (2000) e, dall'altro, una gran parte degli scritti di aspetto teorico e critico, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni* (2001).

L'autore partecipò anche alla creazione e lo sviluppo di un progetto che invitava giovani autori a scrivere storie e migliorare la loro creatività. Si chiamò *Under 25* e ottenne sin dal primo momento una grande partecipazione.



# I. UNA MORTE GENERAZIONALE: VERSO L'INDIVIDUALISMO TONDELLIANO

## 1. LA BELLA TRIBÚ COME IL RITRATTO DI UNA GENERAZIONE

Pier Vittorio Tondelli inaugura la sua creazione letteraria con un'opera innovatrice e coraggiosa, in quanto a tematica narrativa e stile. *Altri libertini* (1980) è il suo libro di esordio e si compone di sei racconti (o episodi, come l'autore stesso preferirà definirli: si pensi che nella copertina della prima edizione appare la scritta «romanzo»), strettamente collegati l'uno con l'altro, pur costituendo una unità a sé. Essi narrano l'esperienza dei giovani omo (e anche etero) sessuali degli anni Settanta, quelli che si distinguevano dalla massa, che erano al margine della norma, gli «alternativi», che cercavano di conoscere se stessi attraverso il viaggio, sia attraverso quello fisico, che implica lo spostamento – in questo caso, la fuga dalla provincia – sia quello psichedelico, per mezzo del somministro di alcool o di droghe pesanti come l'eroina.

Il libro, che venne sequestrato dalle autorità giudiziarie per oscenità appena giunto nelle librerie, risente dell'influenza della letteratura statunitense dei *Beat*. E infatti, possiamo intravedere citazioni indirette di Jack Kerouac nel racconto delle vicende di quei giovani «maestosi, solenni, tristi, rattratti, delusi, pazzi, turbolenti, deboli, insoddisfatti» (Kerouac 1989: 42) che manifestano quella necessità di muoversi, di prendere la macchina, un treno, e scoprire la propria identità anche attraverso la pratica di un libertinaggio disinibito. Da questi intellettuali ribelli, Tondelli recupera pure, in generale, il rifiuto delle norme imposte e, di conseguenza, la rivendicazione di una sessualità alternativa:

Siamo insieme a tre ragazzi francesi, gay simpatici e furbi [...] e sono anche molto belli, Michel è quello che mi piace di più e sta insieme a François [...]. Il terzo si chiama Jean-Paul però tutti lo chiamano Paulette perché sembra una donna e ha i seni al silicone che stanno ritti all'insù. (Tondelli 2015: 100)

Ma non solo. Riguardo alla lingua, in *Altri libertini* possiamo notare anche il tentativo, ben riuscito, di una ricerca stilistica e lo si vede chiaramente attraverso uno sperimentalismo linguistico e sintattico che punta verso una mimesi, trasformata in una fedele imitazione del parlato gergale dei coetanei dell'autore:

Oooooh bruttofesso bocchinaro rottinculo ciucciacazzi te e il cinema italiano, affanculo! Ahhh quante che ne sentirà non appena osa ritornare il grande padre, ah se ne sentirà er romanaccio de Roma caput mundi, st'infame, sto zozzone, sto disgraziato, alla malora! (105)

L'esperienza del mondo si esprime attraverso la letteratura – e il libro di Tondelli rappresenterà una sorta di portabandiera per tutta una generazione. Tondelli narra la quotidianità provinciale dell'Emilia Romagna dei ragazzi della metà degli anni Settanta, dà voce a una fauna di giovani che si scoprono ritrattati in *Altri libertini*. Come ha segnalato Antonio Spadaro (2002: 62), «la scrittura tondelliana di *Altri libertini*, più che scrittura personale, è scrittura “corale”, collettiva, voce ed eco di una generazione», ed è perciò che, per fare riferimento all'Io del libro, dovremo parlare di un Io plurale, ovvero di una sorta di Noi generazionale. La prosa tondelliana rivela una presa di coscienza collettiva di una generazione, individui più o meno della stessa età e, quindi, con gusti e interessi relativamente simili. È un collettivismo che deriva dal modo di attuare dei soggetti rivoluzionari del Movimento bolognese del Settantasette, applicato in particolare

all'ala omosessuale, nella convinzione che si sarebbe riusciti ad acquisire una libertà anche «diversa» (sessuale, economica, politica, ecc.). Dilo e il narratore di «Viaggio», nel terzo episodio del volume, illustrano produttivamente il fatto di divenire Noi e di essere uniti nella lotta della liberazione sessuale e, dunque, affermano la loro accettazione sociale nella solidarietà di gruppo, per esempio, quando si aiutano mutuamente per respingere gli attacchi verbali e fisici omofobi. Uno accanto all'altro si difendono e, ad un certo punto, Dilo sussurra al narratore: «Lo so che la vita da finocchi è difficile, ma non permetteremo a nessuno di torturarci, non lo permetteremo, ok?» (Tondelli 2015: 96-97). Gli argomenti dell'individuo, in queste righe, sono legati in modo dialettico con l'idea di collettivo, inteso come un insieme generazionale. Gli individui si muovono, agiscono, cambiano, solo quando il resto lo fa. Non possono vivere isolati fra di loro, altrimenti il libertinaggio, così come lo vivono loro, non funziona. Nessuno di loro rimane fuori di questa rete di relazioni, poiché ognuno di loro acquisisce un senso solo nel momento dell'unità.

I libertini tondelliani, come i ribelli del Movimento del Settantasette, sognavano di cambiare il mondo in uno slancio comunitario, attraverso una sorta di rituale di liberazione collettiva senza sapere di assumere il rischio di rimanere intrappolati nell'universo delle utopie. Era un momento in cui si cercava di «creare nuovi piaceri, [cioè] sperimentare il piacere e le sue possibilità» (Foucault 1998: 298), attraverso il sesso, le droghe, la musica, i viaggi, e si arrivava a sostenere che la «bellavita [fosse legata ad] avere una gratificazione dietro all'altra e non pensare a niente se non ad abbracciarsi e succhiarsi da ogni parte» (Tondelli 2015: 162). In

definitiva, non c'era «mica bisogno di soldi e lavorare e studiare», ma il progetto vitale consisteva nel fatto di «partire e perdersi».

Ci sono tanti elementi caratteristici degli anni Settanta in questi episodi, ci sono le radio libere, le occupazioni universitarie, le femministe, i collettivi omosessuali:

Dilo e io siamo nel collettivo omosessuale, la maggior parte sono studenti fuorisede ma ci sono anche marchette e supercette e qualche criptochecca che ha fiutato l'aria nuova e viene alle riunioni come se dovesse andare a battere, non dicendo nulla ma roteando gli occhi» (110).

In qualche modo, il principio comune dettava che «la rivoluzione [fosse] di tutti, ma ciascuno [dovesse] vederla concretamente nella propria casa» (Falciola 2015: 186). All'esplosione della contestazione del Settantesimo, gli ambienti omosessuali trovarono in essa un rinforzo e un aiuto. Finalmente i gay potevano identificarsi come tali, ma non assumeranno una voce solida, nella letteratura limitrofa, fino appunto alla pubblicazione di *Altri libertini*.

Ci sono mille ragioni per spiegare il declino di questa tensione, tra cui va annoverata la forte repressione portata a termine dallo Stato italiano: in ogni caso, gli ardori rivoluzionari si spegneranno e, nell'opera teatrale *Dinner party* (1985), Tondelli mostrerà il crollo dell'ideale collettivista e il ripiegare in una forma concreta di individualismo.

## 2. UNO SGUARDO DRAMMATICO: IL FALLIMENTO DEL COLLETTIVISMO

«**TOMMY:** Credo che un colpo di vento le abbia fatto scivolare qualcosa [riferendosi alla parrucca di Annie]

**ANNIE:** *Et voilà!*

**MAVIE:** (*Ridendo istericamente*) È troppo buffo.

**ANNIE:** Ditemi che non sono i miei capelli. Ditemi che non sono miei, quegli stracci.

**MAVIE:** Qual è il maschile di Annie?

**DIDI:** Alberto è il maschile di Annie» (Tondelli 2000: 384)

Esiste una concreta pratica (sessuale) che possiamo considerare la causa della sbornia del capitalismo, e dietro il suo nome si cela la proliferazione di virus mortali, come l'AIDS, e una serie di altri elementi terrifici. Intendo dire, nell'accezione di Baudrillard (1991: 9), l'orgia. I personaggi delle prime opere di Tondelli si trovano in questa fase di orgia senza orgasmo, e *Dinner party* rappresenta il momento esplosivo dell'esperienza. Sotto l'aspetto di una commedia borghese (banale), di conversazione, sopra il palcoscenico troviamo un gruppo di amici, tutti pressappoco trentenni, che si sono riuniti per cena. Durante questo pasto in onore di Tommy, un amico della famiglia, avrà luogo uno spettacolo crudele (anche con punte di divertimento), farcito di imprevisti, tradimenti e rivelazioni.

Attraverso questa commedia, l'autore presenta la mitologia della costruzione di una generazione che si sforza per essere postmoderna (e sprofondare nello yuppismo), ma fallisce nell'intento. Questo disinganno va legato a una tendenza verso l'autodistruzione. Ma procediamo per ordine.

Seguendo Halberstam (2011) definiremo il fallimento non più come un'emozione sfavorevole, ma come un residuo emozionale, in contrapposizione al successo, spinto dalla promessa di felicità (Ahmed 2010). D'altra parte, Baudrillard

(1991) ci indica una soluzione temporale per ignorare il vuoto causato dopo il crollo.

La «bella tribú» (Tondelli 2015: 116) di *Dinner party* ha già oltrepassato il climax dell'orgia, ne ha esaurito tutti i limiti fino a disfarsi di tutto. Si è prodotta «la liberación en todos los campos» (Baudrillard: 1991: 9): politica, sessuale, della donna, dei bambini, dell'arte, dell'economia, ecc. Questo party, purtroppo, finirà in un modo diverso rispetto a quelli celebrati nel passato. La sbornia dei personaggi sarà così forte che tutto finirà in rovina, perfino l'euforia e la propria essenza di sé.

Come yuppies postmoderni, questi personaggi aspirano direttamente alla propria felicità. E chi non desidera la propria felicità? La domanda non è poi così stupida come sembra. A tutti i bambini viene imposto l'obbligo di sorridere e la condizione di essere sani, mentre i genitori si occupano di comprare i giocattoli più belli del mercato. Si stabilisce la felicità come meta e come status quo del capitale (Fetchmann 2012: 201) –ma l'unico modo per raggiungerla è attraverso il consumismo. E così la felicità diviene un prodotto, cioè uno strumento sociale e politico che il potere utilizza per disciplinare la società e contemporaneamente tenerla sotto controllo dentro una comunità (Foucault 2004).

Quando la liberazione economica ha come conseguenza il capitalismo e la felicità diventa un oggetto di consumo, la liberazione politica e quella sessuale hanno anch'esse le loro ripercussioni: la prima scatena la proliferazione e la commercializzazione delle droghe; la seconda, le epidemie, come l'AIDS (in quei tempi, di altissima mortalità). E ancora una volta la felicità è l'emozione che si spera di ottenere dopo l'iniezione di sostanze tossiche nel corpo e dopo l'atto sessuale. Nella festa di *Dinner party* si arriverà a una resa di conti riguardo agli



eccessi e agli abusi dell'alcool, delle droghe, del sesso, e del capitale (yuppismo). Tali eccessi evidenzieranno l'identità sessuale e di genere dei personaggi della commedia conducendo lo spettatore fino all'evento finale. La felicità (finta) si può interpretare come una maschera sessuale che permette di nascondere tutto quello che gli individui hanno paura di mostrare. Didi, il fratello ubriacone e drogato di Fredo, che è presentato come un fallito, poiché non è mai riuscito a pubblicare niente di ciò che ha scritto, si comporta come le femministe del testo di Sara Ahmed (2010: 582), ovvero come un postmoderno «kill joy, [who] disturbs the very fantasy that happiness can be found in certain places». Infelice e frustrato come le identità queer, decide di boicottare «the happiness of others» (582). Consapevole, secondo la nostra opinione, dello spettacolo che stava per cominciare, Didi prende l'accendino in mano e l'avvicina alla miccia. Una dietro all'altra, vengono scatenate una sorta di scoperte di tipo sessuale e di genere: davanti a tutti, Giulia confessa la sua relazione adultera con Alberto e, gelosa di Annie, che avevamo categorizzato come donna, ne svela l'identità di uomo dopo averle tirato i capelli, strappandole dalla testa la parrucca. In mezzo a questa fase esplosiva, Didi denuncia l'omosessualità celata di suo fratello, che, a suo dire, è innamorato del suo migliore amico, Alberto. Inizia un brusio di voci: Mavie si inclina verso Annie: «Annie ... Annie ... Ha perso i sensi. Chiamate un medico! (Tondelli 2000: 387). E Didi grida «(bevendo) Annie è morta. Viva Annie! Prosit! (387). Annie, spinta da Alberto, si trova per terra, apparentemente morta. Era così contenta di assistere alla cena, anche se, soprattutto, si divertiva «all'idea di recitare un personaggio» (388). E Fredo prosegue: «Quasi le è capitata la gloria maggiore. Quella di morire in scena» (388).

La festa è precipitata e i partecipanti sono entrati in una fase virale in cui le droghe, l'eccesso di sesso e di capitale gli stanno entrando nel sangue. La «bella tribú» (Tondelli 2015: 116) si è liberata di tutto, perfino dell'essenza di se stessa. L'autodistruzione si erge come unico principio di questo gruppo generazionale e viene messo in scena «il dolore derivante dal non essere compresi e apprezzati, l'ansia di essere contro i valori della società e della normalità» (Buia 1999: 55). Il danno diventa una condizione postmoderna, di coloro che, in realtà, non avevano creduto a nient'altro che alla propria effervescenza. La distruzione del collettivo non suppone la morte di tutti i suoi componenti – anche se segnaleremo l'assassinio di Francesca Alinovi nel 1983 o la scomparsa di Andrea Pazienza, ucciso da un'overdose nel 1988 – ma l'inizio vitale di un esito, quello della fine dei loro eccessi. Questo gruppo di giovani libertini ha perso il proprio significato, attraverso la «liquidación por su mismo exceso» (Baudrillard 1991: 16): sono crollati nel delirio e sono rimasti in un'etichetta, internazionalmente, postmoderna ed esotica, definita da Umberto Eco (1985) come, «desgraciadamente [...] un término que sirve para cualquier cosa». Insomma, sono ridiventati una moda. Se decidono di andare oltre questa classificazione trovano il vuoto e la confusione.

La scelta tondelliana di scrivere una commedia al posto di un romanzo, secondo ha notato Ardolino (1998-99: 7) è probabilmente legata alla «manifestazione di una crisi creativa». *Dinner party* viene interpretata come «un momento di passaggio da una fase narrativa ad un'altra [e] coinciderebbe cronologicamente con il superamento di una letteratura più scanzonata e gioiosa (a cui appartenerebbero *Altri libertini* e *Pao Pao*) a una più strutturalmente complessa e problematica», sviluppata in *Camere separate*.

Per cui, questo dramma rivela la tensione dell'individuo di fronte al periodo della postmodernità e inoltre mostra la presa di coscienza di Tondelli su uno stile di vita, pieno di finzioni, di finte, di diversioni attraverso pratiche che portano all'autodistruzione. Allo stesso tempo, presuppone un primo punto d'inflessione in tutto il ciclo della sua opera. *Dinner party* rappresenta il fallimento del collettivismo inteso attraverso il sentimento di appartenere a uno stesso gruppo generazionale, a una «bella tribú». È il fallimento dei due fratelli, Fredo e Didi, come metafora di quello di un'intera generazione ed è Didi ad annunciarlo:

Non esistono più le generazioni; tutto si consuma troppo in fretta. È quello che dico anch'io. Non esistono proprio le generazioni stratificate ogni venticinque, dieci o due anni. Sono delle spaccature verticali, degli abissi che fendono diacronicamente il tempo. Lo sforzo sta tutto nel non essere accomunati agli altri poiché nessuno che abbia meno di trent'anni è accomunabile a un altro. È un coacervo di stili altrui, è il vertice, l'apoteosi dell'inautenticità. (Tondelli 2000: 354-355)

È nostro scopo analizzare come questi giovani affrontino tale fallimento e come reagiscano nei confronti del vuoto all'interno di *Dinner party* e, più avanti, chiamando in causa anche le pagine di *Camere separate* e del *L'Abbandono*.

Ripetiamolo: *Dinner party* sembra la risposta articolata alla domanda-*dictum* baudrillardiana «che fare dopo l'orgia» (1991: 9). Infatti, è da sottolineare che non esiste un codice per uscire dalla pratica sessuale di gruppo, mentre, invece, c'è per iniziarla. Gli ultimi dialoghi della commedia ci forniscono una risposta provvisoria: «FREDO: Ci hanno abbandonati, ma che importa? Balliamo!» (Tondelli 2000: 396). E il simulacro assume protagonismo, ma solo temporalmente. «Possiamo ormai soltanto simulare l'orgia e la liberazione, far finta di muoverci nella stessa direzione accelerando, ma in realtà acceleriamo nel vuoto, poiché tutte le finalità

della liberazione sono già dietro di noi» (Baudrillard 1991: 9). Così, se non si accetta il fallimento. Da un lato, assolutamente opposto a quest'idea di simulacro, Halberstam (2011) propone una soluzione alternativa che sembra essere simile a quella che condurrà alla stesura di *Camere separate*: accettare il fallimento come un residuo emozionale e ripartire da zero, iniziando una nuova vita attraverso una sorta di purificazione che solo si potrà svolgere da un individualismo che propugnerà una introspezione a favore della ricerca di una nuova identità, più «unica» e, in conseguenza, individuale e solitaria. Questa introspezione si distaccherà dalla positività tossica del pensiero yuppista e aprirà una forte riflessione sull'omosessualità in quell'epoca e sulle conseguenze di restare al margine della norma.

### 3. OMOSESSUALITÀ E SOLITUDINE

Passati i trent'anni, i brani che Tondelli redige si avvicinano a una scrittura interiore, si ritorcano verso lo stesso autore, e *Camere separate* è stato interpretato dai critici come il grande romanzo di maturità. Anche se l'autore decise di non identificarsi con la figura fittizia di Leo servendosi di un narratore onnisciente eterodiegetico anziché autodiegetico in prima persona, in gran parte il testo viene interpretato dal lettore attraverso uno specchio autobiografico. E ancor più: ci si crea l'impressione che *Camere separate* rappresenti un vero e proprio autoritratto. E infatti, Tondelli agisce sempre come Leo (o è al contrario?), usando la letteratura per mettere al centro della sua scrittura e del suo pensiero la propria identità sessuale e affermarsi come scrittore.

L'ultimo romanzo di Tondelli è una lunga riflessione sull'andamento della propria vita:

Ho sentito il bisogno, dopo aver fatto tre o quattro libri e dopo dieci anni di lavoro, di riflettere sul perché la mia vita poteva andare in una direzione piuttosto che in un'altra. O quanto il fatto della solitudine e della contemplazione nei confronti della realtà avesse a che fare proprio col tipo di lavoro che è quello della scrittura. (Panzeri, Picone 1994: 46-47)

Ma è anche la meditazione sulla tematica dell'omosessualità e le conseguenze di identificarsi come omosessuale nell'ambito di una società che non ha ancora abbassato gli anticorpi per respingere questa possibilità. Il rifiuto spinge l'autore alla rielaborazione identitaria, che prenderà forma attraverso il senso di separatezza e troverà lo spazio nella solitudine. Leo, fin dall'inizio, aveva sempre faticato ad accettare di essere un individuo diverso in quanto gli piacevano gli uomini. È Thomas, il suo amante, a farglielo vedere lungo la loro relazione: «Leo, perché non ti metti il cuore in pace e accetti di amarmi?» (Tondelli 2000: 1075). Ma tanto, non serviva che accettasse nulla, poiché «lui viveva il contatto con Thomas come sapendo, intimamente, che prima o poi si sarebbero lasciati» (999). E ancora: «Sapeva, fin dall'inizio che mai [Thomas] avrebbe potuto essere "tutto". Per questo [aveva deciso di] chiamare il loro amore "camere separate"» (999). In cui si fa riferimento a una modalità di fidanzamento perenne, ma vissuto nella distanza. La separazione si impone come una forza costitutiva del loro rapporto diventando anche il loro destino. Leo e Thomas non avrebbero mai potuto fidanzarsi. Il loro amore omosessuale non poteva svilupparsi come qualsiasi altro rapporto amoroso perché non sarebbe stato accettato socialmente. E Leo si rende

conto di non avere «né modelli di comportamenti da seguire, né esperienze [e, di conseguenza,] vivere insieme significava [appunto] credere in un valore che nessuno era in grado di riconoscere» (1077).

L'evoluzione ideologica portata a termine interiormente da Tondelli e rispecchiata nelle sue opere fa scintille nel confrontarsi con un'identità collettiva che non poteva più svilupparsi. Era *Dinner party* ad annunciarcelo, ma è *Camere separate* a riprodurlo e, per dire così, a mettere nero su bianco. La morte di Thomas rappresenterà non solo la scomparsa di un compagno amato (da Leo), ma anche la chiusura di un'epoca, quella della giovinezza, quella dell'amore, del sesso, degli eccessi – insomma il periodo dell'identità collettiva. Il romanzo presenta l'impossibilità di elaborazione di un'identità duale composta da due uomini, ovvero l'impossibilità di due persone omosessuali a fidanzarsi. Dopo la perdita di Thomas, una parte dell'entità duale «Leo-con-Thomas» (967) è venuta meno lasciando un vuoto. Caruso (1978: 245), da psicoanalista, definisce la separazione reale e definitiva degli amanti come una delle azioni più dolorose per l'individuo: per Leo, questo vuoto e questa sensazione di separatezza si aggrappano al proprio io come una fenomenologia della morte. Si sente di morire in una situazione vitale, sente crollare la sua coscienza collettiva. Percepisce la morte come se fosse una parte di sé. Infatti, è quello che gli è successo; morendo una parte dell'entità duale Leo-e-Thomas, si è prodotta una mutilazione dell'io, che riguarda la prima parte dell'unione –Leo–, provocando, di conseguenza, un disastro, nello stesso io, per la posteriore perdita dell'identità. Si passa dal «Leo-con-Thomas» al «Leo-senza-Thomas»: Leo «sta continuando a vivere senza Thomas [...] e significa solo una cosa: che anche Leo è morto» (Tondelli 2000: 989). Questa seconda fase focalizzata

sul lutto rappresenterà la ricerca di una purificazione che avverrà attraverso di un duro e lungo lavoro sul dolore. Quando Leo sarà pronto e farà pubblico questo dolore ai suoi amici più intimi, il lutto si compirà e dalle cenere rimaste dall'unione Leo-e-Thomas, rinascerà, finalmente, un nuovo Leo, perché, infatti, «Leo e Thomas hanno partorito, con dolore, almeno un figlio, [...] il trentatreenne Leo» (1094), un individuo separato e solitario. «Quell'unità armonica che si chiamava Leo-e-Thomas e che ora non c'è più non potrà più esserci» (989).

Questa purificazione, ovvero la rinascita, se la vogliamo interpretare così, «lo sta portando lontano, verso se stesso» (997) ed è stata raggiunta attraverso una sorta di individualismo che ha trovato il suo spazio nella solitudine. La scelta individualista viene proposta da «un amico divorziato» di Leo attraverso queste parole: «Avevo bisogno di fare delle cose per me. Trovo importante potersi occupare di se stessi. Fare le cose esclusivamente per sé» (1039). Certamente, l'individualismo radica nel fatto di pensare «solo a sé stessi contro le regole del vivere sociale, una eccessiva o esclusiva considerazione di sé, che porta [...] a rinchiudersi nel privato» (Metteucci 1994: 7). Insomma, il vuoto lasciato da Thomas non sarà altro che la sua solitudine. «Lui si è chiuso agli altri. Ritenendo di poter sopravvivere solo in se stesso» (Tondelli 2000: 1086) perché lui è diverso dagli altri ed è «sempre più solo. Più solo e ancora più diverso» (915). La solitudine lo porterà verso «un riorientamento della relazione con se stesso e con gli altri» (Laurent 1994: 125), rinuncerà all'amore carnale che verrà sostituito da quello mistico e, in conseguenza, sentirà l'astinenza, accompagnata della perdita della sessualità: «quando si guarda allo specchio [sente] il suo corpo [...] inflaccidito e molle come di un eunuco» (1084). E deve accettare il fatto «che non sarebbe mai

stato felice» (1103) in quanto è un individuo diverso alla massa –e comunque la vita continua.

La purificazione dell'individuo legato a un'identità collettiva è stata portata a termine in modo riuscito attraverso questa forma di individualismo. Purtroppo, come vedremo a continuazione, la letteratura può rappresentare uno sfogo, un rifugio e un risorgere, ma resta comunque sempre finzione. Due anni dopo la pubblicazione di *Camere separate*, in un momento di riconoscimento pieno ed intenso, Tondelli morirà.



## II. LA MORTE E LA RESURREZIONE MANCATA

### 1. LA NEGAZIONE DEL POSTMODERNO

La definizione di *postmoderno*, concetto introdotto ed elaborato nell'ambito della filosofia e la produzione estetica, si è presto diffusa internazionalmente in modo piuttosto abbastanza confuso. Il problema, in primo luogo, è terminologico e non possiamo descrivere il termine senza legarlo ad altri due, di radici simili, cioè *postmodernità* e *postmodernismo*.

Possiamo interpretare la postmodernità come il periodo susseguente alla modernità. Da qui, la questione della periodizzazione, per stabilire i limiti storici fra modernità e postmodernità. Ardolino (2010) propone come data di avvio operativa del discorso sulla postmodernità il 1979, anno in cui Lyotard pubblicò il suo «libricino» *La condition postmoderne*, che è un rapporto sull'analisi dello stato, la condizione, del sapere nella società (tardo)capitalista. Il titolo, che in sé e per sé è anche una diagnosi:

[...] designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a las crisis de los relatos. (Lyotard 1999: 9)

Lyotard annuncia così la fine di certe grandi narrazioni nate all'epoca della Rivoluzione Francese, quali l'associazione sapere-emancipazione-libertà, l'emancipazione politica, il vincolo ricchezza-capitale-progresso e il gran principio dell'*égalité*. Ma nel corso della seconda guerra mondiale, ci fu Auschwitz, e

Auschwitz rappresenta un uanicidio interno alla modernità, con cui termina qualsiasi modello di egualità fra umani, culture ed etnie.

In Italia, nel frattempo, si parlava già di «crisi della ragione», attraverso una raccolta di saggi, curata dal filosofo Aldo Gargani (1979). E tale crisi veniva analizzata, sul piano estetico, dall'architetto Charles Jencks, per prima volta nel territorio italiano, nella mostra d'arte veneziana del 1980, col titolo *The Presence of the Past*. Questo modello di postmodernismo, letto ora come un movimento artistico, si sviluppa attraverso il concetto del *double-coding*, per il modo di presentare allo spettatore spazi ambigui, costruzioni che mischiano codici diversi. Sono palazzi, che presentano una parte moderna e un'altra parte, per esempio, neoclassica. La tecnica fu applicata anche nel campo narrativo da Umberto Eco nel suo romanzo *Il nome della rosa*. Ma non anticipiamoci.

Negli Ottanta si aprì un dibattito attorno alla definizione sulla postmodernità che passò dalla filosofia, dallo studio dell'arte, dalla critica e la teoria della cultura e della letteratura fino all'architettura, come ben sostiene Jansen (2002).

Questo nuovo stato o condizione, manifestato come crisi e trasformazione dei paradigmi di pensiero, ebbe subito delle reazioni violente. Quasi contemporaneamente a Lyotard, Habermas (1980) traccerà la prima resistenza contro il concetto di postmodernità: secondo il filosofo tedesco, la modernità, in realtà, non è ancora morta, poiché il suo gran progetto, quello dell'Illuminismo, non si è ancora realizzato. Ritornando al discorso della crisi delle metanarrazioni della modernità, Habermas afferma che la Modernità non ha ancora esaurito il suo itinerario. Vattimo (1983), principale esponente del «pensiero debole», presenta

un'alternativa alla lettura di Habermas: la morte delle metanarrazioni è divenuta, infatti, una vera e propria metanarrazione trionfante (Ardolino 2010: 181).

Prima di passare all'ambito letterario italiano, bisogna, però, segnalare che, come esprime Giovanetti (2002) riprendendo Frederic Jameson (2001) in maniera riassuntiva, noi intendiamo la «postmodernità» come una periodizzazione, il «postmodernismo», come le forme d'arte e di letteratura. Invece, il «postmoderno» andrà collegato alla condizione, artistica, ideologica e sociale.

Se diamo uno sguardo alla produzione italiana del momento, possiamo notare la natura ibrida dei risultati. Ardolino (2010: 177) propone la lettura della «linea Eco-Calvino-P. V. Tondelli», laddove tutti e tre gli autori risultano portatori di una «poetica della postmodernità». Il primo instaura il modello di *double-coding* applicato alla storia con *Il nome della rosa* (1980), mostrandoci un medioevo fasullo guardato ironicamente dal presente. L'esempio più estremo di metaromanzo lo troviamo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), di Italo Calvino, in cui il destinatario storico dell'opera viene inserito nel caos della lettura all'impazzata che si riproietta nella società. E, finalmente, in *Altri libertini* di Tondelli, troviamo uno spessore diverso della postmodernità: la normalizzazione degli esperimenti della neoavanguardia e la destrutturazione del linguaggio.

In questi risultati letterari si riflette la crisi del significato permanente: l'uomo, come soggetto, non può darsi un senso stabile giacché, attraverso il cosiddetto progresso tecnologico, si è prodotta una frammentazione delle certezze, del tempo, dell'identità, dello stesso soggetto.

*Altri libertini* (1980) di Tondelli «è la summa di un decennio di libertà e di confusione, di collettivismo e trasgressione» (Tani, 1990: 200), anni effervescenti, pazzi, trascorsi lungo la Via Emilia. Questi libertini trovano la loro rassicurazione nelle droghe. Trovano nell'alcool un'immediata e fugace evasione con cui ricercheranno la propria autodeterminazione. Lotteranno, si feriranno e si leccheranno le ferite. L'importante per loro è «agire, partire, viaggiare, essere comunque in movimento, lasciarsi andare all'onda che travolge, senza principio e senza meta, e dall'abbandono ricavare piacere» (Buia, 1999: 49). Si penseranno *beats* fuori del tempo e, conseguentemente, «postmoderni». Ma allora, in quest'interpretazione *light*, la condizione del postmoderno è quella dell'edonismo, del vivere spensierato, con lo sguardo rivolto verso la moda, assorbito dal consumismo sfrenato. Ma i libertini sono come i beats, ed è perciò che desiderano scappare, viaggiare, fare l'autostop fin dove possono arrivare. Significa, dunque, anche la riscoperta della vita sulla strada, il sesso liberato dai pregiudizi, l'uso liberalizzato della droga, i valori umani, la coscienza collettiva. Sono i personaggi dell'*underground*, sono la già annunciata prima «bella tribù» di Tondelli – e il grado zero della loro cultura è l'ecllettismo, espresso così da Lyotard:

On écoute du *reggae*, on regarde du *western*, on mange du McDonald à midi et de la cuisine locale le soir, on se parfum parisien à Tokyo, on s'habille retro à Hong Kong, la connaissance est matière à jeux télévisé. [...] En se faisant kitsch, l'art flatte le désordre qui regne, dans le «goût» de l'amateur (1986: 21-22; 361-362).

Tondelli, al pari del filosofo francese, considera il postmoderno «per tutto un misto di cose, di atteggiamenti, per quel variare» (Panzeri, Picone 1994: 60). Dice peraltro di usare pure il termine con ironia:

del resto non vi verrebbe da pensare altro per una corrente che si potrebbe definire anche estetica, che ha fatto della citazione e della riproposizione degli stili del passato la sua forza. Ma è già tutto citato e se manca l'ironico viene a perdersi la sua prerogativa. Sarebbe grottesco prendere il postmoderno con un atteggiamento di estrema serietà. (Panzeri, Picone 1994: 60)

Ma «postmoderno» rappresenta anche un'etichetta, poiché, all'inizio degli anni Ottanta, era un termine *passe-partout*, che «stava a significare una compresenza di stili diversi per una nuova comunicazione» (Picone 1991), uno stile, un modo di vivere, che era destinato alla propria distruzione. Tondelli lo definiva come:

Una mania culturale, una moda e un segno di festa: si usciva da un decennio buio e cupo con un'esplosione di colori, di follia. Durata poco, come un *week end*. Si finiva per essere abbagliati dal nuovo? Forse, ma era anche giusto. Ogni dieci giorni si vedeva sfrecciare una tendenza ad una velocità sconosciuta prima. Era qualcosa veramente divertente dove tutto si mischiava ed il senso non si otteneva più da un gruppo bensì da una compresenza di segni. Tutto era lecito e giustificato. (Picone 1990)

In fondo, Umberto Eco la pensava allo stesso modo: «Desgraciadamente, “posmoderno” es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión que hoy se aplica a todo lo que gusta a quien lo utiliza» (1984:71).

Quel negarsi postmoderno da parte di Tondelli è il risultato di un disincanto, di un disinganno. Nel 1983, dopo l'omicidio della sua cara amica Francesca Alinovi

e dopo la scoperta delle trasgressioni dei limiti e della follia legati ai party, prende coscienza della realtà. In parole dello scrittore:

Per me, gli anni ottanta finirono già lì, nel 1983, durante quel fine-settimana dove, sotto l'apparenza di una festa mobile di ragazzi allegri, e anche scatenati, si rivelarono la follia dei rapporti, l'eccesso di certi riti e anche la paura. (Tondelli 2001: 230-231)

Questo testo si può mettere in confronto con gli eventi che si svolgono nel finale della festa in *Dinner party*. Dopo lo smantellamento delle maschere sessuali (rappresentazione della liberazione sessuale) dei personaggi<sup>1</sup>, irrompe un trauma: che fare dopo la follia orgiastica dei primi anni ottanta? «La bella tribú», i postmoderni in generale, hanno trasgredito al massimo i loro limiti e si trovano davanti alla confusione. Baudrillard, lo abbiamo visto, definisce quella follia orgiastica come «il momento esplosivo della modernità, quello della liberazione in tutti i campi» (1991: 9), sia quello della politica, quello sessuale, la liberazione della donna, dell'arte, ecc. «È stata un'orgia totale [...] abbiamo percorso tutti i sentieri della produzione e della sovrapproduzione virtuale di oggetti, di Segni, di messaggi, di ideologie, di piaceri» (9). E così sostiene che «oggi tutto è liberato, tutti i giochi sono fatti e ci troviamo collettivamente di fronte alla domanda cruciale: CHE FARE DOPO L'ORGIA?» (9). Per il pensatore francese, il simulacro è la soluzione in cui incorreremo (in realtà, in cui siamo già incorsi): far finta di niente e simulare che

---

<sup>1</sup> Da una parte, c'è il triangolo amoroso: Fredo-Giulia-Alberto, i primi due, sposati; il primo, però, in realtà, omosessuale, da sempre, innamorato di Alberto; Giulia e Alberto, amanti. Poi c'è la fidanzata finta di Alberto, Annie, che è un travestito, sicuramente contrattata da Fredo per beccare l'adulterio fra sua moglie e il suo migliore amico. E per ultimo, c'è Tommy, caro amico della famiglia, soprattutto dei genitori degli Oldofredi (Fredo e Didi), al quale, alla fine, gli si accusa di essere stato l'amante della madre degli Oldofredi e di avere ucciso il loro padre. Didi, trattato da ubriacone, ne sarà l'osservatore e il filosofo della serata.

ancora ci saranno altre orgie, altre feste, altre liberazioni da realizzare: insomma, fingere che ancora si potrà andare avanti.

La commedia finisce con un abbraccio tra i due fratelli, che fanno finta di niente:

«**DIDI:** È così buio ...

**FREDO:** Ci hanno abbandonati, ma che importa? Balliamo!

**DIDI:** Ballo solo il tango.

**FREDO:** E io solo disco-music» (Tondelli 2000: 396-397).

In *Dinner party* viene accettata l'impossibilità del progresso e consecutivamente l'impossibilità del nuovo. Si potrà soltanto simulare un altro movimento: in realtà, tutto si è esaurito. Veramente si può creare da zero? Non esiste più la novità ma il miscuglio delle realtà esistenti.

In tempi più recenti, questo discorso sull'impossibilità del nuovo è stato ripreso un filosofo francese, Boris Groys (2002), da una prospettiva positiva. A suo dire, la fine del nuovo sarà la liberazione dell'obbligo di essere storicamente nuovi. Inoltre, propone l'opportunità di scappare dal museo e dal mercato dell'arte per riconoscere la novità soltanto dentro se stessi.

Potremmo parlare di tante altre questioni legate al concetto di postmodernità, ma, così, non andremmo avanti all'infinito. Alla fine, ci troviamo davanti ad un testo eclettico e magari ancora un po' inautentico, basato su un'ipotesi e rafforzata attraverso un ampio corpus bibliografico. Quest'ipotesi, la negazione di Tondelli come postmoderno, si risolve attraverso la presa di coscienza della realtà: non c'è altro da trasgredire, ci resta solo da simulare altre liberazioni. D'altra parte, credersi postmoderno era diventata una moda, un'etichetta, una marca, come indossare i

jeans di Levi-Strauss in primavera e d'estate, infilare gli short di Mango. A questo punto, potremmo seguire avanti così e chiederci: ma allora, se Tondelli non è postmoderno, in quale gruppo possiamo inserirlo? Manca (2013: 15) allude, dalle domande che si fa Tondelli all'interno della sua narrativa, che lo scrittore è «modernista», visto che queste questioni sono di natura epistemologica e rispondono a problemi del seguente genere: «come posso interpretare questo mondo di cui faccio parte? E che posto ho in esso?» E la nostra domanda diventa: Il postmoderno, a conti fatti, non sarà altro che una finzione del moderno?

È chiaro che *Dinner party* segna un'inflexione nel percorso ideologico e letterario di Tondelli. Insomma, non rappresenta altro che il dramma dell'individuo davanti alla postmodernità che verrà sviluppato più avanti in *Camere separate* e troverà il suo rifugio nella solitudine. Non possiamo ancora dare una risposta alla questione sulla classificazione dell'opera di Tondelli, ma possiamo affermare che, dopo la morte di Francesca Alinovi, nel 1983, decise di ripensare a quello che stava scrivendo e di fare una svolta verso se stesso, lasciando da parte la moda, lo stile, la prospettiva –la categoria spirituale? (Eco 1983: 22)– del postmoderno.

## 2. L'ABBANDONO

Nel 1984, gli scritti di Tondelli rivelano quindi un certo grado di confusione, già espressa in *Dinner party*. In «Fenomenologia dell'abbandono» (Tondelli 2016 [1986]: 27), l'autore confessa al lettore di aver sofferto un momento in cui si sentiva girare a vuoto. Una difficoltà simile si vede riaffiorare alla superficie della vita a partire da analisi approfondite di altri testi, come, per esempio, attraverso la lettura



di *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes. Il volume, «scritto a brevissimi capitoletti – ottanta – ognuno dei quali da un titolo che corrisponde a una particolare figura della situazione amorosa» (30) insieme a *La separazione degli amanti* di Igor Caruso, furono elementari per costruire quello che Tondelli chiama la fenomenologia dell'abbandono, ovvero un'analisi/riflessione sull'abbandono, costituito come un tipo di situazione amorosa. Si servì di questi materiali per iniziare ad indagare, appunto, sui movimenti amorosi, per (psico)analizzare i diversi stati d'animo, sentimenti, sensazioni, che si avvolgevano dopo il fallimento dell'amore. In *Dinner party* avevamo visto crollare il senso collettivo della «bella tribù» e la presenza inquietante e angosciante del simulacro per corpore questo crollo. I testi sull'abbandono di Tondelli non simbolizzano altro che la decisione sia di accettare il passato, sia di chiudere, così, con la tappa di giovinezza, con l'obiettivo di voltare pagina e cominciare una nuova fase, una nuova vita.

Ci sono tre situazioni amorose (Barthes 2015) che Tondelli ha sviluppato nei suoi testi dal 1984 fino, praticamente, alla propria scomparsa: la separazione, l'abbandono e la solitudine costituiscono i tre gradini esemplari dopo la fine dell'amore. La prima situazione viene annunciata nel racconto «Attraversamento dell'addio» (Tondelli 2016: 117-122) e sarà poi sviluppata nel romanzo *Rimini*, pubblicato un anno dopo, nel 1985. Il racconto in questione gira intorno a due personaggi, Fredo e Aelred, che non sono altro che due amanti che soffrono la loro separazione decisa da uno di loro. Sono due amanti che si separano in vita quali erano stati l'oggetto di studio di Caruso (1978). Un secondo esempio di separazione degli amanti viventi e che ancora si amano lo possiamo trovare anche in *Camere*

*separate*. Riguarderebbe il rapporto del protagonista, Leo, con Hermann, alla fine di pochi anni passati insieme. Era stato Leo, come Aelred nell'«Attraversamento dell'addio», a lasciare il partner, non per disamore, ma per decisione propria, per non fare del male all'altro. In questo caso, il superamento della separazione trova la sua soluzione nella sostituzione della persona amata: «El hombre vive en la malinconia hasta que logra sustituir la separación [da Hermann] con una nueva presencia [Thomas]» (32). Hermann ha visto Leo scomparire e un po' di anni dopo, sarà Leo a vedere scomparire il suo grande amore Thomas, non più per decisione propria, nemmeno per disamore, ma per una ragione inguaribile e devastante: la morte. Tondelli, nel suo ultimo romanzo va oltre la separazione fra gli amanti viventi, cercando di analizzare quella avvenuta dopo la morte di uno dei componenti.

L'abbandono d'amore o della persona amata è lo stato che si produce dopo la separazione definitiva, cioè quando le vite degli amanti «si sono separate, un giorno, e niente potrà mai più farle convergere» (Tondelli 2000: 1058). La mancanza, il dolore e l'esperienza di morte sono alcune delle sensazioni che si svolgono nell'interno del «paziente». Leo si sente fortemente abbandonato e non sarà fino a quattro anni dopo la morte di Thomas quando realizzerà che l'esser stato abbandonato lo avrebbe definito per il resto della sua vita e che avrebbe formato parte della sua identità personale.

Questa situazione amorosa dà anche il nome a questa raccolta di racconti o di frammenti emotivi. Con il volume de *L'abbandono*, l'autore avrebbe voluto

concludere il progetto iniziato con *Un weekend postmoderno*, cioè creare una raccolta di cronache e di racconti su tutto un decennio, quello degli anni Ottanta.

L'ultimo gradino, cioè l'ultima fase della condizione amorosa, è quello della solitudine. Il protagonista può soltanto accettare la sua solitudine se vorrà voltare pagina. L'io narrante ormai non si sente più giovane e non ha più l'età per avere altre storie di amore profonde. Dopo Thomas, decide di chiudere le porte a nuovi amori, a nuovi amanti perché non riuscirebbe più a diluire la sua identità con quella di un altro individuo per ricostituire un'entità duale. Si legge in Leo una volontà di allontanamento, un voler rinchiudersi in se stesso e forse è questa voglia di stare con sé che lo spinge a riflettere sui sentimenti amorosi e sul mestiere dello scrittore. Lui intende il suo impegno/impiego come un atto di impossessamento dei libri, delle letture, per indagare e dare vita al proprio sfogo, che è (o si risolve nella) scrittura.

La solitudine viene legata alla scrittura e viene intesa come la purificazione dell'individuo separato e abbandonato che non dipende più da un amante ma, per dirlo così, dalla propria penna. Questo nuovo soggetto maturo ha vissuto tante esperienze e ora ha molto da raccontare.

### 3. UNA PARENTESI: IL CORPO PERFORATO E LA SUA DEGRADAZIONE

Se portiamo a termine una ricerca sui fori del corpo, culturalmente inteso come femminile, potremmo risaltarne tre: la bocca, l'ano e la vagina. Invece, se quest'esplorazione si vuole realizzare su di un corpo, ancora, culturalmente inteso

come maschile, la mente si perturba. Lungo la storia, il corpo della donna è sempre stato visto come un'entità permeabile, bucata e, pertanto, penetrabile. Per di più, la donna è stata concepita come una figura sottomessa. Ma l'uomo non ha dei buchi? Uno dei più evidenti non è di fatto l'ano? La sodomia e la transcorporalità, termini trattati da Marta Segarra (2014: 87-107), ci conducono verso una nuova concezione del corpo e verso un'indagine di fonti di piacere che sorpassano la norma. Il diletto sessuale (alternativo?) della sodomia viene di solito collegato all'omosessualità e trova la sua visibilità sociale e letteraria dopo gli anni Settanta, con i movimenti di rivoluzione sessuale. Questa libertà, però, genererà un problema tanto grave nei soggetti da creare una sensazione di vergogna e di paura di essere rifiutati. In parole di Bersani (1995), esiste il rischio che questo tipo di sessualità porti letteralmente verso la tomba. In effetti, l'«orgia» (Baudrillard 1991) porterà con sé un carico virale devastante, il VIH e, ormai, nella sua tappa avanzata, l'AIDS.

Ma qui vogliamo mettere in dubbio il corpo maschile inteso come un'entità ermetica, oltre a respingere rischiose affermazioni sull'infezione dell'AIDS in Tondelli (Spadaro 1999: 96) e discutere sulla rielaborazione di una nuova identità che il nostro autore assumerà nel suo ultimo romanzo, *Camere separate*.

Dalla cintola in giù, l'ano viene condiviso da tutte le identità, sia da quella maschile, sia da quella femminile. Ma la penetrazione verso l'interno di questo orifizio, chiamiamola pure sodomia, è una pratica sessuale piuttosto legata al corpo maschile e, dunque, all'omosessualità. Come sostiene Segarra (2014: 87-88), questo desiderio e pratica sessuale, dal cristianesimo ortodosso del medioevo, era già disprezzato e considerato come un tipo di deviazione psicologica, visto che la sessualità era legata alla riproduzione anziché al godimento. Per di più, i «malati

mentali» venivano perfino puniti con la castrazione e con la morte. Evidentemente, nel nostro tempo, nel mondo occidentale, questo atto non viene più condannato in questo modo, ma non viene neppure accettato da quelli che si pensano uomini «veri», a cui quella pratica sessuale produce diffidenza.

Ma qui poco interessano questi uomini «normali». Al contrario, attira il potere sovversivo della penetrazione anale omoerotica e quello che Julia Kristeva (2006) ha teorizzato come «abietto», cioè, come quello che produce ribrezzo e, contemporaneamente, paura, poiché minaccia l'ermetismo del corpo, trasgredendone i limiti. Questi confini attraversati ci annunciano di nuovo che tutti gli organismi umani hanno fori e, fra tutti quelli che contengono più peso erotico, il «culo» fa sfumare la distinzione fra la concezione culturale binaria di «corpo femminile» e di «corpo maschile», collocandosi nella frontiera fra tutte e due le identità, non essendo identificatore di nessun genere. Segarra (99) sostiene che non esiste una vera identità né maschile né femminile e che l'ano, annullando questa opposizione binaria, costruisce l'identità come «un espacio estriado», e pertanto permeabile e cangiante o *trans*.

L'effetto rivoluzionario che provoca il desiderio sessuale fra due uomini e lo snaturamento dell'amore eterosessuale abbatte l'identità e la costruzione del corpo maschile e mette anche in dubbio il potere del pene, giacché in una relazione omoerotica, simboleggiata dall'ano, si confonde il soggetto che penetra con quello che, invece, viene penetrato. Comunque, non si può dire che chi riceve sta abdicando il potere e sta assumendo un ruolo passivo nell'atto sessuale, quello di lasciarsi dominare. La figura «non attiva» di questo episodio carnale riconosce, così, i suoi buchi.

Le parole di Bersani, per cui «las mujeres y los gays abren sus piernas con un insaciable apetito de destrucción» (1995: 100), sembrano scritte apposta per sottolineare la possibilità ardente di autodistruzione residente in Tondelli. L'AIDS diviene, in un certo senso, il suo destino.

I trattati di medicina spiegano che i gradi di contagio del VIH sono i seguenti (da maggior a minore): per via anale, in primo luogo, e per via vaginale, chi viene penetrato o penetrata; di seguito, chi penetra per via anale e chi penetra per via vaginale e, per ultimo, attraverso il sesso orale. I mezzi di trasmissione vengono legati al genere «abietto» (Kristeva), ossia a quelle sostanze liquide che si trovano nell'interno del nostro corpo, come, per esempio, i flussi genitali, ma soprattutto il sangue. I gay, all'interno di questa scala di infezione, si trovano nel gradino di rischio massimo e diventano portatori e trasmettitori del virus. Il VIH è stato considerato dai mass media come la malattia pandemica rivelatrice dell'essenza contaminante della sessualità gay. Arrivati a questo punto, Bersani (1995: 80) si fa una domanda molto interessante: i sieropositivi sono una minaccia sociale oppure, negli anni Ottanta, la società occidentale si trovava immersa in una crisi di sanità pubblica e di rappresentazione? Ovviamente, noi ci inclineremo verso la seconda opzione, che si maschera attraverso la manipolazione e l'occultamento di informazione realizzata dalla stampa e dalla televisione, negli Stati Uniti e in Inghilterra in un primo momento. I media, in realtà, stavano nascondendo la mancanza di coordinamento tra i centri e le ditte pubbliche e private e gli interessi delle aziende farmaceutiche che rendevano inaccessibili i nuovi trattamenti retrovirali, perché non avevano alcuna necessità di salvare o proteggere gli

omosessuali. Per di più, favorivano la stigmatizzazione e il disprezzo verso questi «marginati» o «deviati» e li colpevolizzavano di espandere l'infezione.

Il contesto sociale in Italia presentava un rigetto simile verso gli «appestati» e si accentuava in un ambiente provinciale o di campagna. Da questa prospettiva, possiamo capire che PVT decidesse di vivere la malattia dal silenzio, come capiremo pure perché la sua famiglia negò che lo scrittore fosse morto risucchiato dall'AIDS.

I governi del mondo occidentale fanno finta di essere preoccupati e consigliano l'utilizzo di preservativi con l'intenzione di evitare il contagio dell'epidemia, ma, allo stesso tempo, appellano alla promiscuità come il preminente problema di quest'infezione e trattano i gay come dei veri assassini. Annunciano che la promiscuità uccide e la immettono anche in un'atmosfera malata, legandola a una sorta di fallimento omosessuale – cioè all'incapacità dei gay di tenere un'unica relazione amorosa, intendendo che sono «this people [who] have sex twenty to thirty times at night» (Watney 1997: 111), come le prostitute. Che è come dire che non si accetta la possibilità di rapporti che oltrepassino la monogamia e il desiderio eterosessuale.

La cultura generazionale degli anni Settanta e Ottanta, in cui era inserito il nostro autore, potenzierà questo sorpasso dei limiti. Tondelli e i suoi compagni, tramite le droghe, l'alcool e il sesso, troveranno un'immediata e fugace evasione e, per mezzo di questi viaggi/trip, si fermeranno sulla soglia che li collocherà fra la morte e la risurrezione, anche se, dopo aver giocato con il fuoco, si troveranno, fuori da metafore, con un piede nella tomba. Saranno condannati all'autodistruzione, mitizzata nella letteratura, ma portata a termine nella vita. Alla

fine, «chi ha l'ardire si sfidare la morte così da vicino» (Buia 1999: 55) perde le sue difese. Un'elevata carica virale invaderà il loro sangue. Un mostro vivrà dentro i loro corpi, li mangerà da dentro e li distruggerà. L'AIDS sarà la fase letale dell'infezione del VIH, il momento dell'annichilazione.

E *Camere separate* «rappresenta una svolta nell'opera di Tondelli, anzi accentua i termini e i momenti di riflessione» (Panzeri 2000: 1208). Il discorso «assume le sue forme più mature e interessanti, esprimendo, tramite il rapporto con la persona amata, significati catartici e liberatori rispetto allo scacco di una separatezza sterile e opprimente» (Buia 1999: 15). È la narrazione del processo avvenuto dal protagonista, alter ego dell'autore, per accettare e superare il lutto per la perdita del suo compagno, che denoterà una sorta di purificazione avvenuta assieme alla rinascita di Leo come un individuo separato e maturo. Insomma, è un ricapitolare, un *rewind* con la speranza di redenzione individuale nell'atto di scrivere. *Camere separate* significherà l'ultima opportunità<sup>2</sup> in Tondelli di vivere. Ma quando lo scrittore realizza il fatto di aver raggiunto la pace interiore attraverso la solitudine, la vita viene a ricordargli i debiti della giovinezza: come omosessuale aveva aperto le gambe (e reiteratamente) con lo scopo di finire nella tomba. L'estate del 1991, dopo un viaggio in Tunisia, PVT viene ricoverato in ospedale in Reggio Emilia, dando positivo nelle analisi di VIH. Quattro mesi dopo, muore.

---

<sup>2</sup> Bisogna far notare che i giovani di *Altri libertini* (1980) erano abituati a morire e rinascere in una stessa sera. Si sentivano ancora fieri di sé per il fatto di poter ballare tra la vita e la morte attraverso le droghe che, alterando in essi le capacità psichiche e fisiche, li portavano a raggiungere uno stato di coscienza «reale»: si sentivano liberi i pensavano di stare recuperando la dimensione soddisfacente del proprio essere. Tondelli riesce a descrivere notevolmente questa sensazione in «Senso Contrario»: «La droga prende bene e subito comincia dalle gambe e poi sale sale e prende lo stomaco che ti senti come dopo un pranzo di famiglia e poi la testa e finalmente sballi e allora son tutte rose e fiori, davvero, no problem no cry» (2015: 134).



Rispettivamente, la sua famiglia, di orientamento cattolico, rilascia una dichiarazione negando la notizia della malattia. Eppure, anche l'autore, prima di morire, aveva deciso di nascondere il male. Così, per la Storia, Tondelli morì di «polmonite bilaterale», come Michel Foucault di setticemia del sistema nervoso... Infatti, se navighiamo un po' via internet o attraverso qualche volume di storia del VIH, scopriremo facilmente che queste malattie che colpirono veramente il sistema immunitario di Foucault e di Tondelli attaccano come elementi secondari nella terza fase del virus.

Abbiamo trovato produttivo paragonare il nostro scrittore con un *homme de lettres* francese, Hervé Guibert, giacché tutti e due, nati nel 1955, morirono anche nello stesso anno e addirittura nello stesso mese (nel dicembre del 1991), consumati dal morbo che segnò gli anni Ottanta e Novanta. Guibert, consapevole di essere contagiato, sin dalla prima fase della malattia, decide di narrare la sua esperienza in *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Tondelli, invece, scelse il silenzio e mantenne il VIH in segreto. L'assenza di una terapia adatta rende difficile l'assimilazione psicologica del virus creando un sentimento di vergogna nei pazienti, specialmente mentre i mass media collegavano questa infezione letale con gli omosessuali, su cui piovevano dappertutto accuse di promiscuità.

Ma non vorremmo finire questo capitolo senza prima mettere in dubbio il fatto che Tondelli fosse consapevole di essere stato contagiato dall'AIDS. Al momento, però, non abbiamo fonti affidabili, e possiamo solo estrarre qualche ipotesi. Antonio Spadaro afferma, a nostro parere in modo rischioso, che «noi sappiamo che quando Tondelli cominciò a pensare al romanzo [*Camere separate*] sapeva già della malattia che lo avrebbe condotto alla morte» (1999: 96). Le sue

interpretazioni si basano su di un'intervista, realizzata nello stesso anno di pubblicazione del romanzo. Secondo Spadaro, Tondelli sarebbe stato esplicito riguardo alla sua malattia in quel colloquio:

Se si dice che un testo parla di sentimenti e lo si tratta un po' così, con la bocca storta, dicendo che sono vecchie solfe, che sono vecchie cose ... È vero, sono vecchie solfe come lo sono il nascere e il morire. È diverso il punto di partenza, eppure ognuno di noi ha bisogno di tornare sempre, di riparlare, di ripensare a queste cosiddette vecchie solfe, cioè all'amare, al lasciarsi, all'abbandono, al nascere, al morire. (Susanna 1989: 61-63)

In realtà, in questo frammento d'intervista non troviamo da nessuna parte l'annuncio del contagio. Si sviluppa, piuttosto, una riflessione sulla tematica predominante in quel periodo nei testi tondelliani legata all'amore – visto e trattato in un modo quasi mistico – e alla morte – intesa come la separazione di una persona amata e, in senso più simbolico, come l'abbandono definitivo, che si può interpretare pure come una separazione, quella che divide la fase matura di quella piena di gioia e giovinezza, cioè quella dell'«orgía total» (Baudrillard 1991: 9). La nascita, probabilmente, viene associata alla purificazione avvenuta attraverso il superamento del lutto, ovvero attraverso il resoconto delle «pazzie» praticate nella gioventù, con cui Tondelli si introduce in una fase di maturità chee significherà, spiritualmente, una ri-nascita. Insomma, le parole di Spadaro (1999: 96) rispetto alla morte di Tondelli non funzionano.

Comunque, va aggiunto che il virus dell'immunodeficienza umana non si comporta in modo omogeneo e sappiamo che può rimanere inattivo nel sangue di una persona, senza produrre sintomi. Possiamo immaginare che in Tondelli il virus si fosse svegliato, per esempio, cinque anni dopo il contagio e che, forse, al

momento della stesura del romanzo si trovasse ormai nella terza fase. In fondo, dal momento in cui lo scrittore venne ricoverato in ospedale fino alla sua morte, passarono soltanto quattro mesi. Quando il virus giunge la sua tappa finale, diventa letale, e il percorso, durante gli anni Novanta, era di una certa rapidità.



### III. FORTUNA E RICEZIONE

#### 1. TONDELLI E I GIOVANI SCRITTORI

Nella metà degli anni Ottanta, un gruppo di amici di Tondelli che lavoravano nel settore editoriale e con cui aveva già condiviso qualche esperienza letteraria, gli proposero l'idea di creare una rivista scritta e rivolta ai giovani autori italiani. Purtroppo, in quel tempo, la critica ancora non prestava molta attenzione alle nuove scritture in sé: le scuole di Creative Writing erano inesistenti, i gruppi più o meno consolidati scomparivano come fenomeno e gli editori non volevano rischiare ad investire sui giovani autori italiani. Tondelli, però, decise di dare una svolta alla situazione e accettò la proposta di portare avanti un progetto letterario assolutamente nuovo in Italia solo a tre condizioni:

La prima che non si trattasse di una rivista vera e propria, ma di una serie di volumi antologici, in sé e per sé autosufficienti. Questo perché non era nelle [sue] intenzioni dimostrare niente di niente, né proporre una condotta ideologica o canoni estetici, ma mettere semplicemente insieme un libro di giovani, realmente giovani, autori. La seconda condizione fu dunque che il limite anagrafico per partecipare al progetto fosse rigidamente fissato sulla soglia dei venticinque anni. La terza che gli editori si impegnassero a rispondere a chiunque inviasse del materiale, in modo da instaurare un rapporto e coinvolgerlo nel progetto collettivo. (Tondelli 1990: 333)

L'iniziativa fu divulgata attraverso riviste come *Linus*, *Fare Musica*, *Annabella*, *Rockstar*. In più, Tondelli scrisse anche qualche articolo per la prima (*Linus*) – poi riorganizzati nella raccolta di testi di *Un weekend postmoderno*– sulla necessità di scrivere e di leggere. In questi testi, poneva in maniera didattica la strategia migliore, secondo lui, per una scrittura professionale e insisteva, soprattutto, su tre punti d'attenzione: lettura, scrittura e, per ultimo, riscrittura. Tutti

e tre erano legati fra di loro come se si trattasse dei vertici di un triangolo, per cui dipendevano l'uno dall'altro.

«La risposta più sincera che si possa dare alla domanda: “Perché scrivi?” Bene: “Scrivo perché ho letto» (345). Da un lato, chi non è abituato a leggere o non ne ha alcuna passione, non potrà mai scrivere. Tondelli struttura, in questo modo, la lettura come una delle basi per l'arricchimento espressivo, come una delle fontane in cui bisogna attingere il liquido per poter produrre in seguito. Da un altro lato, intende la scrittura come espressione del proprio vissuto e perciò propone di creare un io narrante che faccia da emittente del mondo interno dello scrittore e che trasmetta il mondo che gli sta attorno. Inoltre, insiste sulla dimensione olistica, sul fatto di scrivere su di tutto, in una prospettiva esperienziale: «Scrivete non di ogni cosa che volete, ma di quello che fate [...], raccontate [...], descrivete [...], descrivete [...], raccontate [...], dite quello che non va e quello e sognate [...], fate racconti brevi» (328). E finalmente, riporta quanto imparato dalla sua guida durante il suo tirocinio, Aldo Tagliaferri, cioè l'importanza di riscrivere. Quando rimase le mani su quello che sarebbe diventato il suo libro di esordio, realizzò che «niente viene al primo colpo, soprattutto quando si hanno vent'anni e non si è certo geniacci», perché «bisogna riscrivere, analizzare, rifare, buttar via, per arrivare a qualche risultato» (354) riuscito: il «segreto della scrittura» non si trova, infatti, nell'immediatezza ma si acquisisce nel «riprovarci senza paura e senza noia» (355). Insomma, intendeva la stesura di un testo come un continuo esercizio soggetto a modifiche in quanto nessun testo è assoluto.

Fin dall'inizio, *Under 25* è stato costruito come una sorta di laboratorio sulla realtà dei giovani che scrivono. Il progetto è l'invito a un viaggio, quello del

racconto, della riflessione, dello sfogo. Viaggiare per trovare uno, due, cinque, luoghi nella propria scrittura, viaggiare per conoscere meglio se stessi, per capire il mondo che si ha attorno. E il laboratorio ebbe subito un gran successo. Alla redazione di Ancona arrivarono più di quattrocento testi nell'arco di appena tre mesi. Arrivarono dattiloscritti formulati in forme varie e anche strane, visto che c'è «chi batte a macchina su fogli di quaderno, chi sulla carta intestata di papà, chi sui protocolli senza tralasciare una facciata, chi su biglietti di viaggio» (334). I giovani scrittori provenivano da tutte le parti dell'Italia, la maggior parte di loro vivevano in città di provincia, come Pavia, Brescia, Varese. Napoli, l'Emilia e le Marche apportarono un gran numero di testi. I più *trend*, però furono quelli arrivati da Firenze.

*Under 25* apriva le porte al mondo editoriale e permetteva alla fauna giovanile di pubblicare le proprie creazioni. Nonostante ciò, gli organizzatori dell'iniziativa ritenevano che la pubblicazione fosse l'ultimo passaggio, cioè l'atto finale della scrittura ma non il suo fine. Dunque, scrivere un racconto per mandarlo al progetto era una sorta di esercitazione, un banco di prova che sarebbe stato sottoposto alle possibili modifiche proposte dai critici letterari con lo scopo di far crescere il testo. La riscrittura l'avrebbe fatto maturare.

Vennero pubblicati soltanto tre volumi, fra il 1985 e il 1990, a causa della morte prematura di Tondelli. La prima raccolta, *Giovani Blues*, uscì nel maggio del 1986 ed era composta da tredici racconti. I temi che mettevano in luce erano legati a una condizione giovanile a metà strada fra la quotidianità e l'avventura. In seguito, sarà pubblicato il secondo volume, un anno dopo, nel mese di dicembre, corredato, questa volta, da undici narrazioni. Sette giovani autori raccontano la sessualità fuori

controllo, l'ironia e la violenza di una generazione per mettere a tacere le voci critiche sulla qualità dei testi. E, per ultimo, la terza antologia, intitolata *Papergang* vide la luce nel novembre del 1990 e, a tutt'oggi, appare molto più riflessiva e aperta riguardo alla tematica.

Tondelli non aveva mai preteso di fare da scopritore di talenti con *Under 25*, ma intendeva portare a galla nuove scritture, cioè dare spazio e valore al pensiero dei giovani e alla loro creatività. Ebbe fiducia in questi nuovi autori di seconda generazione che ormai presentavano temi sempre più vari nei loro testi. In essi, la cultura *underground* era stata superata fino a diventare solo un ricorso occasionale. Assieme ad essa si dissolvevano alcuni aspetti che erano stati fondamentali nell'esperienza narrativa dello stesso curatore, come quello della sessualità e della droga libere. Tondelli (1990: 337) ammise di aver scoperto, in questa nuova generazione, l'interesse per la famiglia, un'istituzione ignorata, se non direttamente attaccata, dai giovani scrittori di dieci anni prima. D'altro canto, condizioni affettive come l'amore, l'angoscia, la passione, venivano spesso trattate, soprattutto nei cosiddetti «testi intimisti» (338).

## 2. TONDELLI E LA CRITICA

Lo scrittore di Correggio è ancor oggi un punto di riferimento per molti giovani narratori e si può dire che la sua produzione letteraria non è mai stata caduta nell'oblio grazie a un costante lavoro di recupero (e di rivendicazione) da parte della famiglia, degli amici, dei lettori e della critica letteraria. Tondelli è morto lasciando un forte ricordo e un lascito culturale. «La sua morte», come conferma un suo caro



amico, Enos Rota, «creò un vuoto incolmabile [...] che mai nessuno è mai più è riuscito a colmare»<sup>3</sup> (2003). Enos Rota testimonia la straordinaria fortuna letteraria di PVT diffondendone l'eredità letteraria non solo in Italia, ma anche all'estero, partecipando a incontri e a convegni, oltre a pubblicare, in concreto, due antologie-omaggio, a partire dalla convinzione che uno scrittore non si deve giudicare soltanto per il valore delle sue opere (giudizio che viene comunque riservato al settore accademico), ma anche e soprattutto per quello che trasmette ai lettori. Tondelli non scriveva con lo scopo di disegnare belle pagine, ma per trasmettere la condizione e i sentimenti di una generazione, quella della seconda metà degli anni Settanta, da un lato, e per comunicare un'esperienza più mistica e individuale, dall'altro.

Così, nel 1995, Rota lancia una prima pubblicazione di *Caro Pier ... I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione* (Selene), che poi verrà aggiornata nel 2002. Questo libro comprende testimonianze, frammenti, lettere, osservazioni, impressioni di lettori, studenti, scrittori che raccontano la loro esperienza di lettura dei libri di Pier Vittorio Tondelli. Si rivolgono all'autore sapendo non potrà mai più rispondergli. Questa specie di epistolario aperto è un magnifico tentativo di continuare il dialogo fra autore e lettori che oltrepassa la soglia della vita. A rendere un vero e proprio omaggio al lascito di Tondelli troviamo poi *Biglietti a un amico*, uscito alla fine del 2016, esattamente venticinque anni dopo la morte dello scrittore e trent'anni dopo la pubblicazione di *Biglietti agli amici*. Sempre curato da Enos Rota, il titolo dell'antologia richiama intenzionalmente i ventiquattro biglietti che

---

<sup>3</sup> Cfr. «Intervista ad Enos Rota, amico dello scrittore Pier Vittorio Tondelli», 3 febbraio 2003: <http://www.infooggi.it/articolo/intervista-ad-enos-rotta-amico-dello-scrittore-pier-vittorio-tondelli/36752>.

l'autore correggese pubblicò per Natale nel 1986 in un'edizione limitata. Ogni bigliettino era rivolto e dedicato *ad personam*. Ora, invece, sono i lettori a ricordare l'autore.

A recuperare Tondelli nello spazio dell'educazione, attraverso le lezioni liceali prima e universitarie poi, e la cura di antologie di letteratura italiana contemporanea è il ricercatore Giulio Iacoli, che non vuole che l'autore correggese venga nascosto nei manuali di letteratura scolastici, né tantomeno che venga classificato come un autore minore rispetto ai «classici» del Novecento, come per esempio Italo Calvino. Come docente dell'insegnamento superiore ha cercato di includere l'essenza e il viaggio tondelliano nelle aule. Da un'altra parte, come ricercatore, ha lavorato a lungo su temi geografici in letteratura, e nel suo volume *Atlante alle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna*, pubblicato agli inizi del millennio, spazia tra una Via Emilia dominata dai due poli rappresentati delle figure di Gianni Celati e di Tondelli.

Va presa in considerazione anche un'altra linea critica centrata su altre questioni del percorso letterario tondelliano. Roberto Carnero ha impostato il suo contributo specifico più importante attraverso *Lo spazio emozionale* (correva l'anno 1998) puntando su un'analisi che mette in primo piano l'esperienza emozionale riflessa nell'intera opera dello scrittore emiliano. Lo spazio è emozionale in quanto vissuto: l'autore racconta la vita, i modi di agire, i sentimenti, le passioni, gli amori, le sensazioni, le angosce, di tutta una generazione e, poi, di se stesso. Ma non solo. La scrittura emotiva viene anche strettamente legata a «una particolare attenzione dell'autore per la lingua, una lingua che è innanzitutto il registro (o i registri) del

parlato» (Carnero 1998: 31) e, dunque, rappresenta il «sound del linguaggio parlato» (Pazienza 1997: 44). Qui interviene la letteratura come mediatrice fra l'autore e il lettore, poiché è essa a comunicare le «emozioni» al lettore. Tondelli non amava la letteratura percepita solo come un'esercitazione di stile. Piuttosto, diremmo che se ne serviva per parlare della propria esperienza. In uno dei racconti raccolti ne *L'abbandono* fa la seguente affermazione:

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 mica è lui, cari miei, è la pagina; dove trovarsi coinvolto fino al parossismo, deve sudare e prendere cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è la letteratura [...] il romanzo monolitico rompe il cazzo [...] questa è la letteratura emotiva, questa è la scrittura emotiva: sorvegliatene due parole e non vi lascerà fino alla fine! (Tondelli 2016: 7-10)

In questo senso, *Altri libertini* venne subito inteso come un romanzo ad episodi all'interno di questo modello emotivo e Carnero ne approfondisce la lettura in questa direzione.

D'altro canto, PVT deve anche affrontare una sorta di santificazione da parte di una linea esegetica vincolata alla sensibilità religiosa. Antonio Spadaro, sacerdote, professore dell'università Gregoriana di Roma, direttore della rivista *La Civiltà Cattolica*, realizza una lettura in chiave confessionale dell'opera tonnelliana, ritenendo che dalle righe dello scrittore emerga una riflessione costante sul fatto religioso, soprattutto da *Rimini* in poi. E così definisce Tondelli come «uno scrittore di intensi interessi religiosi» (Spadaro 1995). Lo studioso inaugura la sua ricerca sull'autore emiliano nel 1999 con la pubblicazione di *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l'attesa* e, due anni dopo, pubblica *Lontano dentro se stessi: l'attesa*

*di salvezza nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, approfondimento ulteriore delle tesi lanciate nel suo primo libro. Propone, così, un'indagine sulla fenomenologia letteraria dell'attesa della salvezza attraverso tutta l'opera tondelliana e ne indica il culmine in *Camere separate*. Nel momento della stesura dell'ultimo romanzo, secondo Spadaro (1999: 96), lo scrittore correggesse avrebbe saputo di essere stato contagiato dall'AIDS e, dunque, che sarebbe morto nel giro di pochi mesi. Tondelli avrebbe quindi cercato di «salvare l'anima» attraverso la letteratura. La nostra sintesi non fa onore al discorso di Spadaro, molto più intricato e complesso anche se, a nostro avviso, forse anche troppo selettivo per difendere i propri punti di vista e, di conseguenza, sviante.

La posizione di Fulvio Panzeri, curatore dell'intera opera tondelliana per Bompiani ed esecutore testamentario dei suoi lasciti letterari, invece, appare, come minimo a un primo colpo d'occhio, molto più equilibrata. Da discutere saranno piuttosto alcuni particolari, come la scelta di dare allo stampa non la versione originale di *Altri libertini*, ma quella adeguata «alle modifiche e correzioni proposte dall'autore» (Panzeri 2000: LVI) prima di morire, senza lasciare neanche in apparato il testo della prima *–delle prime*, in realtà – stesura.

Da un altro estremo più commerciale – e volendo anche precipitando nel gossip –, Massimo Canalini, proprietario della casa editrice Transeuropa – quella che aveva pubblicato tutti e tre i volumi degli Under 25 – dà alle stampe, nel 2004, *Federica in Cina. Pier Vittorio Tondelli e la sua ragazza*, in cui mette in dubbio l'omosessualità di Tondelli. Immergendosi negli «affari personali» dello scrittore, raccoglie una sorta di lettere affettuose rivolte a Federica, amica e compagna di

scuola della postadolescenza. L'analisi, oltre ad essere, a mio avviso, insignificante, è anche, secondo quanto affermato da Panzeri in un comunicato postato nel Centro di Documentazione Pier Vittorio Tondelli,<sup>4</sup> una violazione delle volontà ultime di Pier Vittorio Tondelli, giacché egli non voleva che venissero rivelate certe vicende della sua vita privata.

Per ultimo, bisogna segnalare che, nella città natale dello scrittore, è attivo sin dal 1997 un Centro di Studi e Documentazione<sup>5</sup> a lui intitolato che si incarica di valorizzare l'opera e la figura non solo mantenendo viva la memoria dello scrittore, ma anche incentivando gli studi sul suo lascito culturale. Inoltre, ogni anno, a dicembre, più o meno nei giorni coincidenti all'anniversario della morte, vengono organizzate delle giornate con incontri e dibattiti, a cui partecipano giovani studiosi e amici dello scrittore. Inoltre, i testi presentati in questi seminari monografici vengono pubblicati nel sito web del centro, con lo scopo di servire per ulteriori ricerche.

### 3. APÈNDIX. APUNTS PER A UNA ANÀLISI FUTURA SOBRE TONDELLI ALS PAÏSOS CATALANS

Pier Vittorio Tondelli, tot i haver mort amb només trenta-sis, va ser un dels màxims representants de l'onada postmoderna de la dècada dels vuitanta a Itàlia. Com hem indicat prèviament en aquest capítol, després de la seva desaparició, el

---

<sup>4</sup> Cfr. «Contro le tesi di Massimo Canalini», 12 agosto 2004:  
<http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/pagine/CAF6AFBFB2088625C1257043002BC9BD?OpenDocument>

<sup>5</sup> <http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf?OpenDatabase>

seu llegat ha continuat vigent fins als nostres dies, gràcies a estudiosos, lectors i joves autors que han resseguit les petjades de les seves innovacions literàries. Ara bé: quina va ser la seva relació amb la cultura en llengua catalana?

En primer lloc trobem convenient parlar de les visites de Tondelli a Barcelona que van tenir una repercussió dins la seva producció literària. De fet, ens ho testimonia Núria Solé a través de «Barcellona: immagine del dolore in *Camere separate* di Pier Vittorio Tondelli», un article presentat en la vuitena edició dels seminaris sobre l'escriptor emilià que s'organitzen anualment a Correggio. Aquest text ens assenyala un moment de gran importància que va suposar la Ciutat Comtal –i el seu punt neuràlgic, la Rambla– per a Tondelli i per a la construcció de la novel·la de la maduresa. Tal com apunta Solé (2008: 3), la tria d'aquest espai no és, en absolut, casual. Ans al contrari, té els seus objectius clarament transmesos: d'una banda, no només ens indica «il modo di lavorare di Tondelli, a dimostrazione del fatto che i suoi reportage funzionano come sottotesto nei suoi romanzi» sinó també «il fascino che la città aveva esercitato sullo scrittore» (3). La narració de l'estada del protagonista i del seu amant a Barcelona, evoluciona al mateix temps que la parella es va desplaçant més cap al centre de la ciutat. Deixant enrere la part modernista de Gaudí, s'aproximen a la Ciutat Vella baixant per les Rambles fins que arriben al seu punt central, la Plaça Reial, on veuen desfilar la processó de la Verge de la Macarena. Els fascinen les olors, provinents del mercat de la Boqueria, els colors, que il·luminen tot el recorregut, i la *fauna* humana. És clar, no oblidem que les Rambles són un punt de confluència de tot tipus d'individus: turistes, famílies catalanes que hi passegen, trans, drogoaddictes, policies ... representen, al capdavall, un *melting pot* cultural i humà.

Tanmateix, si mirem cap a l'altre cantó, hem d'admetre que la recepció de l'autor emilià fora d'Itàlia ha estat relativament minsa —i del tot testimonial dins la cultura catalana. Aproximadament, s'ha traduït al català la meitat de la seva obra de creació. El text més recent, *Habitacions separades* (2002), ha estat traduït per Jordi Estrada i publicat per l'editorial Angle i va tenir una repercussió crítica que podem titllar de mínima. Altrament, els volums d'*Els nous llibertins* (1989), *Pao Pao* (1988) i *Rimini* (1989) estan exhaurits des de fa molt de temps. Lluís-Anton Baulenas (1990) i Valerià Pujol (1990) van ser entre els pocs lectors que van escriure sobre les tres primeres traduccions al català de l'obra tondelliana, i van incloure l'escriptor dins l'etiqueta genèrica de la «nova narrativa italiana». Així, doncs, el defineixen com «un dels de més èxit» (Baulenas 1990: 6) dins el fenomen i remarquen la vivacitat de les seves línies i del seu estil, «la falta de complexos i les ganes de buidar el pap» (6). Una dècada més tard, amb la publicació de la traducció de *Camere separate*, els apassionats de Tondelli tenen una excusa per tornar-ne a parlar i «dreçar de nou la mirada a la seva narrativa» (Escoffet 2003: 10). L'any 2003 surten a la llum tres ressenyes sobre *Habitacions separades*, en tres períodes diferents de l'any: el primer «desitjós» a parlar-ne és Eduard Escoffet, al gener, a través de l'*Avui Cultura*. A l'abril, a través de la revista valenciana *Caràcters*, Francesco Ardolino complimenta «la manera activa [tondelliana] de renovar el gènere novel·lístic» (2003: 13). I, per acabar, al juny, Eduard Vilella ressenya aquesta novel·la de maduresa a *El Periódico de Catalunya*.

Al castellà, en canvi, es van traduir només tres obres: Anagrama publica *Otros libertinos* l'any 1982, Ultramar, *Rimini*, l'any 1988 i, finalment, Ediciones Barataria treu a la llum, uns anys més tard, *Habitaciones separadas*.

A una de les jornades monogràfiques sobre Tondelli de Correggio, també va intervenir Mireia Iniesta que havia estat estudiant de Filologia Italiana a la Universitat de Barcelona, tot comparant *Camere separate* amb *Atti impuri* de Pasolini, tot i que l'estudiosa no tracta directament les traduccions al català. Així, fa una lectura de l'última novel·la de l'escriptor emilià des de la perspectiva dels estudis de gènere, i li dóna una nova perspectiva amb el parangó pasoliní. El punt central de la seva anàlisi es basa en el fet que tots dos autors utilitzaven la «letteratura per raggiungere la propria identità» (Iniesta 2007: 13), per trobar-se al món.

Ara bé, traduir la producció literària de Tondelli no és gaire fàcil, sobretot si es tracta de les primeres obres en què el llenguatge és molt experimental i atrevit. Fins i tot l'última novel·la, que a primera vista sembla relativament senzilla perquè no presenta els jocs lingüístics que omplien les pàgines de les primeres produccions de l'autor, esdevé complexa quant intensa en la recerca de paral·lelismes idiomàtics i culturals. Per això, en el procés de traducció al català, s'han perdut alguns matisos que contenia la versió italiana, tot i que creiem amb Escoffet (2003: 10) que també resulta, a grans trets, correcta.



## IV. CONCLUSIONI

Dopo aver toccato internamente le tre opere tondelliane che ci eravamo proposti di affrontare analiticamente, attraverso una lettura dialettica legata all'approssimazione individualista, siamo arrivati a una serie di conclusioni.

In primo luogo, abbiamo osservato che le ragioni dell'Io nei testi di Tondelli vanno legate alla crisi dell'individuo di fronte alla società nel periodo della «prima» postmodernità e si manifestano nell'ultimo romanzo dell'autore attraverso l'abbandono e la solitudine.

In secondo luogo, nonostante i vari tentativi da parte di alcuni studiosi di inserire lo scrittore all'interno di un movimento, abbiamo deciso di classificarlo, piuttosto, all'interno di un periodo, quello della postmodernità e di negargli, come del resto aveva fatto anche egli stesso, la qualifica di scrittore postmoderno. Interpretando questa negazione come la morte del postmoderno in Tondelli, ci siamo resi conto, nel punto successivo, che nel suo caso la morte del collettivismo non è altro che la presa di coscienza della crisi degli individui di fronte alla postmodernità. Oltretutto, la morte dello scrittore rappresenta la vera e propria perdita del valore di resurrezione, anche se negli ultimi anni di vita aveva cercato una purificazione attraverso la scrittura, provando di contrarrestare, così, la sua scomparsa prematura. Voleva evitare di finire come alcuni dei suoi amici, come, ad esempio, Francesca Alinovi o Andrea Pazienza, consumati dalle pratiche degli anni Ottanta.

Per ultimo, ci siamo avvicinati all'accoglienza che ha ricevuto lo scrittore in Italia e abbiamo registrato il fatto che, anche se ancora in parte assente nelle materie di letteratura nelle scuole, ha avuto una gran fortuna. Fu letto quando pubblicava i

suoi libri e attualmente viene ancora letto. Lo si vede dalle diverse ristampe che si sono fatte dei suoi volumi e dagli omaggi che hanno fatto gli amici e la critica in suo onore. Nei Paesi Catalani, invece, c'è ancora molto lavoro da fare per mettere in luce il valore che merita la sua produzione letteraria. E studiare il suo caso più a fondo. E poi, bisognerebbe approfondire l'analisi delle traduzioni dell'autore ad altre lingue, non solo in catalano, ma anche in spagnolo, tedesco, inglese, francese. Sul sito del Centro di Documentazione Tondelli, troviamo, anche se ancora sporadicamente, qualche articolo che tratta questi temi.

Sfortunatamente, Pier Vittorio morì relativamente giovane: nelle mani dei critici e dei ricercatori resta il compito di recuperarlo e liberarlo dal peso di alcune polemiche generate intorno alla sua produzione. E a noi resta la sensazione, l'ipotesi, di trovarci di fronte a un classico della letteratura della postmodernità.

## V. BIBLIOGRAFIA CITATA

### 1. OPERE DI TONDELLI

*Altri libertini* (1980), Milano, Feltrinelli; trad. spagnola, *Otros libertinos* (1982),  
Barcelona, Anagrama; trad. catalana, *Els nous llibertins* (1989), Barcelona,  
Laia.

*Pao Pao* (1982), Milano, Feltrinelli; trad. catalana, *Pao Pao* (1988), Barcelona,  
Pòrtic.

*Rimini* (1985), Milano, Bompiani; trad. spagnola, *Rimini* (1988), Barcelona,  
Ulramar; trad. catalana, *Rimini* (1989), Barcelona, Pòrtic.

*Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta* (1990), Milano, Bompiani.

*L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta* (1993), Milano, Bompiani.

*Dinner party* (1994), Milano, Bompiani.

*Biglietti agli amici* (1986), Bologna, Baskerville, (1997), Milano, Bompiani

*Camere separate* (1989), Milano, Bompiani; trad. spagnola, *Habitaciones  
separadas* (2007), Madrid, Barataria Ediciones; trad. catalana, *Habitacions  
separades* (2002), Barcelona, Angle.

L'opera completa è raccolta in due volumi della collana «Classici Bompiani»:

*Opere. Romanzi, teatro, racconti* (2000), a cura di Fulvio Panzeri, Milano,  
Bompiani;

*Opere. Cronache, saggi, Conversazioni* (2001), a cura di Fulvio Panzeri,  
Milano, Bompiani.

## 2. ANTOLOGIE CURATE DA TONDELLI

*Giovani Blues (Under 25 I)* (1986), Ancona, Transeuropa, (1991), Milano, Mondadori.

*Belli & perversi (Under 25 II)* (1987), Ancona, Transeuropa, (1992), Milano, Mondadori.

*Papergang (Under 25 III)* (1990), Ancona, Transeuropa, (1992), Milano, Mondadori.

## 3. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AHMED, Sara (2010): "Killing Joy: Feminism and the History of Happiness". *Signs* 35, 3, Chicago, University of Chicago Press, p. 571-594.

ARDOLINO, Francesco (1998-1999): "Dinner Party: una tragedia discreta di P. V. Tondelli". *Anuari de Filologia, secció 6, filologia romànica*, v. 21, p. 9-20.

—. (2003): "Per a una història de la postmodernitat a Itàlia", *Caràcters*, Segona època, n. 23, abril, València, p. 13.

—. (2010): "La postmodernità letteraria e culturale", *Projecte acadèmic. Pla d'actuació docent i projecte de recerca*, p. 177-194.

BARTHES, Roland (2015): *Fragments d'un discurs Amorós*, Barcelona, Àtic dels llibres.

BAUDRILLARD, Jean (1991): "Después de la orgía", *La transparencia del mal*. Barcelona, Anagrama, p. 9-19.

—. (2009) *Simulacri e impostura. Bestie, Beauborg, apparenze e altri oggetti*. Milano, PGreco.

- BAULENAS, Lluís-Anton (1990): “Pier Vittorio Tondelli, l’italià descarat. Ressò del fenomen de la ‘nova narrativa italiana’”, *Avui Cultura*, Barcelona, 13 gennaio 1990, p. 6.
- BERSANI, Leo (1995): “¿Es el recto una tumba?”, Ricardo LLAMAS (a cura di.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid, Siglo XXI, p. 79-115. [1987]
- BUIA, Elena (1999): *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*. Ravenna, Fernandel.
- CANALINI, Massimo (2004): *Federica in Cina. Pier Vittorio Tondelli e la sua ragazza*, Ancona: Transeuropa.
- CARNERO, Roberto (1998): *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*. Novara, Interlinea.
- CARUSO, Igor A. (1978): *La separación de los amantes: una fenomenología de la muerte*, México, Siglo XXI.
- ECO, Umberto (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto (1984): *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona, Editorial Lumen.
- ESCOFFET, Eduard (2003): “La cambra entreoberta”, *Avui Cultura*, Barcelona, 9 gennaio 2003, p. 10.
- FALCIOLA, Luca (2015): *Il movimento del 1977 in Italia*, Roma, Carocci editore.
- FETCHMANN, Amy (2012): “Shiny Happy People: Las políticas de la felicidad entre el consenso y la lucha”. *Relaciones Internacionales*, 19 p. 199-208.
- FOSTER, Hal (1985): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós.

- FOUCAULT, Michel (1988): “Michel Foucault, un’intervista: il sesso, il potere e la politica dell’identità, 1984”, *Archivio Foucault: interventi, colloqui, interviste. 3. 1978-1985: estetica dell’esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, 295-306.
- . (2004): *L’ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Einaudi.
- GIOVANNETTI, Paolo (2001), “Il postmoderno”, *Letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, Carocci editore, 235-247.
- GROYS, Boris (2002): “On the new”, *Artnodes*, 2 [online]. [Consulta 5 dicembre 2016]. Disponibile <http://doi.org/10.7238/a.v0i2.680>
- HABERMAS, Jürgen (1980): *Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt*. Leipzig, Reclam.
- HALBERSTAM, Jack (2011): *The Queer Art of Failure*. Durham & Londres, Duke University Press.
- IACOLI, Giulio (2005): *Atlante alle derive. Geografie da un’Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Bologna, Diabasis.
- INIESTA, Mireia (2007): *Letteratura o identità sessuali in due romanzi di Pasolini e Tondelli: «Atti impuri» e «Camere separate»*, Atti di seminario tondelliano, Correggio, 14 dicembre 2007, [rep. su:] <http://tondelli.comune.correggio.re.it> [5 aprile 2017]
- JANSEN, Monica (2002): *Il dibattito sul postmoderno in Italia*. Firenze, Franco Cesati Editore.
- JAMESON, Frederic (2001): *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, Trotta.
- KEROUAK, Jack (1989): *Sulla strada*, Milano, Mondadori.

- KRISTEVA, Julia (1988): *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline*.  
México, Siglo XXI.
- . (2006) *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali.
- LAURENT, Alain (1994): *Storia dell'individualismo*, Bologna, Il Mulino.
- LYOTARD, Jean-François (1986): *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éd. Galilée.
- . (2004), *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
- MANCA, Alessandro (2013): *Postmoderno e nostalgia del centro in Pier Vittorio Tondelli*, Atti seminario tondelliano, Correggio, 19 dicembre 2008, [rep. su:] <http://tondelli.comune.correggio.re.it> [3 marzo 2017].
- METTEUCCI, Nicola (1994): “Presentazione”, in Alain Laurent, *Storia dell'individualismo*, Bologna, Il Mulino, p. 7-14.
- PANZERI, Fulvio, PICONE, Generoso, (1994): *Tondelli. Il mestiere dello scrittore*. Ancona, Transeuropa.
- PANZERI, Fulvio (2000): “Nota all'edizione”, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, Bompiani.
- PAZIENZA, Andrea (1997): *Paz. Scritti, disegni, fumetti*, Torino, Einaudi.
- PICONE, Generoso (1990): “Il bello del Grande Freddo”, *Il Mattino*, 24.XI.1991.
- PUJOL, Valerià (1990): “Des de la força i la capacitat narrativa”, *Avui Cultura*, Barcelona, 13 gennaio 1990, p. 6.
- ROTA, Enos (2002): *Caro Pier ... I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*, Milano, Selene [1995].
- . (2016): *Biglietti a un amico*, Correggio, Magellano Fine Books.

- SOLÉ, Núria (2008): *Barcellona: immagine del dolore in Camere separate di Pier Vittorio Tondelli*, Atti seminario tondelliano, Correggio, 19 dicembre 2008, [rep. su:] <http://tondelli.comune.correggio.re.it> [18 marzo 2017]
- SEGARRA, Marta (2014): “*La puerta trasera: Sodomía y transcorporalidad*”, *Teoría de los cuerpos agujereados*. Barcelona, Melusina, p. 87-108.
- SPADARO, Antonio (1995): “La religiosità dell’attesa nell’opera di Pier Vittorio Tondelli”, *La civiltà cattolica*, IV, Quaderno 3487, p. 30-43.
- . (1999): *Pier Vittorio Tondelli. Attraversare l’attesa*. Bologna, Diabasis.
- . (2002) *Lontano dentro se stessi. L’attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaca Book.
- SUSANNA, G (1989): “Candid camere”, *Music*, Milano, Adelphi, p. 61-63.
- TANI, Stefano (1990): *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano, Mursia.
- VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Aldo (1983): *Il pensiero debole*. Milano, Feltrinelli.
- VILELLA, Eduard (2003): “Subtil depravació”, *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 12 giugno 2003, p. 71.
- WALLACE, Foster (2013): *Un antidoto contro la solitudine*. Roma, Minimum Fax.
- WATNEY, Simon (1997): *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press. [1987].