



HAL
open science

Sulle strade dei propri miti: per una mitologia tondelliana

Aymeric Dorier

► **To cite this version:**

Aymeric Dorier. Sulle strade dei propri miti: per una mitologia tondelliana. Linguistics. 2021. dumas-03690635

HAL Id: dumas-03690635

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03690635>

Submitted on 8 Jun 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Aymeric Dorier

Sulle strade dei propri miti : per una mitologia tondelliana

DORIER Aymeric. *Sulle strade dei propri miti : per una mitologia tondelliana*, sous la direction d' Alessandro MARTINI. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2021.
Mémoire soutenu le 21/06/2021.



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.



FACULTE DES LANGUES
Département d'études italiennes

DORIER Aymeric
Master LLCER – Etudes Italiennes (double diplôme Lyon/Naples)

***Sulle strade dei propri miti: per una mitologia
tondelliana***



Sous la direction de M. MARTINI Alessandro
Maître de conférences en études italiennes
Année universitaire 2020-2021

In copertina: Apparato iconografico realizzato da Juan GATTI, inserito in TONDELLI, Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno*, Milano, Bompiani, 2018 [1989]

UNIVERSITE JEAN MOULIN – LYON 3

FACULTE DES LANGUES

Département d'études italiennes

DORIER Aymeric

Master LLCER – Etudes Italiennes (double diplôme Lyon/Naples)

***Sulle strade dei propri miti: per una mitologia
tondelliana***

Sous la direction de M. MARTINI Alessandro

Maître de conférences en études italiennes

Année universitaire 2020-2021

«E allora dovrò andarmene, fuggire, e scappare per sempre. E intraprendere un viaggio. Scrivere con la mia esperienza il nuovo poema di Odisseo, andarmene da questa polvere e da questo luogo d'amore»¹

¹ TONDELLI, Pier Vittorio, «Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile», in CAMPOFREDA, Olga, *Dalla generazione all'individuo: giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Sesto San Giovanni, Mimesis edizioni, 2020, p. 191

Ringraziamenti

Voglio ringraziare sinceramente tutte le persone che si sono interessate a questa ricerca e che hanno contribuito, ognuna a suo modo, a dare vita a questa tesi.

Ringrazio innanzitutto il professor Alessandro Martini, relatore della tesi, per aver accettato di seguire questo lavoro, e anche per la sua disponibilità lungo questo percorso. Lo ringrazio anche per la sua lettura sempre attenta dei capitoli e per le sue annotazioni pertinenti durante la fase di redazione.

Tengo a ringraziare gli archivi della Fondazione Feltrinelli a Milano per la loro accoglienza calorosa, nonché il loro aiuto durante la consultazione dei documenti.

Un ringraziamento particolare è rivolto ai miei amici Anna, Ciro e Nello. Li ringrazio per il tempo dedicato alla rilettura minuziosa delle parti che compongono questa tesi. Con il loro sguardo critico, ma sempre benevolente, hanno suggerito correzioni preziosissime, pur cercando sempre di rispettare la mia sensibilità e la mia posizione critica.

Alle mie compagne di «classe», che hanno contribuito a far sì che questo percorso, compiuto in un clima tempestoso ed agitato, passasse serenamente, esprimo la mia gratitudine. Le ringrazio per il loro ascolto su domande legate alla stesura di questa tesi, ma anche per la solidarietà istauratasi fra di noi. Grazie in particolare Candice, Clémence e Laura, per aver fatto in modo che questo lavoro solitario negli ultimi mesi sia stato un vero e proprio momento di condivisione. Grazie Zaira per la tua amicizia costante. Grazie Carla e Federica per avermi accompagnato nell'esperienza del doppio titolo. Grazie Hajar, Maeva, Lou e Amina per la vostra disponibilità e gentilezza. Un altro ringraziamento particolare è rivolto ai miei compagni di studio e amici che mi hanno accompagnato durante il primo anno di laurea magistrale a Napoli, accogliendomi nei banchi dell'università e facendomi sentire sin dall'inizio uno di loro, in particolare in un contesto così difficile, ascoltando i miei dubbi e le mie incertezze: grazie Ida, Oriana, Chiara, Stefano, Luigi e Alessandra.

Ringrazio mia sorella Solène per aver saputo chiarire i miei dubbi per quanto riguarda l'aspetto pratico di questa tesi.

Infine, vorrei ringraziare la mia famiglia e i miei amici che mi hanno accompagnato e sostenuto lungo questa ricerca.

Sommario

Ringraziamenti	4
Sommario	5
Lista delle sigle.....	7
Introduzione	8
I. Mito, mitologia, mitico, miticità ... e Tondelli	17
A. Le concezioni del mito nell'Italia del secondo dopoguerra	17
1. DE MARTINO Ernesto	17
2. PAVESE Cesare	20
3. JESI Furio	26
4. BALBO Felice	29
B. Gli anni Settanta e Ottanta, degli anni «mitici»	32
1. Il dopoguerra: tra «miracolo economico» e contestazioni.....	33
2. Gli anni Settanta e Ottanta: tra continuità e rottura	36
C. Pier Vittorio Tondelli, narratore degli «anni mitici».....	42
1. La contestazione giovanile: <i>Altri Libertini, Pao Pao</i>	43
2. La società di consumo: <i>Rimini e Camere separate</i>	45
3. Raccontare gli anni Ottanta: <i>Un weekend postmoderno e L'abbandono</i>	48
4. Per un'ipotesi di macrotesto tondelliano	51
II. Quale «etica del mito»?	56
A. Il mito nella collettività: il «simbolismo mitico-rituale»	56
1. Un discorso comune	56
2. Una ritualità comune	60
3. Inclusione e appartenenza.....	62
4. Dalla comunità alla società: quale spazio per l'io?	65
B. Il «mito di sé».....	69
1. Il mito, «onnipresenza misteriosa»	69
2. «In queste cadute c'è tenerezza, forse estasi»: l'accesso al mito tramite l'esperienza estatica	71
3. Il mito dell'autodistruzione: accedere a sé stesso?	76
C. Tondelli, «uomo senza mito»?	80
1. Una posizione ametafisica	81
2. La necessità di concretezza.....	84
3. Un percorso di «liberazione»: alla ricerca dell'Uomo.....	88

III. L'attività mitopoietica tondezziana: perché raccontare il mito?.....	92
A. La scrittura, strumento per raccontare il mito	93
1. La scrittura, «specificazione» tondezziana	93
2. Autobiografia e mito.....	97
3. Il rito della scrittura contro la «crisi della presenza».....	101
4. «Ridurre a chiarezza»: dare forma al mito	104
B. La macchina mitologica	109
1. Perché parlare di «macchina mitologica» in Tondelli?	109
2. Forma e struttura.....	111
3. Partecipare alla «macchina mitologica» : tra lateralità e distruzione	115
4. Tondelli, interprete della «macchina mitologica»	120
Conclusione.....	123
Allegati	127
Allegato n°1: Lettera di Pier Vittorio Tondelli scritta il 19.10.1978; rivolta ad Aldo Tagliaferri, direttore letterario della casa editrice Feltrinelli	128
Allegato n°2: Lettera di Pier Vittorio Tondelli scritta il 24.06.1979; rivolta ad Aldo Tagliaferri, direttore letterario della casa editrice Feltrinelli	133
Allegato n°3: Nota aggiuntiva inserita alla lettera di Pier Vittorio Tondelli scritta il 24.06.1979; rivolta ad Aldo Tagliaferri, direttore letterario della casa editrice Feltrinelli.	137
Bibliografia.....	138

Lista delle sigle

Per indicare le opere di Pier Vittorio Tondelli nelle note a piè di pagina, useremo queste sigle:

AL= *Altri Libertini*, Milano, Feltrinelli, 2018 [1980].

PAO = *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 2018 [1982].

RIM = *Rimini*, Milano, Bompiani, 2015 [1985].

CS = *Camere separate*, Milano, Bompiani, 2019 [1989].

WPM = *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2018
[1989].

ABB= *L'abbandono. Racconti degli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2019 [1993].

OP2= *Opere II. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani,
2011 [2001].

Introduzione

«mi pare di dominare tutta questa folla nana di Roma che striscia ai nostri piedi, che urla, che stragatta, che romba e pena e sbraita e noi invece che passeggiamo olimpici sull'onda delle nostre serafiche stature»¹

Chi ha letto il titolo del presente lavoro troverà in questa citazione ciò che esso prometteva: in effetti, il quadro abbozzato in questa citazione crea un gioco di rimandi palesi con ciò che definiamo comunemente «mitologia», ovvero l'insieme dei miti di una determinata cultura, e in particolare con la mitologia greca (con l'introduzione dell'aggettivo «olimpici») e con la mitologia cristiana (le «stature» vengono paragonate in effetti agli angeli che occupano uno statuto privilegiato e massimo nella gerarchia celeste²). Ci capita di incontrare per esempio nelle opere di Pier Vittorio Tondelli (1955-1991) vari personaggi tratti da diversissime mitologie, come la «medusa», la «Walchiria», oppure «Dioniso Zagreo»³. Eppure, chi conosce il percorso dell'autore emiliano, e in particolare il periodo della sua produzione, rimarrà probabilmente interdetto e insoddisfatto di fronte a una tale definizione di «mitologia» per evocare la sua opera. Se l'autore fa riferimenti espliciti a un serbatoio di immagini mitologiche classiche, la sua opera sembra tuttavia riferircisi puntualmente, concentrandosi invece soprattutto sul panorama della realtà contemporanea. Perché parlare allora di «mitologia tondelliana»?

La scelta del titolo di questo studio è frutto di una constatazione: alla lettura di alcune lettere conservate presso gli archivi della fondazione Feltrinelli, riconducibili al periodo fra il 1978 e il 1980, ci è stato consentito di vedere come in realtà il concetto di mito – che legittima la costruzione di una mitologia – sembra interessare Pier Vittorio Tondelli ben prima del romanzo d'esordio *Altri Libertini*, pubblicato nel 1980. In effetti, in una lettera del 19 ottobre 1978, Tondelli sottomette alla casa editrice «un'opera di ampio respiro (350 cartelle) in cui viene tentata una sommaria e problematica sintesi non solo di una generazione oggi ventenne e poco più, ma soprattutto dei Miti e delle Categorie Culturali che ne hanno segnato la formazione»⁴. Questo progetto abortito converrà tuttavia nella performance

¹ PAO, p. 119

² TRECCANI, vocabolario, *Serafino*. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/serafino/> [Consultato il 24/05/2021]

³ AL, p. 65, p. 149, p. 190

⁴ TONDELLI, Pier Vittorio, *Lettera rivolta ad Aldo Tagliaferri*, 19/10/1978, Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, serie corrispondenza C8.c2, fascicolo 8296, Milano, allegato n°1, p. 129 [Consultato il 03/02/2020]

«JUNGHENWERTHER»⁵, di cui Olga Campofreda, nella sua monografia⁶, ha pubblicato inediti, in cui vengono presentate certe indicazioni a proposito della messinscena.

Se abbiamo visto che il concetto di mito sembra interessare Tondelli fin dagli albori della sua produzione, rimaniamo di fronte a una difficoltà maggiore: il tema del mito non verrà poi mai introdotto concretamente dall'autore, se non in un articolo inserito nella sua prima raccolta di articoli, *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta*, che si intitola appunto *Sulle strade dei propri miti*⁷. Quest'articolo descrive i rapporti tra ciò che egli denomina il mito del viaggio e la ritualità adottata da ogni generazione attorno alla formazione di questo mito. Questa presentazione, se dimostra postulati rilevanti per quanto riguarda il mito, sembra tuttavia far prevalere la nozione di viaggio a scapito di quella di mito. La frase conclusiva, «E' proprio attraverso il viaggio – mentale o reale che sia, interiore o avventuroso – che ogni generazione costruisce la propria memoria e, a ben guardare, anche la propria leggenda»⁸, sembra posizionare chiaramente il bilanciamento fra le due tematiche a favore del viaggio, poiché il viaggio legittima la creazione di una leggenda, e non il contrario.

Questa constatazione ci invita a prendere in considerazione un altro fattore che sembra opporsi paradossalmente a ciò che abbiamo appena definito. In effetti, se la nozione non viene mai veramente affrontata criticamente dall'autore all'interno della sua produzione, constatiamo tuttavia che il termine «mito» appare frequentemente nel corpus dell'autore, confermando la nostra prima intuizione. Per esempio, ritroviamo nell'indice sommario del *Weekend postmoderno*⁹, l'occorrenza a sette riprese del termine «mito» o di uno dei suoi derivati (mitologia, mitico...). La terminologia che circonda questa parola sembra allora essere una parola-chiave per leggere trasversalmente la produzione dell'autore. Inoltre, se l'isotopia del mito sembra essere al centro delle opere tondelliane, essa è anche presente nel modo in cui è stata recepita la sua produzione. In effetti, la critica ha anche usato questa terminologia per presentare brevemente le tematiche delle sue opere. Per esempio, troviamo per presentare il libro d'esordio dell'autore, *Altri Libertini*, questa formulazione: «Il libro si offre come attendibile catalogo di tutti i miti e le figure dell'immaginario giovanile di queglii

⁵ *Ibid* p. 5

⁶ CAMPOFREDA, Olga, *Dalla generazione all'individuo: giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Sesto San Giovanni, Mimesis edizioni, 2020, p. 183-204. Alla fine del volume, si trovano i due inediti: «*Jungen Werther/Esecuzioni*» e «*Appunti per un intervento teatrale sulla condizione giovanile*».

⁷ WPM, p. 461-463

⁸ *Ibid*, p. 463

⁹ *Ibid*, p. 7-23

anni, almeno relativamente ad un'area diciamo 'alternativa'¹⁰. Un altro esempio si trova in un altro articolo del volume monografico di *Panta* dedicato alla figura di Pier Vittorio Tondelli, in cui una parte dell'articolo di Giuseppe Bonura, *Tondelli tra stile e prosa*, si consacra esclusivamente ai «miti e temi». Ma Bonura, in realtà, sceglie di scartare la problematica dei miti a favore della riflessione sullo stile tondelliano, al centro del suo articolo: «A una prima lettura può sembrare che il teatrino allestito da Tondelli sia una posizione sociologica e capziosa dei miti vitalistici della sua generazione. Questi miti ci sono, si capisce. Ma c'è ben altro».¹¹ Se il mito viene identificato dalla critica, il modo in cui viene trattata questa tematica oscilla tra la riconoscenza della presenza centrale dei miti all'interno del corpus e la necessità — paradossale e quasi subita — di farne un mero aspetto periferico, senza mai interrogarsi criticamente sul concetto stesso di mito.

Di conseguenza, il concetto di mito sembra essere usato come un termine accessorio dalla critica letteraria, senza un vero e proprio tentativo critico di far capire al lettore perché e come si intende questa terminologia. Ci ritroviamo di fronte allo stesso problema che Olga Campofreda presenta nella sua monografia, *Dalla generazione all'individuo: giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, di fronte a quest'assenza di tentativo di definizione del concetto, alla luce dell'opera tondelliana:

Ma cosa si intende per mito? Perché Tondelli non parla semplicemente di generazione? Nella definizione ufficiale del vocabolario Treccani il mito è “una narrazione fantastica tramandata oralmente o in forma scritta, con valore spesso religioso o comunque simbolico [...]”. Penso che sia proprio su questo piano simbolico che una nuova lettura dell'opera tondelliana debba essere affrontata al fine di liberare questo autore dal contesto prevalentemente generazionale nel quale la maggior parte della critica lo ha relegato.¹²

Se i quesiti posti da Olga Campofreda sono del tutto pertinenti ed invitano — a giusto titolo — ad opporsi ad una tendenza della critica a ridurre e a confinare l'opera tondelliana in una lettura sociologica dell'opera, precludendo appunto le caratteristiche intrinseche e personali della poetica tondelliana, il tentativo di problematizzare la definizione del mito, unicamente e strettamente alla ricerca di un sostrato simbolico e del suo significato, ci sembra tuttavia anch'esso limitativo: in effetti, la presentazione della nozione del mito, eseguita troppo rapidamente, invita ad interrogarsi esclusivamente sulla finalità del mito (il valore

¹⁰ LA PORTA, Filippo, «Tra mimesi e dissimulazione» in ELKANN, Alain, MCINERNEY, Jay, RASY, Elisabetta (a cura di), *Panta n°9: Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Bompiani, 1992, p. 263

¹¹ BONURA, Giuseppe, «Tondelli tra stile e prosa», in *Panta n°9, op.cit.*, p. 33

¹² CAMPOFREDA, Olga, *op.cit.*, p. 64

simbolico che compie), senza considerare le ragioni che portano Tondelli a giustificare la necessità e la messinscena stessa di miti. Perciò ci sembra importante, per la nostra analisi, che intende appunto concettualizzare una «mitologia tondelliana», elucidare la nozione di mito, che autore e critica sembrano impiegare indifferentemente.

Il mito è un termine che designa effettivamente un racconto che sancisce la creazione o la legittimazione di un'istituzione¹³: la narrazione permette di giustificare agli occhi degli uomini le regole di una comunità e di assicurarne la coerenza intrinseca e la sua stabilità. La funzione eziologica del mito è primordiale, perché è proprio la forza della spiegazione fornita dal mito che permette di sostituire spiegazioni prevalentemente razionali a profitto di un racconto mitico che viene recepito come una verità fondamentale per i membri della comunità. Ogni mito risponde a un bisogno preciso, ed esiste una tipologia sommaria nella quale i miti appartengono a una determinata categoria a seconda della natura di ciò che intendono spiegare.¹⁴ Le opere tondelliane sembrano tuttavia proporre esclusivamente miti eziologici: il suo interesse per la contemporaneità, sin dal suo romanzo d'esordio *Altri Libertini* fino alla sua morte prematura nel 1991, così come la sua centralità nelle opere, attestano un desiderio di formare contenuti capaci di elucidare le motivazioni e le aspettative nelle quali i suoi protagonisti, e di conseguenza le persone reali che egli osserva e analizza, attingono.

Eppure, tali considerazioni si urtano a un altro fattore determinante del mito. Martin Degand propone, nella sua presentazione generale del mito, un carattere che sembra contrapporsi a quanto presentato prima: il mito si colloca in un *illud tempus*, ovvero in un tempo passato e più generalmente distante dalla comunità con la quale entra in rapporto. Proprio questo legittima la costruzione di riti che derivano appunto dal mito.¹⁵ Constatiamo tuttavia che il mito appare chiaramente agli occhi dei protagonisti e dell'autore stesso: egli, facendosi portatore della contemporaneità, e così dei suoi miti, sembra precludere questa diffrazione che separa il mito e l'attualità, unendoli in una stessa temporalità, ovvero quella del presente. Tondelli effettivamente descrive «tutti i miti» degli anni Settanta ed Ottanta, non

¹³ DEGAND, Martin, « Le mythe et les genres littéraires. Aspects théoriques », in *Folia Electronica Classica [in linea]*, n°19, gennaio-giugno 2010, p. 3. Disponibile su: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/19/Degand.pdf>. Ci riferiamo per la presentazione del concetto di mito a quest'articolo, che fonda la sua analisi sulla lettura attenta dei libri di Mircea Eliade (in particolare *Aspects du mythe*), e Daniel Madélenat.

¹⁴ TRECCANI, enciclopedia, *mito*. Disponibile su: www.treccani.it/enciclopedia/mito [Consultato il 24/05/2021] «Secondo gli argomenti i miti si distinguono usualmente in miti *teogonici* (origine degli dei), *cosmogonici* (creazione e ordinamento del mondo), *antropogonici* (origine dell'umanità), *soteriologici* o *culturali* (sulle attività di un salvatore o eroe civilizzatore), *escatologici* (che riguardano il futuro del mondo o l'oltretomba), *eziologici* (che cercano di spiegare le cause e l'origine di fatti e aspetti della realtà)».

¹⁵ DEGAND, Martin, *id.*, p. 4

riferendosi a una temporalità diversa, bensì alla stessa nella quale si fonda la comunità a cui è rivolto il mito. Questa considerazione illustra chiaramente ciò che Degand intende con l'opposizione tra analisi esterna e analisi interna del mito.¹⁶ In effetti, egli dimostra come nelle società primitive, il mito, proprio grazie alla sua posizione inaccessibile e anteriore, in *illo tempore*, crea di conseguenza riti che la comunità pratica minuziosamente. Questo schema corrisponde a ciò che egli denomina l'analisi interna del mito, mentre l'analisi esterna propone invece un rovesciamento di questo rapporto, in cui effettivamente ritroviamo la precedenza del rito sul mito. In effetti, il rito esiste già nella comunità, e viene associato un mito col quale legittimare la presenza di questa ritualità.¹⁷ L'analisi esterna del mito è uno studio «razionale»¹⁸ del fenomeno mitico, perché il mito viene percepito come una costruzione inventata *a posteriori* per dare una spiegazione alla ritualità. Di conseguenza, il mito deriva dalla necessità di colmare un vuoto creato dal rito, e che proprio la nozione di *illo tempore* consente di riempire. Questi due schemi ci invitano ad interrogarci allora sulla posizione di Tondelli nei confronti di queste due tipologie. Tondelli, evocando miti che fanno parte del suo presente e che si inseriscono nella sua quotidianità, rompe la regola dell'*illo tempore*, o, più esattamente, la rende più complessa. In effetti, la posizione dell'autore è in bilico tra i due schemi presentati: in effetti, ci risulta arduo determinare la concatenazione compiuta tra mito e rito, poiché tutti e due sono del tutto vivi sia per i protagonisti che per Tondelli stesso. Se il rito è identificabile nelle pratiche analizzate da Tondelli, il mito è anche presupposto come oggetto verificabile nella realtà.

Un'opposizione proposta dalla critica tondelliana ci sembra pertinente alla luce di queste due concezioni che si contrappongono: in effetti, l'autore è spesso presentato tra due posizioni, ovvero quella dell'ingenuità e quella dell'attento critico. Queste due posizioni sembrano coesistere all'interno della figura tondelliana, senza che per forza si annullino a vicenda, ma anzi, formando una dinamica tra un'«amabile superficialità» e uno «sguardo sottile, mercuriale».¹⁹ Questa polarità dell'analisi è spesso bilanciata dalla critica che la mette a profitto nelle sue letture dell'opera dell'autore correggese, deducendo da quest'equilibrio la forza dell'opera tondelliana. Queste due estremità ci sembrano ognuna corrispondere a uno schema che abbiamo definito prima: possiamo accomunare lo sguardo sempre aperto di Tondelli al rapporto ingenuo con il quale i membri delle società primitive coltivavano il rapporto con il mito, e quindi quello dell'analisi interna. Eppure, la precisione e la sottilità con

¹⁶ *Ibid*, p. 5

¹⁷ *Ibid*

¹⁸ *Ibid*

¹⁹ LA PORTA, Filippo, «Tra mimesi e dissimulazione» in *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 270

le quali l'autore tratta la materia mitica permette di controbilanciare la presupposta ingenuità dello sguardo. La razionalità della posizione tondezziana sembra allora coincidere con il secondo schema. Ci ritroviamo quindi di fronte a una situazione problematica: i due schemi sembrano coesistere all'interno del testo tondezziano, senza tuttavia annullarsi. Anzi, è proprio l'ingenuità dell'autore nel recepire i miti ad animare la sua scrittura, mentre sono le analisi che le sue opere propongono che permettono di trarne conclusioni sociologiche e antropologiche. Quale posizione si deve privilegiare per capire il rapporto intrattenuto da Tondelli col mito?

Inoltre, come nota giustamente Roberto Carnero nella sua monografia *Lo scrittore giovane. Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, esiste una tendenza della critica a mettere in rilievo soprattutto l'aspetto sociologico delle opere tondezziane, spesso a scapito dell'aspetto strettamente letterario della sua opera.²⁰ Questa considerazione rimarrà importante nella nostra ricerca di una «mitologia tondezziana»: in effetti, sarà nostra cura dimostrare come la letteratura è un vettore che permette di assecondare questi miti. Un legame fra mito e letteratura è percepibile nella concezione stessa di letteratura da parte di Tondelli. Il mito, difatti, pur essendo presente in culture che hanno acquisito la capacità di scrittura, rimane prevalentemente orale, il che implica anche di parlare di letteratura orale²¹. Questa concezione della letteratura deve essere accomunata alla concezione di «letteratura emotiva» che definisce Tondelli: nell'articolo *Colpo d'oppio*²², l'autore emiliano teorizza tale visione, a partire dall'opposizione binaria di Thomas de Quincey fra *literature of knowledge* e *literature of power*, posizionandosi a favore della seconda. Nell'incipit l'autore difende una tale posizione, dimostrando il potere quasi ipnotizzante della «letteratura di potenza»:

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 lo scrittore. Dopo due righe, il lettore deve essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo, deve sudare e prendere cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è letteratura.²³

La «scrittura emotiva» viene concepita come uno strumento col quale lo scrittore deve riuscire a catturare l'attenzione del lettore, con l'obiettivo di dargli «estremo godimento»; un rapporto simile si trova anche nella trasmissione dei miti, che devono poter provvedere a un

²⁰ CARNERO, Roberto, *Lo scrittore giovane: Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2013, p. 68

²¹ DEGAND, Martin, *id.*, p. 10

²² ABB, p. 7-10

²³ *Ibid.*

bisogno necessario nel «lecteur blasé».²⁴ Eppure, il carattere analogo tra mito e letteratura emotiva si trova anche nella forma che viene privilegiata da Tondelli nel voler concepire questa «scrittura emotiva»; ritroviamo difatti la necessità che «il testo sia digeribile in poco tempo»; indica anche che questo testo «si può raccontare e intrecciare»²⁵. Tondelli crea uno spazio letterario che entra in perfetta adesione con le incombenze del mito. Formando un racconto con una struttura identificabile e riassumibile, egli sostiene la necessità per il lettore di potersene riappropriare agevolmente, così da trasmetterlo ad altri, perché gli altri possano trasmetterlo, e così via. Il mito, così come il racconto tondelliano, «è così destinato a una circolarità di lettura, a una trasmissibilità orale».²⁶ Un'altra caratteristica che legittima il rapporto stretto fra mito e «letteratura emotiva» è la scelta stilistica che è raccomandata da Tondelli: la teorizzazione di una tale letteratura si fonda in particolare nel fare dei personaggi «intensità, emotive, cortocircuiti di sound [...] produzione del discorso emotivo [...] derive discorsive nella corrente fluxus del linguaggio [...] rapsodie di un parlato che si muove [...] azioni ritmiche [...] sax mobili e vagabondi della scrittura emotiva»²⁷. Quest'enumerazione serve a insistere sulla predominanza dell'oralità nel ritrarre personaggi che dovranno essere portatori dell'emotività del discorso, grazie alla «forte consapevolezza del potere espressivo del personaggio, e al tempo stesso della capacità di intermediazione, di trasmissione di emozione [...] di cui personaggio può farsi conduttore».²⁸ Se in Tondelli l'oralità diventa il mezzo tramite cui fare dei personaggi le incarnazioni di un discorso emotivo, nel mito invece, l'oralità è ciò che permette di dare vita a un racconto mitico.

Possiamo quindi dedurre che Tondelli crea un testo che acquisisce la stessa valenza del mito per il lettore: lo scrittore assume allora un ruolo essenziale nel fornire un racconto capace di rispondere alle necessità del suo lettore, così come chi narra miti compie un'azione primordiale per il suo auditorio, nel far capire l'origine del loro agire. Perciò ci è consentito presentare una «mitologia tondelliana» che l'autore stesso costruisce nella formazione di una «letteratura emotiva» che non ha altro scopo che quello di rispondere a un bisogno dell'uomo: fornirgli un racconto mitico. Eppure, se il ruolo di scrittore diventa fondamentale da questo

²⁴ BAROS, Linda Maria, « A la recherche d'une définition du mythe », in *Philologica Jassyensia*, Académie roumaine, Iasi, Roumanie, n° 1, p. 90. Disponibile su : https://www.philologica-jassyensia.ro/upload/V_2_Baros.pdf [Consultato il 18/05/2021]

²⁵ ABB, p. 7

²⁶ *Ibid*, p. 9-10

²⁷ *Ibid*, p. 9

²⁸ PREZIOSI, Luigi, *Letteratura emotiva e racconto. Appunti per uno studio di teoria del racconto in Tondelli*, Correggio, Palazzo dei Principi, 12 dicembre 2003, p. 9. Disponibile su: <http://minerva2.reggionet.it/pvt/allegati/Preziosi2.PDF> [Consultato il 14/05/2021]

punto di vista, non è riduttivo presentarlo soltanto come *porteur* di miti? In effetti, come spiegare allora la presenza di una dimensione critica, presente nell'analisi esterna del mito, in una letteratura che sembra garantire e persino contribuire all'edificazione dei miti per i lettori, tratto tipico dell'analisi interna del mito? Qual è allora il ruolo dello scrittore e della letteratura: come deve prendere parte l'autore, secondo Tondelli, nella sua scrittura per presentare i miti?

Prima di addentrarci nelle risposte a tali interrogazioni, sarà necessario innanzitutto introdurre la nozione di mito e dei suoi derivati, che abbiamo presentato generalmente nell'introduzione della nostra analisi, alla luce delle conclusioni tratte dalla «scienza del mito», disciplina che «indaga i significati di questa parola attraverso la storia»²⁹, e vedere come questa scienza, «vecchia di migliaia di anni»³⁰, abbia definito questo concetto durante il periodo e nell'ambiente nel quale è cresciuto Pier Vittorio Tondelli. Per fare questo, ci interesseremo in particolare alle definizioni principali emerse e proposte a partire del secondo dopoguerra: attraverso il tentativo di abbozzare un quadro preciso della nozione, constateremo la varietà delle forme che ha potuto rivestire questo concetto, sia nella riflessione teorica che nell'uso corrente di questa terminologia.

Queste considerazioni preliminari ci porteranno, in un secondo tempo, a considerare la pratica effettiva del mito nella realtà, alla luce del macrotesto tondelliano stabilito. Dopo aver mostrato la presenza di un panorama ricco di mitologie ai quali i giovani italiani hanno ricorso, dovremo dedurre un'«etica del mito», ovvero la presenza all'interno dei testi di una riflessione critica sul mito, il che ci permetterà di vedere la corrispondenza o l'antagonismo da parte di Tondelli nei confronti delle teorie menzionate prima, per capire come viene costruita questa «mitologia tondelliana». Bisognerà formare un quadro critico con il quale Tondelli mette in rilievo la rilevanza e la limitatezza del mito nella formazione identitaria dei suoi personaggi e nelle produzioni, situazioni, personalità che egli prende in considerazione.

Questo lavoro si concluderà con un'ultima tappa nella quale verrà giustificata la necessità per l'autore di fornire al lettore una «mitologia critica». Ci ritroveremo di fronte allo stesso problema posto nell'introduzione: bloccati nell'incertezza di definire la posizione tondelliana, che si inserisce sia all'interno che al di fuori del processo di mitizzazione e di smitizzazione che caratterizza l'azione dello scrittore. Dovremo neutralizzare questa

²⁹ JESI, Furio, «La scienza del mito» in *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, con una nota di Andrea Cavalletti, Quodlibet, 2020, [2002]. Disponibile su: <https://www.quodlibet.it/lettura/furio-jesi-scienza-del-mito> [Consultato il 14/05/2021]

³⁰ *Ibid*

concezione binaria per superare la problematicità del concetto di mito. Per fare questo, ci concentreremo sull'attività mitopoietica di Tondelli: la scrittura. Vedremo come la scrittura permette insieme di mitizzare e smitizzare, fornendo un prodotto mitologico che non si limiti a promettere il mito, ma che porti dentro di sé le tracce della riflessione condotta su questa nozione. Scrivere permetterà allora a Tondelli di accompagnare il lettore nell'esperienza del mito. La necessità di mitopoiesi sarà allora giustificata dall'incombenza per l'autore di dover tener conto, all'interno del proprio lavoro, di queste due prerogative, e cancellare così la «reciproca consapevolezza»³¹ che scrittore e critico, mitizzazione e smitizzazione presuppongono, assumendo un'unica posizione di guida nei confronti di questa «mitologia» degli anni Settanta e Ottanta.

³¹ PANZERI, Fulvio, «Naturale altro», in *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 346

I. Mito, mitologia, mitico, miticità ... e Tondelli

La nozione di mito (così come le sue declinazioni in altre classi grammaticali), spesso utilizzata come una parola *passee-partout*, deve fare i conti con una riflessione teorica che ha provato (e prova) a circoscrivere il senso di questa parola astratta, spesso causando fraintendimenti o inesattezze: «è accaduto che la parola mito è venuta a coprire i più diversi contenuti mentali di guisa che oggi regna in questa sfera la più grande confusione e il più grande pericolo di equivoci».¹ Delimitando i vari sensi che egli comporta, proveremo a mostrare le sfaccettature che questa parola comporta, in un discorso condiviso fra varie discipline che contribuiscono alla «scienza del mito». Alla concezione astratta del mito, bisognerà confrontare ciò che si intendeva comunemente per «mito» in una determinata epoca: interrogheremo e identificheremo i miti degli anni Settanta ed Ottanta, cercando di vedere lo spazio che Tondelli concede a loro nella sua produzione. Abbozzeremo quindi un ritratto della realtà, cercando di ponderare e di mettere alla luce la miticità di quegli anni. Sarà soltanto delimitando questo panorama che potremo allora situare la posizione di Tondelli su ciò che è il mito e identificare le caratteristiche intrinseche della sua opera che contribuiscono all'edificazione di una «mitologia tondelliana».

A. Le concezioni del mito nell'Italia del secondo dopoguerra

Questa riflessione non si è limitata al campo dell'antropologia, delle scienze delle religioni, dell'etnologia, ma fu anche un elemento di dibattito nella riflessione letteraria. Bisognerà allora mostrare i punti di frattura in cui si è imbattuta la riflessione intellettuale e critica durante il secondo Novecento, per poter mettere in luce l'aspetto polimorfo della definizione di questo termine.

1. DE MARTINO Ernesto

In un libro postumo curato dai suoi ricercatori, *La fine del mondo*, Ernesto De Martino (1908-1965) elabora una vera e propria definizione del ruolo del mito. In effetti, egli si riferisce nei suoi scritti a un termine preciso, per indicare l'uso del mito nelle esperienze della

¹ DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977, p. 260

collettività: il «simbolismo mitico-rituale»². Con quest'espressione, egli dà una definizione ben precisa di questo termine:

- a) Come piano di arresto e di configurazione socializzato (comunitario) rispetto ai rischi di possibili alienazioni radicali delle esistenze individuali (cioè, come piano di ricerca attiva e di ripresa dei rischi inerenti al crollo della presentificazione valorizzante della vita e come piano di difesa dai rischi di recessione verso la inoperabilità totale del mondo)
- b) Come piano di attenuazione e di mascheramento della totale responsabilità umana nella decisione operativa attuale (riassorbimento di tale decidere nella iterazione rituale dell'identico modello mitico di fondazione dell'ordine operativo comunitario)
- c) Come piano di attiva ripresa rispetto al rischio del ritorno irrelato del passato critico, che non fu realmente oltrepassato
- d) Come piano di prefigurazione della imprevedibilità critica del futuro e quindi come attenuazione e mascheramento della storicità del possibile futuro accadere
- e) Come piano di allontanamento e spostamento del termine, in modo da dare orizzonte alla testimonianza operativa mondana³

In effetti egli asserisce, attraverso l'uso di questo termine, che il mito è usato in particolare come rimedio, in seno alla collettività, per opporsi alla «crisi della presenza», un fenomeno individuale che si può definire come

[...] i momenti critici dell'esistenza nei quali l'accadere storico si manifesta, indica il limite e il cedimento della trama quotidiana del normale operare dell'uomo, il venir meno della possibilità di agire nel mondo⁴.

Il modello mitico-rituale è allora concepito come soluzione a questa crisi, permettendo di riferirsi a un punto del tempo fisso – un punto mitico – che si oppone al corso lineare, infinito del tempo terrestre, permettendo all'uomo di poter uscire da questo stato di rottura e di alienazione dalla realtà, di fronte al timore dell'«imprevedibilità critica del futuro». Questo processo di «destorificazione del divenire storico»⁵ corrisponde dunque alla necessità di uscire dall'esperienza continua e claustrofobica della vita, attraverso una «tecnica mediatrice

² *Ibid*

³ *Ibid*, p. 261

⁴ TABACCHINI, Marco, «Dramma e salvezza: il carattere protettivo del mito in De Martino», in *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci, 2015, p. 103. Disponibile su: https://www.academia.edu/25739815/Dramma_e_salvezza_il_carattere_protettivo_del_mito_in_de_Martino [Consultato il 25/04/2021].

⁵ DE MARTINO, Ernesto, *op.cit.*, p. 263

di determinati orizzonti umanistici». ⁶ In effetti, attraverso il «piano simbolico mitico-rituale» ⁷, si definisce proprio una costruzione collettiva ereditata dal mito, con l'aiuto del «simbolo come “prospettiva” del passaggio dalla natura alla cultura, come orizzonte di ripresa e di reintegrazione dei sintomi della crisi». ⁸ Fondandosi su un processo simbolico e rituale in cui gli altri si riconoscono, si potrà affermare di nuovo la propria presenza nel mondo. Sarà soltanto costruendo un modello che si basa su una legge immutabile ed eterna, e quindi irraggiungibile, che si istituiranno le pratiche collettive che permetteranno all'uomo di uscire da questo stato di frattura e di ritrovarsi in sintonia con il resto della collettività, condividendo un identico sistema di riti, di miti e di simboli a cui riferirsi. Difatti,

[...] i motivi mitici forniscono infatti al soggetto uno schema entro cui modellare l'esperienza della crisi, la quale acquista così una prospettiva sul piano metastorico circoscritto dalla rappresentazione mitico-rituale ⁹

Un esempio di rito che permette all'uomo di «reintegrarsi nella testimonianza operativa mondana» è dimostrato da Marco Tabbachini nel saggio *Dramma e salvezza: il carattere protettivo del mito in De Martino*, in cui egli parte dall'analisi realizzata da De Martino in *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. ¹⁰ In questo libro, Ernesto De Martino identifica le varie ritualità che praticano gli uomini quando sono in preda all'esperienza della morte altrui: evoca, per esempio, la crisi del cordoglio, il lamento funebre lucano, il Pianto Antico. La perdita provoca una crisi nel soggetto che viene risolta basandosi su un determinato «simbolismo mitico-rituale». De Martino identifica una serie di comportamenti che sono caratterizzati da «un aspetto di impersonalità e di stereotipia, appunto perché impersonalità e stereotipia riducono l'insopportabilità di trovarci faccia a faccia con una morte che ci riguarda» ¹¹. Tabacchini, alla luce di questa citazione, definisce questo processo come una

⁶ DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958, p. 133

⁷ *Ibid*

⁸ *Ibid*, p. 265

⁹ TABBACHINI, Marco, *op.cit*, p. 103

¹⁰ DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958.

¹¹ DE MARTINO, Ernesto, *Panorami e spedizioni. Le trasmissioni radiofoniche del 1953-54*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, p. 73 in TABACCHINI, Marco, *op.cit*, p. 106

[...] tecnica mitico-rituale [che] agisce come una forma in cavo in grado di accogliere e modellare l'esperienza umana di fronte alla qualità irreparabile di un evento come la morte, garantendole così la possibilità di occupare un posto attivo e operante¹².

Lo straniamento provocato dall'assistere alla morte di un'altra persona costringe l'individuo, in quanto uomo con una durata di vita limitata, ad accorgersi violentemente della sua natura di uomo mortale. Ciò indurrà una rottura dell'equilibrio fra morte e vita che stabiliva finora la vita dell'individuo, che rende opaca la frontiera fra le due dimensioni. Si verificherà un atteggiamento in cui morte e vita non saranno separate, poiché «il cadavere, come oggetto in crisi non soltanto non mantiene le distanze rispetto agli altri oggetti, ma non rispetta neanche la distanza rispetto alla presenza, e incombe su di essa catturandola e trascinandola via con sé».¹³ Soltanto una pratica collettiva, di *stereotipia*, reintegrando l'uomo grazie a un piano liberatorio nel quale «procurare la seconda morte culturale a ciò che appare come scandalo del morire naturale»¹⁴, permetterà all'uomo di uscire da questo stato di alienazione: «Esserci nella storia significa dare orizzonte formale al patire, oggettivarlo in una forma particolare di coerenza culturale, sceglierlo in una distinta potenza dell'operare, trascenderlo in un valore particolare».¹⁵

2. PAVESE Cesare

Cesare Pavese [1908-1950], pur affermando anch'egli la necessità che il mito diventi storia¹⁶, mette tuttavia in primo piano un approccio non civilizzato del mito, come quello proposto dal pensiero demartiniano, bensì di un contatto individuale del soggetto col mondo circostante, che condiziona la sua vita intera:

Il concepire mitico dell'infanzia è insomma un sollevare alla sfera di eventi unici e assoluti le successive rivelazioni delle cose, per cui queste vivranno nella coscienza come schemi normativi dell'immaginazione affettiva. Così ognuno di noi possiede una mitologia personale (fievole eco di quell'altra) che dà valore, un valore assoluto, al suo mondo più remoto, e gli

¹² *Ibid*, p. 106

¹³ DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, *op.cit.*, p. 138

¹⁴ *Ibid*, p. 439

¹⁵ *Ibid*, p. 108-109

¹⁶ PAVESE, Cesare, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Id.*, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1969 [1962], p. 349

riveste povere cose del passato con un ambiguo e seducente luore dove pare, come in un simbolo, riassumersi il senso di tutta la vita.¹⁷

Se il bambino rende assoluto ciò che vede attraverso il filtro del proprio sguardo, lo fa anche tramite l'influenza degli incontri avuti con la sua cultura e l'educazione ricevuta:

E per ciò diremo che i simboli, le scoperte-ricordo della nostra sostanza, sono bensì un fatto di gusto, ma di gusto attivo, sono la risposta del nostro istinto alle sollecitazioni della cultura.¹⁸

I simboli si costruiscono quindi sulla base del richiamo impellente del proprio mito, che definisce per tutti noi i rapporti che avverranno in seguito con la nostra cultura contemporanea. Tuttavia, pur risultando da un «gusto attivo», ovvero da una scelta che sembra di primo acchito volontaria, questi incontri sono frutto di un impulso tutt'altro che razionale e mediato:

La scelta avviene secondo motivi che si direbbero capriccio, se non fosse la divorante serietà di questi simboli la quale ci fa credere che in essi si condensi l'essenza stessa della nostra singola vita. Siamo qui, senza dubbio, sul piano dell'istintivo, se è l'istinto che ci fa essere ciò che siamo e perseverare nel senso delle nostre promesse vitali. Che i nostri ricordi nascondono il capo, vuol dire appunto che attingono alla sfera dell'istintivo-irrazionale.¹⁹

Questa tensione tra «gusto attivo» e «scelta capricciosa» sottolinea la fragilità di un rapporto che implica per forza una passività del soggetto nei confronti di questo mito con cui egli deve fare i conti. Inoltre, ci accorgiamo che il mito si incrina non sulla logica, ma su una «sfera» che sorpassa i limiti imposti dalla realtà e dalla ragione dell'uomo. In effetti, egli si riferisce a una dimensione metafisica del mito e persino a un vero e proprio atteggiamento religioso. Difatti, Pavese riprende l'immagine del santuario per definire l'atteggiamento di raccoglimento da parte del soggetto di fronte all'immagine mitica:

[...] santuario è il luogo mitico dove è accaduta un giorno una manifestazione, una rivelazione del divino [...]; il luogo unico tra tutti, dove il fedele partecipa in qualche modo, con la presenza, col contatto, con la vista, all'unicità di quella rivelazione [...] egli contempla, sente, l'unicità del luogo, simbolo incarnato della sua fede, nucleo centrale di tutta la sua vita

¹⁷ *Ibid*, p. 302

¹⁸ *Ibid*, p. 310

¹⁹ *Ibid*

interiore. La qualità dell'oggetto mitico non conta – liturgia complessa o semplice roccia, esso non *esprime* ma è il divino – un 'vero metafisico.'²⁰

Esiste quindi per l'autore torinese un luogo reale che concentra la tensione del mito. Essa viene riproposta ogni volta che il fedele ha accesso al santuario. Bisogna anche per questo riuscire a vivere la credenza nel mito con l'«ingenuità della fede»²¹, o con quello che Furio Jesi – storico che si interessò soprattutto al rapporto tra letteratura e mito, e in particolare alla posizione pavesiana – evoca quando dice che «Accogliere nella propria vita il manifestarsi del mito genuino significa, a rigore, assumere un atteggiamento irrazionalistico».²²

Può accadere tuttavia che questo rapporto genuino venga compromesso. Il rapporto intrattenuto con questo mito non è fisso, stabile per l'intera vita dell'uomo, come qualcosa a cui credere in modo permanente: effettivamente si indaga, si cerca cosa possa nascondersi dietro la sua luce, cosa illumini il nostro agire, provando a catturarlo. Per fare questo, bisogna addentrarsi nella sua natura opaca. Una modalità di accesso alla conoscenza nascosta nel mito è proposta da Pavese, basandosi su un termine di Baudelaire: l'estasi. L'estasi corrisponde a uno stato di «rivelazione inaudita»²³, che oltrepassa le leggi razionali del mondo terrestre, e con la quale accedere alla natura più profonda del nostro mito. Tale posizione si oppone a quella proposta da De Martino, per cui questa rivelazione deve accadere per forza tramite il legame con la collettività, perché soltanto la collettività sarà in misura di accompagnare e di dare la possibilità all'uomo di uscire dalla sua condizione di alienazione. Per Pavese, «il riaffiorare estatico»²⁴ è l'unica condizione che permetta di entrare in contatto col mito. È necessario per questo che venga «abolita miticamente la legge del tempo»²⁵. Jesi, in quanto lettore di Pavese, mette in luce le conseguenze che derivano dalla concezione stessa di estasi, in particolare alla luce dell'evoluzione del pensiero pavesiano, che tenderà ad asserire che «l'attimo estatico corrisponda al simbolo»²⁶:

²⁰ *Ibid*, p. 347-348

²¹ *Ibid*, p. 304

²² JESI, Furio, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002 [1968], p. 35

²³ PAVESE, Cesare, *op.cit.*, p. 304

²⁴ *Ibid*, p. 350

²⁵ *Ibid*

²⁶ PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000, p. 244

Quell'attimo estatico è, insomma, la partecipazione al simbolo; ma, se il simbolo è compreso nel mito, raggiungere quell'attimo estatico significa vivere il mito. Estasi, d'altronde, significa distruzione di sé.²⁷

Accedere all'essenza del mito significa, nella concezione pavesiana, non soltanto annullare il tempo terrestre, ma anche annullare sé stesso, poiché nell'«attimo estatico» si accede, nell'unico modo che ci è concesso, al centro di questa realtà segreta che ogni uomo cerca, indaga in fondo a sé. Nell'attimo estatico, infatti, « [...] più che sforzo mnemonico si richiede scavo nella realtà attuale, denudamento della propria essenza. »²⁸. Lo spossamento della propria identità terrestre, in particolare del ricordo, tutt'altro che «immune da compiaciute coloriture di gusto»²⁹, è necessario per accedervi. Il ricordo tradisce l'accesso in modo naturale al fulcro del mito, ricostruendo non col fondamento irrazionale del mito, ma facendolo tramite una consapevolezza razionale e selettiva, mentre l'estasi non può che realizzarsi, come abbiamo detto, nella «sfera dell'istintivo-irrazionale».

Eppure, quest'esperienza dell'«attimo estatico» rafforza il desiderio di accedere al mito, penetrandolo, togliendogli la sua ingenuità. Ma una volta penetrato integralmente il mito, resta come unica soluzione, secondo Pavese, un «perenne andar a finire apertamente contro il muro della morte, che ormai rende inaccessibili i miti se non per la sua via»³⁰. La morte diventa allora l'unico mezzo per potersi avvicinare nuovamente ai miti, di fronte alla consapevolezza di non poter «vivere il mito»³¹, poiché è nella morte che si dissolveranno gli archetipi costruiti durante l'infanzia e si avrà accesso di nuovo al mito puro. Perciò l'infanzia e la morte sono le due uniche tappe dell'esistenza umana in cui è possibile ritrovare una fonte originaria dell'essenza del mito. Non a caso Furio Jesi si riferisce nel saggio *Pavese, il mito e la scienza del mito* alla nozione dell'infanzia³², facendo riferimento alla teoria del «fanciullo divino» di Rilke. In realtà, il fanciullo è colui che ha la percezione più acuta dello stampo mitico, ed è anche colui che si avvicina di più alla morte, poiché egli è in:

[...] uno stato prenatale [...] uno stato di cui il bambino è ancora parzialmente partecipe, significa in fondo parlare di quella morte, di quel 'terribico' che conferisce verità e valore archetipo alla conoscenza infantile.³³

²⁷ JESI, Furio, *op.cit.*, p. 139-40.

²⁸ PAVESE, Cesare, *op.cit.*, p. 316

²⁹ *Ibid*

³⁰ JESI, Furio, *op.cit.*, p. 147

³¹ *Ibid*, p. 153

³² *Ibid*, p.144, p. 148-150

³³ *Ibid*, p. 144

Si può in effetti collegare l'interpretazione jesiana di Rilke a questa definizione preliminare di Pavese:

Ma il parallelo dell'infanzia chiarisce subito come il luogo mitico non sia tanto il singolo, il santuario, quanto quello di nome comune, universale.³⁴

In effetti, si crea dunque un primo contatto col mito attraverso la parola, che diventa archetipo del mito, nascondendo il mistero del mito dietro l'universalità del «nome comune». Il bambino è in effetti colui che si avvicina di più al mito in quanto egli non ha coscienza di costruirsi dei simboli, delimitando nell'accezione comune della parola un'immagine unica che condizionerà il resto della sua vita. La parola diventa il mezzo tramite cui il bambino acquisisce una conoscenza del mondo, e a poco a poco, esce da questo «stato prenatale», teorizzato da Rilke, per maturare. Questa parola diventa allora simbolo e il bambino si arricchirà a poco a poco di questi simboli. Si deve tuttavia aggiungere che i simboli, che si fanno sempre più ricchi man mano che l'uomo cresce, verranno accompagnati da un desiderio di distruzione. Credendo che dietro di loro si nasconda la forza che caratterizza il mito, si vorranno distruggere tutti i simboli possibili, ma invano. Difatti Pavese riprende la metafora della selva, popolata da simboli, ma da cui non si può uscire, perché

[...] se fosse possibile distruggere i simboli, tutti i simboli, distruggeremo soltanto noi stessi. [...] A volte sembra che distruggere sia l'unico modo. E va bene. Ma distruggere una sola volontà, una sola pianta, se pure è possibile, è meno che nulla: bisognerà passare a un'altra, a un'altra ancora, e così via all'infinito.³⁵

Si tratta allora di un processo circolare, tra amore per il simbolo, distruzione e apparizione di un nuovo simbolo, e così via. Se Pavese conclude dicendo che «dobbiamo accettare i simboli – il mistero di ognuno – con la pacata convinzione con cui si accettano le cose naturali»³⁶, afferma in un altro saggio che

[...] la vita di ogni artista e di ogni uomo è come quella dei popoli un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti. [...] non bisogna vietarsi esteticamente lo sforzo più assiduo per ridurli a chiarezza, cioè distruggerli. Soltanto ciò che ne rimarrà dopo questo sforzo [...] potrà valere come fonte di vita.³⁷

³⁴ PAVESE, Cesare, *op.cit.*, p. 299

³⁵ *Ibid*, p. 323

³⁶ *Ibid*

³⁷ *Ibid*, p. 303

A differenza della distruzione vana dei simboli, egli afferma la necessità per il poeta di «ridurre a chiarezza» i miti, per utilizzarli in seguito come sfondo invisibile, ma impellente di una storia. Però, facendo questo, si deve

[...] ridurlo [il mito] a materia contemplativa, staccarlo dalla materna penombra della memoria, e in definitiva abituarsi a non crederci più, come a un mistero che non è più tale. Allora comincia la vera sofferenza dell'artista: quando un mito s'è ormai fatto figura, e lui, disoccupato, non può più crederci ma non sa ancora rassegnarsi alla perdita di quel bene, di quell'autentica fede che lo teneva in vita, e la ritenta, la tormenta, se ne disgusta.³⁸

Si vede che l'atto di scrittura provocato dalla distruzione del mito stesso condanna allora il poeta a non poter più fare i conti con questo stampo mitico. Il poeta trova allora uno scopo ben preciso per poter sopravvivere a questo «ridurre a chiarezza»: dare un «discorso accessibile al prossimo»³⁹. Sembra confermare quest'idea il seguito della citazione precedente: infatti, il poeta può «rivolgere le sue mire a uno scopo pratico (pedagogico, parenetico, culturale o sperimentale) per cui il suo interesse nell'opera sopravviva alla realizzazione»⁴⁰. Il poeta avrà dunque una funzione, un ruolo grazie alla sua opera che gli permetterà di non lasciare la sua opera alle spalle e di non rimanere in preda alla confusione provocata da questa distruzione, bensì di rimanerci intimamente legato.

Pavese preconizza per questo lavoro di distruzione un isolamento, una solitudine perché è la modalità che gli permetterà di approdare il più chiaramente possibile all'essenza del mito, dato che solo lui è «l'arbitro» di questo processo di riduzione a chiarezza. Eppure, questa solitudine non può essere totale poiché Pavese stesso spiega qualche riga dopo che

[...] egli deve tendere a farsi il più colto dei contemporanei. Se il poeta veramente ricerca chiarezza e attende a esorcizzare i suoi miti trasformandoli in figure, non va taciuto ch'egli potrà dire d'avercela fatta soltanto quando questa chiarezza sarà tale per tutti, sarà cioè un bene comune in cui la generale cultura del suo tempo potrà riconoscersi. E che altro vuol dir questo se non che lo stile, il tono, il paese da lui scoperti s'inseriranno naturalmente nello storico panorama della sua generazione e contribuiranno a comporne il nuovo orizzonte, la consapevolezza, frutto come sono di un autentico stupore che soltanto i più progrediti e spregiudicati mezzi d'indagine hanno potuto risolvere in umano discorso?⁴¹

³⁸ *Ibid*, p. 351

³⁹ *Ibid*, p. 348

⁴⁰ *Ibid*, p. 351

⁴¹ *Ibid*, p. 333

Il lavoro del poeta è vano se non trova la possibilità di partecipare attivamente alla cultura del suo tempo; perciò, scrivere, ovvero, «ridurre a chiarezza» i suoi miti, risulta un'operazione essenziale per erigere una cultura e dare un linguaggio comune a esseri umani e a popoli. Il creatore deve per forza trovare un modo per avere eco nel patrimonio culturale, nella storia, nelle persone a cui quest'opera potrà e dovrà servire. Questo lavoro è descritto da Pavese come un sacrificio necessario, perché quest'operazione è tutt'altro che senza pericoli. Come abbiamo visto prima, tanto il poeta quanto l'uomo rischiano di essere costretti ad abbandonarsi e ad autodistruggersi una volta intaccata l'ingenuità della propria fede. Vediamo anche che questo rischio non è esclusivamente riservato ai poeti, poiché

[...] non dunque privilegio di chi fa della poesia è questo tesoro di simboli, che pure a far poesia sono indispensabili, ma bagaglio sovranamente umano, necessario a serbare la coscienza di sé e insomma a vivere.⁴²

L'esperienza del mito non è egemonica, ma è proprio per questo accomunare tutti gli esseri umani che la funzione del poeta è centrale nella riflessione pavesiana: egli ha la missione di raccontare perché soltanto così potrà unirsi agli altri esseri umani. Cesare Pavese lo ribadisce nel saggio *Il mito*⁴³, dimostrando che questo «germe mitico» è un elemento costitutivo degli esseri umani, posseduto da chiunque, e per questo può diventare «favola».

3. **JESI Furio**

Se vediamo che il mito necessita un lavoro costante di «corpo a corpo» permanente con l'arcano che lo caratterizza, per poter sbocciare in forma collettiva e poetica, altri storici hanno concettualizzato la scrittura a partire dal mito in una prospettiva tutt'altra che metafisica, bensì schematica. Nel saggio *La festa e la macchina mitologica*⁴⁴, Furio Jesi definì le varie concezioni della festa come fatto sociale e come vettrice di mitologie, per approdare al modello di una «macchina mitologica». Egli cominciò con la definizione di festa, che giustificherà l'esistenza di questa macchina. Presenta la festa come un fatto totalizzante in quanto egli circoscrive l'esistenza del gruppo, basandosi sul pensiero rousseauiano; egli asserisce che

⁴² *Ibid*, p. 310-311

⁴³ *Ibid*, p. 333

⁴⁴ JESI, Furio, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 87-116

Ciò che la festa torna periodicamente a fondare è non solo la struttura immobile del cristallo della collettività, evocato dai paradigmi dei veri e propri rituali di fondazione ma il dinamismo della collettività, il moto organico della sua esistenza. [...] Questa interpretazione dell'esperienza festiva procede gnoseologicamente dalla funzione della festa alla sua essenza; non tanto dalla funzione della festa entro la collettività in cui si svolge, quanto dalla funzione della festa quale zona di organismo vivo⁴⁵

La festa diventa allora una modalità di espressione che crea e legittima la coesione del gruppo. Questa dinamicità è spinta da «un moto che procede alle radici della collettività [...] fatale nel suo automatismo come il moto del respiro, ed è totalizzante»⁴⁶. La festa è un fatto che precede l'esistenza di tutti i partecipanti, in quanto egli è stato definito a priori della loro esistenza, e loro non possono fare altro che parteciparci, come se fosse un dato preacquisto nella loro natura. Da questa definizione della festa, egli ne deriva però una conseguenza ben precisa: dalla concezione di Rousseau, e in particolare alla luce dell'epoca in cui il filosofo francese teorizzò una tale concezione della festa, Jesi nota una differenza fondamentale col senso di festa per gli Antichi. In effetti, egli mostra che: «Essi [i partecipanti della festa per Rousseau] si facevano vedere, non vedevano»⁴⁷. Questa frase intende mostrare come la festa per Rousseau non sia altro che un rispecchiarsi della propria individualità con l'individualità altrui, provando insieme e illudendosi, con una ritualità specifica, di ritrovare la visione che caratterizzò la festa degli Antichi. Per visione, egli sottintende il fatto di accedere direttamente al mito, mentre «il vedere, essere e custodire il vedere (essere *per* custodire il vedere), [...] oggi è deliberatamente o inevitabilmente escluso» perché «ci troviamo nell'impossibilità assoluta di collocarci in qualche relazione con un ambito di riferimento in cui l'espressione 'visione omogenea con il tempo storico' abbia un senso»⁴⁸. È allora impossibile per noi ritrovare la veggenza che caratterizzò la visione degli antichi, perché il divario temporale che si è creato ha impedito una qualche possibilità di chiarezza di ciò che gli antichi vedevano, il che spiega l'opposizione tra «far vedere» e «vedere». Il primo corrisponde alla speranza di ricostruire un accesso alla visione, mentre il secondo ne è il contatto diretto.

Nel saggio, dopo aver introdotto il concetto di festa come un tentativo di ricostruire un rapporto diretto con le visioni degli antichi, egli introduce il concetto di «macchina mitologica» spiegando che tutte le feste si costruiscono su storie, leggende, rituali inerenti a

⁴⁵ *Ibid*, p. 87-91

⁴⁶ *Ibid*, p. 87

⁴⁷ *Ibid*, p. 95

⁴⁸ *Ibid*, p. 101-104

una definita mitologia⁴⁹ e invita a riflettere sul ruolo della mitologia nella costruzione della festa. Egli inizia delimitando il mito come «ciò che riempie la distanza fra uomo e dio»: così si crea un «punto d'incontro [tra] le immagini del divino e quello dell'umano».⁵⁰ Esiste dunque un vuoto – il mito – che viene riempito sia dall'azione degli dèi sia dall'interpretazione, dal racconto che ne fanno gli esseri umani. Se all'inizio il mito si costituisce puramente dell'azione degli dèi, il fatto che il mito si trasmetta nel corso dei secoli fa sì che si dileguerà l'immagine originaria e verrà modificata dall'accadere umano, acquisendo il nome di «mitologia» e dando al vuoto del mito una «sostanza». Da questa considerazione, deriva un quesito al quale Jesi prova a rispondere:

Il mito è dunque la mitologia? Lo è nella misura in cui solo ciò che ha sostanza è. Si può tuttavia parlare del mito senza identificarlo con la mitologia, se si conviene di parlare di ciò che non è: del vuoto fra il divino e l'umano. Su questo vuoto si protendono le immagini del divino e dell'umano che diciamo mitologiche proprio perché si protendono su di essi: da esso traggono nome, ad esso rimandano come un ponte incompiuto rimanda all'abisso.⁵¹

Si può dunque distinguere l'opposizione tra «mito-vuoto» e «mitologia-sostanza», il che ci permette di spiegare il funzionamento della «macchina mitologica». In effetti, Jesi percepisce una struttura che approfitterebbe dell'apparente vacuità del mito e della composizione visibile della mitologia. Considera che ogni uomo è incline a una «fame di miti», ma poiché questi sono inaccessibili, rimane soltanto disponibile un «cibo mitologico»⁵² con cui nutrirsi. In effetti,

La macchina mitologica non produce miti, dunque non soddisfa l'affamato di miti porgendogli ciò che, con la propria assenza, suscita la fame. Ma la macchina mitologica offre all'affamato di miti, il suo prodotto, le mitologie, che quieti parzialmente la fame.⁵³

Si creerà allora una circolarità dove il soggetto si ritroverà sempre in preda a una fame che non verrà mai saziata. La macchina si basa sulla «tensione fra preesistente ed esistente in quanto prodotto dalla macchina, fra mito e mitologia, e tale tensione perennemente irrisolta costituisce l'attualità, la flagranza del fatto mitologico».⁵⁴ Egli aggiunge subito dopo

⁴⁹ *Ibid*, p. 104

⁵⁰ *Ibid*, p. 106

⁵¹ *Ibid*, p. 107

⁵² *Ibid*, p. 111

⁵³ *Ibid*

⁵⁴ *Ibid*, p. 113

un'informazione che spiega l'infallibilità e la consapevolezza claustrofobica di chi partecipa al moto della macchina mitologica:

La macchina mitologica è autofondante: pone la sua origine *fuori di sé* che è il suo intento più remoto, il suo cuore di pre-essere, nell'istante in cui si pone in atto. Questo presupponimento d'origine (il rimando al mito) è totalizzante: coinvolge tutti gli istanti e gli ambienti spaziali di funzionamento della macchina, poiché il *fuori di sé* in cui la macchina pone la propria origine è il suo centro. Ogni fatto mitologico è quindi esso stesso presupponimento della propria origine, che è altresì l'origine della macchina.⁵⁵

La macchina mitologica è un sistema chiuso nel senso in cui ella deve tanto il suo fondamento quanto la sua finalità a un motore invisibile. Chi partecipa alla macchina non lo può mai trovare poiché il centro non si trova all'interno della macchina, bensì al di fuori. Ne è l'origine. Ciò che dà dinamica alla macchina mitologica è il suo aspetto circolare e totalizzante. In effetti:

La macchina mitologica, per sua stessa natura, è ciò che indica qualcosa che non può essere visto; chi usufruisce del suo funzionamento si trova a vedere le tracce di una visione – il funzionamento della macchina –, non la visione in sé – il mito.⁵⁶

C'è quindi un'illusione che si crea nello sguardo di chi partecipa al procedere della macchina: questo conduce allora lo studioso ad adottare una posizione attenta di fronte a questa struttura. Per «cogliere il fatto mitologico in atto, *in flagranti*»⁵⁷ e capire il modo in cui esso agisce, è necessario però, come afferma Enrico Manera:

studiare come *funziona* la macchina mitologica, e non *cosa* è, risulta la scelta più attenta possibile per rimanere sul crinale della razionalità che indaga i suoi sfondi irrazionali, “girando in cerchio” e rimanendo ‘lungo i bordi’ dell'esperienza mitica⁵⁸.

4. **BALBO Felice**

Se tutti gli autori finora studiati attestano (ognuno a proprio modo) della presenza del mito nella costruzione dell'essere umano, una posizione diverge da tutte le affermazioni

⁵⁵ *Ibid*

⁵⁶ *Ibid*, p. 116

⁵⁷ *Ibid*, p. 113

⁵⁸ MANERA Enrico, «L'officina mitologica di Furio Jesi. Sulle prefazioni non pubblicate a *Materiali mitologici*», in *Mythos*, 13, 2019, p. 6. Disponibile su: <https://journals.openedition.org/mythos/996> [Consultato il 25/05/2021].

presentate finora. Felice Balbo, filosofo torinese e militante in ambito comunista e cattolico, scrisse nel 1945 *L'uomo senza miti*⁵⁹. Dal titolo dell'opera, si presuppone la negazione della rilevanza del mito, ma anche la volontà da parte di Balbo di sradicare il mito dalla sua posizione di fulcro dell'esistenza dell'uomo, che gli altri autori proposti prima tendevano ad assecondare. Balbo interroga in particolare il carattere problematico del fatto metafisico nel mito. In realtà egli non nega del tutto l'utilità del fatto metafisico, ma vuole eliminare il desiderio di misticità che illude gli uomini, facendo cercare loro «uno slancio più o meno mistico fuori dai propri limiti»⁶⁰. Lo sottolinea facendo una distinzione: viene affermata la necessità di una «posizione ametafisica [...] che non deve essere antimetafisica»⁶¹. La consapevolezza di una dimensione soprasensibile non deve essere trascurata o negata, ed è in realtà il punto di partenza della concezione dell'uomo senza miti, poiché «esiste un fondamento di trascendenza che ogni uomo non può dimenticare, se vuole vivere da Uomo»⁶². Difatti, Balbo identifica la necessità di:

porre, come pregiudiziale indimostrata ed indimostrabile, la presenza di un guasto, di un fallo, di un peccato in un'originaria armonia del reale (quello che la concezione cristiana chiama 'il peccato originale').⁶³

Il «peccato originale» corrisponderebbe allora a una rottura del legame, all'origine inscindibile, tra la purezza dell'anima e la purezza del corpo, che rappresenta la perfezione umana, ma che viene corrotta da questo peccato. Balbo nomina questa rottura col termine di «hiatus»⁶⁴. L'uomo deve allora cercare un modo per creare un'«unificazione, anche se per un istante, dell'anima e del corpo»⁶⁵. Ci vorrà allora una

vera concretezza dell'Uomo perché si attua nella persona come liberazione dello spirito umano, lotta ed espiazione contro il male, continuo cammino verso la redenzione [...] la libertà vien meno se non è continuamente riconquistata⁶⁶.

L'uomo dovrà cercare un modo di contribuire in maniera tangibile all'esistenza degli altri uomini: difatti, la condizione indispensabile è che questo «tendere positivo della coscienza [...] diviene anche unità di tutti gli uomini in quella persona, e universalizzazione

⁵⁹ BALBO, Felice, «L'uomo senza miti» in *Opere 1945-1964*, Torino, Boringhieri, 1966

⁶⁰ *Ibid*, p. 69

⁶¹ *Ibid*, p. 43

⁶² *Ibid*, p. 67

⁶³ *Ibid*, p. 42

⁶⁴ *Ibid*, p. 51

⁶⁵ *Ibid*

⁶⁶ *Ibid*, p. 13

della persona su tutto il mondo»⁶⁷. Quest'idea è rappresentata dall'opposizione del termine «uomo» senza la maiuscola e dell'«Uomo» con la maiuscola. L'ultimo accenna alla specie umana: l'uomo, attraverso il suo lavoro, può aspirare al bene dell'Uomo. Si deve notare inoltre l'opposizione tra i termini «libertà» e «liberazione»: alla fissità della libertà si oppone l'aspetto dinamico della liberazione. In effetti Balbo sottolinea la necessità di un desiderio di permanente conquista del bene col termine di «tendere positivo», come «atto della libertà dinamica»⁶⁸, che la libertà non può appagare per colpa della sua perfetta e immutabile fissità.

Si invita insomma l'uomo a realizzarsi sempre tramite un'attività concreta e ripetuta, che gli darebbe modo quindi di conferire un senso alla sua esistenza. Questa concretezza spesso nominata da Balbo è teorizzata attraverso il termine «azione», che viene definita come «tecnica dell'accadimento»⁶⁹. Quest'azione, in quanto termine generale, si rispecchia in vari «specificazioni» come «schemi o vie di accadimento necessarie per il lavoro di tutta la comunità umana»⁷⁰. In altri termini, ognuno deve trovare un modo, qualunque siano il posto e l'utilità nella società⁷¹, per accedere alla liberazione precedentemente menzionata. Balbo, proponendo questo modello, toglie ogni valore a tutti i tipi di pensieri astratti, che definivano le concezioni mitiche che sono state menzionate prima: prende l'esempio della filosofia, considerando che «non può mai trattare del problema eterno perché esso si vive o viene rivelato ma non si spiega»⁷². La poesia e la filosofia, concepite nel senso comune come scienze astratte, diventano tecniche se si pongono e si fondano su un principio problematico unicamente umano e concreto. Se il loro pensiero si ipotizzerà su concetti che non riguardano l'uomo, non diventeranno scienza dell'uomo, ma scienza del non-Uomo⁷³, e di conseguenza, scienza del «non-Mito».

Si è visto che l'orizzonte problematico del mito tende a una grande differenza tra gli autori, tra i diversi campi teorici (in particolare, in quello antropologico e letterario) su ciò che si intende teoricamente con la parola mito. In effetti si definiscono fratture nel modo in cui si intende la parola mito. Esso è un elemento fondatore della stabilità dell'uomo (e della società) per De Martino. Per Pavese, invece, il mito rimane accessibile a priori tramite un contatto personale e unico. Un altro scontro è individuabile nella prerogativa che il mito sia per forza

⁶⁷ *Ibid*, p. 57

⁶⁸ *Ibid*

⁶⁹ *Ibid*, p. 18

⁷⁰ *Ibid*, p. 33

⁷¹ *Ibid*, p. 35

⁷² *Ibid*, p. 42

⁷³ *Ibid*, p. 96

un'esperienza metafisica: se Pavese parla di «ingenuità della fede», ovvero di un atteggiamento religioso, al contrario Balbo parla piuttosto di una religione della finitezza, in cui non si cerca l'accesso tramite quello che si vuole essere ma quello che si fa, cioè non privilegiando una visione teleologica ma pratica. Le considerazioni sul mito conducono ad altre conseguenze sul piano della scrittura del mito e della creazione di mitologia: si tratta, come dice Jesi, di un'analisi della macchina mitologica o si fa, come lo mostra Pavese, attraverso un «ridurre a chiarezza» dei propri miti?

Questa confusione, che riguarda questa parola, può essere stata causata anche dal carattere proteiforme del mito, soprattutto alla luce dell'ambito nel quale è stato utilizzato. In effetti, abbiamo finora presentato una definizione concettuale del mito. Eppure, esiste una differenza sociologica dell'uso di questa parola, in particolare nel contesto storico che abbiamo circoscritto. Carla Marcato ha notato l'uso frequente, a partire degli anni Ottanta, all'interno di una fascia giovanile, del termine «mitico»: con quest'aggettivo, i giovani designano iperbolicamente un fenomeno al quale hanno assistito, e che assume, ai loro occhi, lo stesso aspetto del mito.⁷⁴ Questo termine, tuttavia, non sembra essersi limitato soltanto all'interno della lingua giovanile, ma si è anche allargata alla lingua comune. Mitico non indica più soltanto la presenza di un concetto oggettivo e teorico, bensì viene anche usato per assecondare un'interpretazione soggettiva con la quale l'uomo dà forma alla realtà alla quale assiste e con la quale si costruisce, esagerandone i tratti e la realtà dei fatti. Così, l'espressione «i mitici anni Ottanta» nacque proprio da questa rielaborazione (spesso inconscia) della storia. L'uso di questo termine è giustificato dalla volontà di rivalutare questo periodo, con uno sguardo *a posteriori*, concependolo come indimenticabile e fondatore per l'individuo. Per delineare un panorama completo della nozione di mito e applicarla alla produzione tonnelliana, ci risulterà opportuno distinguere le concezioni del mito appena presentate dal carattere «mitico» del contesto storico che ci interessa.

B. Gli anni Settanta e Ottanta, degli anni «mitici»

Abbiamo identificato, accanto alle varie forme che ha potuto rivestire la nozione di mito all'interno del panorama critico italiano del secondo dopoguerra, la tendenza, in

⁷⁴ MARCATI, Carla, « In para totale... una cosa da panico ...: *sulla lingua dei giovani in Italia*», in *Italica*, vol n°4, 74, p. 562. Disponibile su: https://www.jstor.org/stable/479484?read-now=1&refreqid=excelsior%3A80b19db276797ca1b1848168d53040d3&seq=3#page_scan_tab_contents [Consultato il 18/05/2021]

particolare durante gli anni Ottanta, a riferirsi a una realtà concreta a cui è stato attribuito il qualificativo di «mitico». Per giustificare la scelta di tale terminologia, definiremo precisamente il contesto storico nel quale si è verificata quest'espressione, ovvero quello degli anni Settanta e Ottanta. Dovremo rintracciare le origini sin dal secondo dopoguerra per capire i fenomeni che sono stati considerati «mitici» nella società italiana. Così facendo, presenteremo allo stesso tempo il contesto nel quale Pier Vittorio Tondelli è cresciuto. In effetti, siccome egli nacque nel 1955, visse e partecipò ai cambiamenti della società durante questo periodo. Metteremo in rilievo gli elementi che hanno contribuito a una modificazione dei comportamenti e delle abitudini, e così, dei «miti» che hanno potuto influire sulla formazione identitaria e culturale della società italiana e dell'autore.

1. Il dopoguerra: tra «miracolo economico» e contestazioni

Il dopoguerra fu segnato da un movimento di ristrutturazione della società che è stato chiamato «miracolo economico». In effetti, la Seconda guerra mondiale colpì gravemente l'economia italiana. Alla fine della guerra, l'Italia si ritrovò in una situazione economica sempre più critica. Le infrastrutture che garantivano la produzione erano per lo più inutilizzabili per colpa dei bombardamenti o inefficaci per colpa dell'arretratezza del sistema di produzione italiano. Di conseguenza, l'inflazione cresceva e una maggior parte degli abitanti italiani non riusciva a vestirsi e nutrirsi correttamente.⁷⁵ A partire dal '45 però, i progressi tecnici, nonché l'aiuto economico degli Stati Uniti con il piano Marshall, modernizzarono le condizioni di lavoro e permisero un aumento della produzione senza precedente che migliorò considerevolmente le condizioni di vita in Italia. Creò un arricchimento non soltanto delle *élite*, ma di una gran parte del popolo italiano: l'influenza del taylorismo e del fordismo permisero una produzione molto più efficace e, di conseguenza, una vendita più rapida e più economica. Apparvero a poco a poco nell'intera penisola i supermercati, che diventarono allora i luoghi in cui era possibile trovare prodotti inediti. Tutto ciò avviò l'inizio della «società di consumo»: la gente soleva andare al supermercato per fare la spesa e trovare prodotti che non erano più riservati a un ceto preciso, e ormai con un prezzo ragionevole. Ciò spiega l'emergenza di nuove pratiche e abitudini nella società italiana: per esempio, come, a poco a poco, nelle case italiane iniziarono a comparire i televisori. Difatti, non è un caso se

⁷⁵ ATTAL, Frederic, *Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours*, Parigi, Armand Colin, 2004, p. 22-23

Nel 1954, anno della sua [la televisione] comparsa, vi erano 88.000 abbonati, saliti subito a un milione nel 1958.⁷⁶

Il televisore permise di accelerare la rapidità della trasmissione delle informazioni, ma propose anche agli italiani nuovi svaghi: questo nuovo vettore di comunicazione divenne rapidamente l'emblema della modernità prodotta dal miracolo economico.

Il miracolo economico iniziò a metà degli anni '40: diede al paese una nuova forza produttiva, ma dieci anni dopo, questa crescita sembrò svelare aspetti negativi di questo fenomeno. Se l'Italia cominciò già nella seconda parte del miracolo economico a scorgere segni di rallentamento di questa spinta, con una «crisi economica temporanea» nel 1963 e 1964⁷⁷, si sviluppò anche a livello sociale durante gli anni Sessanta un movimento di contestazione da parte degli operai, che sottolineava gli aspetti distruttivi e negativi del consumismo. Essi protestarono contro la precarietà della loro condizione, cercando di ottenere garanzie per lavorare in una posizione più favorevole:

Gli "operai comuni" reagirono duramente a queste condizioni, e man mano che crebbe la loro sicurezza chiesero delle modifiche per i ritmi di lavoro e per il salario, e infine un maggiore controllo sul processo produttivo come mezzo per combattere la propria alienazione.⁷⁸

L'accelerazione della produzione aveva causato per gli operai un deterioramento delle condizioni di lavoro: si auspicava un maggiore beneficio e, per fare questo, era necessario trascurare le modalità in cui gli operai lavoravano.

All'inizio degli anni '60 la produzione in serie prese la forma di un lavoro meccanico e ripetitivo eseguito ad alta velocità e con poche pause nell'arco di una già lunga giornata lavorativa.⁷⁹

Nel corso degli anni, questo movimento di rivendicazione, che si era verificato soltanto nelle fabbriche, e che univa una parte ben precisa della società, si estenderà ad altre aree della vita sociale, e qualche anno dopo gli operai assoceranno le loro rivendicazioni a quelle del movimento degli studenti, anche loro oppressi ed esclusi dalla partecipazione attiva alla vita del paese.

⁷⁶ GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 326

⁷⁷ CRAINZ, Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2005, p. 3

⁷⁸ GINSBORG, Paul, *op.cit.*, p. 340

⁷⁹ *Ibid*

In effetti, in diversi paesi occidentali, si diffuse, sin dagli anni '60, un'ondata di scontento da parte dei giovani, e in particolare degli studenti. Apparve, importato dagli Stati Uniti, un movimento di contestazione diffuso tra i giovani, simboleggiato dalla figura dell'*hippie*. Se in Italia il movimento ebbe proprio inizio col movimento studentesco (ovvero l'occupazione della facoltà di sociologia a Trento nel 1965), per condannare l'incapacità del governo nell'attuare i programmi di studio, considerati desueti e inadeguati rispetto alle aspettative economiche del paese, esso non si limitò tuttavia alla sfera universitaria e si allargò a tutti i giovani della penisola. I giovani non venivano integrati nella società: le loro proteste erano rivolte contro il potere oligarchico, che escludeva di fatto la partecipazione concreta dei giovani all'azione politica del paese. Non è da trascurare l'impatto che ebbero gli Stati Uniti e la Francia col maggio del '68 nella costruzione di un'identità giovanile sessantottina. Il modello americano fu un modello da seguire e l'America diventò una terra promessa: grazie alla diffusione della letteratura *beat*⁸⁰ si costruì un immaginario che concepiva un vero e proprio mito dell'America. Veniva assunta l'idea di un luogo in cui era possibile trovare una libertà totale, in opposizione a una società che «occulca gli squilibri e le ingiustizie»⁸¹.

Quest'immaginario influenzò di conseguenza il modo in cui si creò in Italia l'immagine del giovane sessantottino: dal look⁸² all'effervescenza dei gruppi musicali⁸³ si creò una vera e propria identità culturale del movimento, che si fondò sul desiderio di «grandi ideali», di grandi miti⁸⁴. Perciò emerse una controcultura che spazzò tutti i temi fondamentali che escludevano i giovani, con la volontà di vederne i limiti e riformarli. Per creare una discussione fertile, venne fatto uso di riviste, di manifesti, per giustificare e spiegare i vari concetti. Nello stesso momento si svilupparono molti gruppi *underground*, rappresentanti di una vera e propria cultura «sotterranea» che si formava e viveva in antagonismo alle «istituzioni totali». Un altro aspetto primordiale della rivolta giovanile è l'importanza conferita al gruppo e alla comunità. La forza del movimento fu generata dalla coalizione tra attori molto diversi, in un ripensamento del modo in cui veniva organizzata la società: «Dal '68 venne indubbiamente un forte impulso alla democratizzazione, alla modernizzazione

⁸⁰ BALESTRINI, Nanni, *L'orda d'oro. 1968-1977: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 65-66

⁸¹ *Ibid*, p. 52

⁸² *Ibid*, p. 56-57

⁸³ *Ibid*, p. 53-54

⁸⁴ *Ibid*, p. 52

civile, alla ‘partecipazione’». ⁸⁵ Questi due fenomeni – il miracolo economico e il ‘68-, con il loro aspetto inedito e destabilizzante, ebbero un’influenza sul modo in cui la società italiana si edificò negli anni successivi. Del primo, si manterrà la necessità di modernizzazione della società. Eppure, la società non riuscirà totalmente a porre argine alle conseguenze negative che derivano dal boom economico. Per quanto riguarda il secondo fenomeno, le questioni non risolte alla fine degli anni Settanta apriranno un periodo di lotta radicale nella penisola, alla ricerca di risposte ai quesiti messi in luce durante il periodo del sessantotto.

2. Gli anni Settanta e Ottanta: tra continuità e rottura

Il ‘68, come attesta il titolo del libro di Balestrini⁸⁶, va ben oltre i limiti cronologici dell’anno 1968: le rivendicazioni tanto operaie quanto studentesche troveranno una loro consequenzialità nella costruzione degli anni ‘70. Questo decennio sarà caratterizzato da una lotta continua fra gruppi di sinistra e gruppi di destra, che si intensificherà con la progressiva instabilità del potere politico nel dare loro una risposta. Una grande violenza si diffuse nell’intera penisola: ne saranno testimoni, per esempio, le stragi di Bologna e di Milano, rispettivamente nel 1969 e nel 1980, oppure l’omicidio di Aldo Moro alla testa del partito democristiano nel 1978 da parte delle brigate rosse, che metteranno in evidenza la fragilità del sistema politico italiano. Si provò invano a conciliare i progetti della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista, come dimostrò il tentativo di «compromesso storico» che cercò di rappacificare i rapporti tra le due fazioni politiche e di progettare un’intesa fra loro. Quegli anni furono difatti chiamati dalla storiografia «anni di piombo» per la natura violenta dei rapporti di forza che ebbero luogo durante l’intero decennio. Secondo Balestrini, questo periodo si concluderebbe nel 1977, con la nascita di un movimento extraparlamentare di sinistra, il movimento del ‘77, che si inserì nella continuità del progetto di rivendicazione sessantottino, pur avendo integrato e essendosi fondato sulle problematiche emerse durante gli «anni di piombo».

Questo movimento si distingueva per due filoni ben diversi: c’era dentro il gruppo stesso una volontà riformatrice e creatrice, che contrastava con un’altra parte che si inseriva nella continuità della violenza di quegli anni⁸⁷. Varie proteste nell’intero paese contro una riforma del ministro della Pubblica Istruzione sono degli esempi chiari di questa seconda

⁸⁵ CRAINZ, Guido, *op.cit.*, p. 292

⁸⁶ BALESTRINI, Nanni, *op.cit.*

⁸⁷ GINSBORG, Paul, *op.cit.*, p. 514

tendenza⁸⁸. Un altro evento che sarà simbolo del '77 è il convegno organizzato a Bologna a settembre e che riunì numerosissimi giovani, venuti per una discussione sui temi dominanti di quegli anni. Però,

il convegno si rivelò un fiasco, caratterizzato dagli interventi opportunisti dei *nouveaux philosophes* francesi e da squallide scazzottature per controllare i microfoni durante le assemblee al Palasport.⁸⁹

Il movimento, pur essendo erede del '68, non riuscì tuttavia ad avere lo stesso impatto sulle politiche contemporanee. Le ambizioni dei due movimenti erano del tutto diverse: se coloro che avevano lottato nel '68 avevano fiducia di poter creare una società egalaritaria, il '77 doveva fare i conti con gli eventi degli anni '70. Crainz nota un'altra differenza tra i due movimenti:

Mancava al 'movimento del '77 l'ottimismo profondo, la 'carica psicologica di 'onnipotenza' della generazione precedente: una generazione che si sentiva comunque parte di una 'società del benessere', sia pure segnata da ingiustizie e distorsioni.⁹⁰

Si assiste anche in quell'epoca a un frantumarsi dell'idea di gruppo: se c'è una profonda volontà di «stare insieme e divertirsi»⁹¹ si assiste, parallelamente, a una «critica radicale dei gruppi»⁹². Questa contraddizione spiega forse lo sgretolamento dei movimenti extraparlamentari già prima del '77, e la proliferazione di gruppi più piccoli, che cercavano, tramite i nuovi metodi di comunicazione creati durante gli ultimi anni, un modo per esprimersi⁹³.

Una delle rivoluzioni più importanti, iniziata nel '68 e affermata durante gli anni Settanta e che definì questo periodo, fu la rottura dello schema classico della sessualità:

I tabù che in Italia avevano circondato le pratiche sessuali furono sistematicamente infranti per la prima volta; la liberazione sessuale divenne allo stesso tempo un obiettivo del movimento e una delle sue regole.⁹⁴

⁸⁸ *Ibid*, p. 515

⁸⁹ *Ibid*, p. 516

⁹⁰ CRAINZ, Guido, *op.cit.*, p. 572

⁹¹ GINSBORG, Paul, *op.cit.*, p. 514

⁹² BALESTRINI, Nanni, *op.cit.*, p. 465

⁹³ *Ibid*, p. 565

⁹⁴ GINSBORG, Paul, *op.cit.*, p. 414

Oltre e grazie a questa riflessione, si vide anche l'affermazione del movimento femminista in Italia. Tuttavia, anche se parteciparono in modo decisivo nel movimento del sessantotto, le donne rimanevano spesso da parte o sotto gli ordini dei loro coetanei maschi⁹⁵: perciò si svilupparono negli anni '70, grazie all'intervento decisivo di Carla Lonzi all'inizio di quegli anni, diversi gruppi femministi. Approfittarono dei nuovi dispositivi di comunicazione, come la radio, per diffondere i loro messaggi e instaurarono dei gruppi di autocoscienza⁹⁶: fu allora possibile una riflessione aperta sulla condizione femminile e sul conflitto fra i sessi.

Eppure questa volontà di cambiamento e questo desiderio di novità comparsi già all'inizio degli anni Sessanta e generalizzatisi negli anni '70 si estinsero presto alla fine di quegli anni: iniziarono così quelli che furono chiamati gli «anni del riflusso», che mostreranno uno staccarsi dalla vita politica, il che era stato il motivo di discordia della decade precedente: «Il riflusso era molto più che un allontanamento della politica, era il rifiuto della politica come termine generale di riferimento»⁹⁷. La volontà di implicarsi intensamente nella vita politica si trasformò, a poco a poco, in un ripiegarsi nella propria individualità. Si assisté a un passaggio progressivo dalla sfera pubblica alla sfera privata. Gli anni Ottanta dovettero fare i conti da un lato con «la natura profondamente ambivalente del consumismo contemporaneo»⁹⁸, che permise sì un livello di vita superiore agli anni precedenti, ma i cui

rischi [...]tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, sarebbero giunti a maturazione [...]: città soffocate dal traffico, con tabelle luminose che segnalavano i livelli di inquinamento; paesaggi marini e montani deturpati dall'incontrollata proliferazione di seconde case e appartamenti; circoli ristretti di privilegiati che ostentavano la loro ricchezza mentre milioni di italiani, come abbiamo visto, continuavano a vivere in relativa povertà.⁹⁹

Dall'altro lato, si verificò un aggravamento della frattura istauratasi dai giovani con i movimenti di protesta dei due decenni scorsi. Durante questo decennio, fu sempre più decentralizzata la funzione della famiglia nella costruzione identitaria del giovane cittadino italiano, già al centro delle discussioni sessantottine: in effetti, «stare in famiglia permetteva di tesaurizzare risorse in vista di immediati consumi, mentre il sistema di doveri e di regole

⁹⁵ *Ibid*

⁹⁶ BALESTRINI, Nanni, *op.cit.*, p. 450

⁹⁷ GERVASONI, Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 19

⁹⁸ GINSBORG, Paul, *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998, p. 174

⁹⁹ *Ibid*, p. 172

della famiglia tradizionale era ormai un vago ricordo»¹⁰⁰. Si condannava la fissità dell'istituzione familiare, che costringeva il giovane a una serie di regole e di riti inviolabili, con i quali egli non sentiva la necessità di aderire. Parallelamente al disgregarsi della famiglia, si osservò un fenomeno analogo in uno degli altri pilastri della società italiana del dopoguerra: la religione cattolica. In effetti, il rapporto con la religione era cambiato, e non occupava la stessa posizione di prima nella costruzione identitaria degli italiani, e in particolare dei giovani: «L'attaccamento ai valori cattolici da parte dei giovani, per esempio, era assai generico e poteva perfino sfociare nella simpatia per religioni assai lontane o culti sincretici»¹⁰¹. La fissità delle due istituzioni dimostra una necessità di cambiamento e di apertura al mondo. La volontà di travalicare le frontiere del proprio paese, per costruirsi in netta opposizione con la ristrettezza dell'identità che imponeva sia la religione che la famiglia, spinse i giovani a mettersi alla ricerca di miti oltre i propri confini nativi. Così, la strada e l'altrove, che erano diventati dei miti con la *beat generation*, persistettero, in particolare attraverso i miti dell'America e dell'Europa, percepiti dai giovani italiani (e più generalmente europei) come *eldorado* e simboli di libertà. Il calo dei prezzi di volo permise ai giovani di raggiungere questi posti ideali, in cui poter sia liberarsi dalle costrizioni familiari e dal peso delle responsabilità che trovare un posto in cui poter radicarsi.

Si è assistito in quel periodo a un travalicare delle frontiere del tutto rivoluzionario e a una crescita senza precedente dei flussi di merci e turistici. Era ormai possibile andare in tutte le parti del mondo, e ormai a un prezzo sempre più economico. Un rito preciso, derivante sia dalla modificazione degli spostamenti, sia dall'ammorbidente del sistema lavorativo, apparve a quell'epoca: le vacanze. Il turismo, in particolare balneare, diventò una possibilità di scappare dalla realtà e acquisisce in effetti valenze «mitiche» per chi voleva scappare al ritmo regolare della quotidianità. Se negli anni Cinquanta e Sessanta, rimase un privilegio dei ceti più alti diverrà, qualche decennio dopo, diventò «un'esperienza del tutto consueta, un fenomeno di massa, da cui si definirono nuove stratificazioni di gerarchie sociali»¹⁰². Pur essendo diventate una modalità comune, le vacanze non riuscirono ad azzerare le disuguaglianze ereditate dall'arricchimento squilibrato formatesi durante gli ultimi anni, e anzi le accentuarono.

¹⁰⁰ GERVASONI, Marco, *op.cit.*, p. 68

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 155

¹⁰² *Ibid.*, p. 74

Inoltre, i giovani italiani si costruirono emulando i compagni e creando nuovi riti e costumi. Si creò una molteplicità di coordinate che permisero l'identificazione di vari gruppi, a seconda dei vestiti indossati, della musica ascoltata, dei libri letti... Si istituì allora una grande frammentarietà nel panorama giovanile, del tutto nuova. Questo insieme di caratteristiche identitarie diventò in realtà una condizione *sine qua non* per rivendicare la sua appartenenza a un gruppo ben preciso. Si riconoscono per esempio i «paninari», «milanesi ragazzi Timberland», che «erano usi incontrarsi di fronte a un altro 'luogo' nuovo del decennio, il *fast food*»¹⁰³. Di conseguenza, si può constatare con questo fenomeno la prevalenza della moda sui rapporti giovanili, che costruivano la loro identità e le loro relazioni su un sistema ben preciso di atteggiamenti e di codici. La centralità della moda non rimase privilegio delle *élite*, ma emerse una vera e propria moda di massa, soprattutto per i giovani: «Il vestire italiano aveva invaso il mercato statunitense e giapponese, con una struttura imprenditoriale leggera e agile, simbolo delle virtù del 'piccolo'».¹⁰⁴

Un luogo, in particolare in Italia, la provincia, considerata prima come «sonnacchiosa [...] spopolata»¹⁰⁵, si trasformò del tutto in questo periodo. La particolarità di questo caso trova radici tra una capacità di adattamento alle nuove esigenze della modernità e una conservazione dei riti esistenti¹⁰⁶. Al di là di cambiamenti strutturali, è proprio un cambiamento di immagine della provincia:

Anche il suo paesaggio e l'articolazione dei suoi spazi erano cambiati[...]. Era una provincia trasformata da interventi di pura scenografia postmoderna, anche senza conoscere Robert Venturi.¹⁰⁷

La moda, dunque, non si limitò soltanto al campo artistico, ma si espanse anche nella quotidianità, nella geografia del territorio: si identificò nella costruzione dell'Italia contemporanea il primato dell'estetica. Bisogna collegare quest'interesse per l'apparenza ad altre aree della vita, come, per esempio, alla frequentazione massiccia delle palestre, a una cura eccessiva del proprio corpo.¹⁰⁸ Viene data all'immagine un'importanza capitale: da questo fenomeno, derivò una sua manipolazione, spesso a fini commerciali. Ne testimonia l'incremento della pubblicità sin dai primi anni del boom economico, tanto in televisione

¹⁰³ *Ibid*

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 77

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 109

¹⁰⁶ *Ibid*

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 110

¹⁰⁸ GINSBORG, Paul, *op.cit.*, 1998, p. 165-166

quanto nelle città. La pubblicità necessita una concezione molto visuale del prodotto per permettere un acquisto massiccio da parte dei clienti e questo si fa modificandolo, abbellendolo, idealizzandolo. Di conseguenza, il consumatore vive esercitando il proprio controllo su una scelta sempre più ampia di stimoli¹⁰⁹. Il consumatore è in preda a una moltitudine di immagini che si offrono a lui, permettendogli e promettendogli delle condizioni di vita più facili. Ci si accorse allora del potere e del pericolo dell'immagine, che poté portare in tutti i consumatori a un assottigliamento del limite tra quello che è vero e quello che non lo è, tra sogno e realtà, tra mito e realtà.

Questa cultura dell'immagine influenzò molto la cultura «postmoderna», emblematica degli anni Ottanta, che si caratterizzò dall'«idea che il movimento della storia coincidesse con un processo di trasformazione e di evoluzione era unanimemente condivisa»¹¹⁰. Si identificò un modo di concepire la storia non più su un rapporto cronologico, bensì su una rottura di questa stessa cronologia:

Il passato era completamente a disposizione del soggetto desiderante, non più interessato a distinguere tra eventi realmente accaduti ed eventi inventati, in definitiva tra storia e mito.¹¹¹

La storia 'come processo unitario si dissolve' e nell''esistenza concreta' dell'individuo postmoderno il potere della tecnica e dei media fa acquisire al presente 'una sorta di immobilità realmente non storica'¹¹²

L'abbandono di una lettura lineare del tempo ebbe un'altra conseguenza: rifiutando una lettura fissa degli eventi, si accostò una visione della cultura che non si identificava per generi precisi, bensì per la sovrapposizione di vari generi, di varie immagini diverse. Tutto poteva essere mescolato con tutto. «La distruzione delle barriere tra alto e basso, tra letteratura d'autore e di consumo, tra sublime e pop»¹¹³ condusse a una visione della cultura meno compatta e rigida: la cultura postmoderna permise non più una gerarchia degli stili, bensì un loro uso paritario e sovrapponibile, e questo fenomeno esordì in particolare in questi anni di rottura. Non si trattava di ricevere il retaggio del passato, ma di appropriarsene, di raccontarlo a suo modo, e in particolare con il sopporto e l'uso dell'immagine.

Abbiamo cercato di stabilire un profilo storico dal quale ricavare il carattere «mitico» di questo periodo. Sarebbe tuttavia problematico circoscrivere la definizione di quegli anni a

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 164

¹¹⁰ GERVASONI, Marco, *op.cit.*, p. 173

¹¹¹ *Ibid*

¹¹² *Ibid*, p. 175

¹¹³ *Ibid*, p. 179

questo termine: se troviamo effettivamente la presenza di eventi fondatori e l'apparizione di veri e propri miti contemporanei, si deve tuttavia sottolineare la presenza di alcuni fenomeni che contribuiscono a moderare la «miticità» di quegli anni. La forte tensione politica degli anni Settanta e le degenerazioni del consumismo controbilanciano fortemente quest'idea, nonché la grande mortalità che si verificò durante gli anni Ottanta. La proliferazione nel mondo dell'AIDS, un virus difficilmente curabile e spesso mortale, segnò particolarmente questo decennio: in Italia, durante gli anni Ottanta, si contavano 18.000 contagi all'anno.¹¹⁴ Allo stesso tempo, si assiste anche all'affermarsi del consumo di droga, che iniziò sul finire degli anni Sessanta, per poi diventare sempre più presente nella società italiana durante gli anni Settanta e Ottanta. Questo fenomeno, in particolare tra i giovani, imperversò durante questo periodo: se le droghe leggere si consumavano già sin dalla generazione del 1968, cominciarono a venir consumate a quell'epoca droghe pesanti che causarono molti decessi.¹¹⁵

Perciò troviamo, accanto all'espressione «mitici anni Ottanta» usata nella lingua comune, una tendenza della storiografia a definire questo periodo con una connotazione negativa: in effetti si trova spesso nelle storie d'Italia un giudizio negativo sugli anni Ottanta, descritti come «anni superficiali, di plastica, dominati dall'immagine, dalla televisione, dall'arricchimento facile, dai consumi volontari, della volgarità».¹¹⁶ A questa visione, tuttavia, Marco Gervasoni cerca di opporsi, provando a «rendere giustizia»¹¹⁷ a questi anni, mostrando la limitatezza di tale giudizio. Questo ci induce a chiederci quale sia la rappresentazione che Pier Vittorio Tondelli fa nella sua opera: egli intende raccontare questi «anni mitici»? E se lo fa, come li mette in scena nella propria opera? Cerca di proporre lo stesso quadro apocalittico, ovvero di anni di povertà ideologica e culturale o vuole dare una nuova lettura di quegli anni?

C. Pier Vittorio Tondelli, narratore degli «anni mitici»

Il contesto storico appena abbozzato ci ha permesso di mostrare le evoluzioni della società e i cambiamenti che hanno condotto a giustificare l'uso della parola mito. Bisogna allora interrogarsi sulla posizione che questo panorama assume nel corpus tondelliano: in che modo esso viene integrato nei testi dell'autore? È identificato chiaramente dall'autore o ci

¹¹⁴ TRECCANI, Enciclopedia, Aids: https://www.treccani.it/enciclopedia/aids_%28Il-Libro-dell%27Anno%29/#lepidemiologia-1 [Consultato il 09/02/2021]

¹¹⁵ GERVASONI, Marco, *op.cit.*, p. 58-59

¹¹⁶ *Ibid*, p. 9. Inoltre, Guido CRAINZ, in *Il paese mancato*, per evocare gli anni Ottanta parla proprio di «catastrofe» e di «nefaste illusioni degli anni Ottanta» (queste espressioni si trovano nell'indice del libro).

¹¹⁷ GERVASONI, Marco, *op.cit.*, p. 11

sono soltanto accenni a un contesto che egli preferirebbe mettere da parte? Oppure viene totalmente rimosso dall'autore? Ci chiederemo se il percorso letterario dell'autore si sia costruito in relazione col contesto di questi «anni mitici», oppure se si sia affermato parallelamente al quadro appena descritto.

1. La contestazione giovanile: Altri Libertini, Pao Pao

Il primo romanzo di Pier Vittorio Tondelli, *Altri Libertini*, fu pubblicato nel 1980, segnando l'entrata del giovane autore nel panorama letterario italiano. Il romanzo d'esordio è descritto da Tondelli stesso nel 1978 come «un unico romanzo a episodi che è quello della mia terra e dei nostri miti generazionali».¹¹⁸ I sei racconti che costituiscono il romanzo possiedono un legame sia con l'ambiente nel quale si è formato Tondelli che con l'immaginario di una determinata fascia della popolazione. Il romanzo segue il percorso dei protagonisti che cercano di sfuggire dalla loro terra nativa, la provincia emiliana, cercando nel Nord Europa e nell'America luoghi per poter sfuggire alla vita opprimente di provincia: «non mi sento prigioniero di casa mia italiana, che odio, sì odio alla follia tanto che quando avrò tempo e soldi me ne andrò in America».¹¹⁹ I protagonisti hanno in comune il fatto di essere giovani, e si oppongono alla «banalità della vita quotidiana con grandi imprese», volendo «uscire dal cerchio della “normalità” borghese dai giringiro della vita di provincia».¹²⁰ Ritroviamo qui il rifiuto deciso delle incombenze familiari, che sono percepite come restrizioni da cui affrancarsi. Perciò è introdotto il mito dell'America, emblema dell'immaginario giovanile di questi anni, *eldorado* e simbolo di una vita libera. L'atteggiamento di questa generazione fa sì che i miti generazionali si oppongano, come dimostrerà il processo per reato di oscenità dopo l'uscita del libro, a gran parte della società italiana, verso la quale la generazione tondelliana si sente in agonismo. Il romanzo verrà condannato per la sua opposizione ai valori della religione cristiana.¹²¹ In esso, ritroviamo personaggi che sono frutto delle lotte degli anni Sessanta e Settanta: in effetti, l'agonismo di fronte alle istituzioni, alla famiglia, il desiderio di ribellarsi contro la società e di creare un mondo alternativo, dando ai rapporti interpersonali e alla libertà maggior rilievo, permettono

¹¹⁸ TONDELLI, Pier Vittorio, *Lettera rivolta ad Aldo Tagliaferri, con una nota aggiuntiva*, 24/06/1979, Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, serie corrispondenza C8.c2, fascicolo 8296, Milano, allegato n°3, p. 138 [Consultato il 03/02/2020]

¹¹⁹ AL, p. 181

¹²⁰ TINFENA, Cristina, *L'uomo. Ipotesi di antropologia tondelliana*, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2001, p. 2. Disponibile su: <http://minerva2.reggionet.it/pvt/allegati/Tinfena.PDF> [Consultato il 17/05/2021].

¹²¹ CARNERO, Roberto, *op.cit.*, Milano, Bompiani, 2013, p. 26

di collegare il romanzo al contesto di rivendicazione giovanile che abbiamo descritto prima. Ciò si ritrova in accenni alla realtà storica di questa generazione. Ad esempio, possiamo agevolmente accostare alcuni personaggi o certe scene al movimento '77, movimento bolognese che Tondelli ha potuto osservare attentamente, poiché egli fu studente al DAMS di Bologna durante il periodo nel quale il movimento fu più attivo. Le ragazze di *Mimi e Istrioni* partecipano a una radio libera¹²², aderiscono a gruppi autogestiti¹²³, rappresentando così la spinta creativa che causò questo movimento, mentre una scena di *Viaggio* mostra la tensione con le istituzioni, ancora in vigore a quell'epoca: Dilo e Gigi, rispettivamente amante e amico del narratore, vengono arrestati a Milano, per sbaglio, insieme a centinaia di giovani durante una protesta. Questa scena, che mette anche in scena uno studente ferito, fa eco al contesto di rivolta degli anni Settanta, e riprende un fatto storico realmente accaduto.¹²⁴ L'autore accenna a questo clima di rivolta per l'influenza che esso ebbe sulla formazione dei giovani, sulla loro consapevolezza di vivere in un mondo antagonista alle istituzioni e di essersi costruiti, uniti in un progetto comune, attorno a miti che permettevano di sostituire quelli che la società proponeva.

Il secondo romanzo di Tondelli, *Pao Pao*, pubblicato nel 1982, si inserisce nella continuità di un clima giovanile refrattario alle istituzioni. *Pao Pao* riporta l'esperienza del servizio di leva obbligatoria per tutti i giovani italiani. Quest'esperienza, all'inizio del romanzo, è percepita in modo ambivalente dal narratore: nonostante egli evochi il «terrore di questi dodici mesi da schiavo», in treno «l'angoscia» si accompagna a «tanta curiosità e voglia di non sottomissione».¹²⁵ L'esperienza militare è anche vista come opportunità di scappare da «le paranoie della vita in provincia»¹²⁶, e di vivere qualcosa che, pur essendo un'esperienza ardua, rimane comunque una scappatoia, come ciò che viene ricercato dai protagonisti di Altri Libertini. Lungo il romanzo, assistiamo alla volontà di creare una «rete di rapporti che danno spessore umano a un momento della vita altrimenti arido e alienante».¹²⁷ In questo secondo romanzo, ritroviamo la necessità di sottrarsi alle istituzioni per formare una

¹²² AL, p. 40

¹²³ *Ibid*, p. 53

¹²⁴ TOMASI, Franco, «Pier Vittorio Tondelli», in ALFANO, Giancarlo e DE CRISTOFARO, Francesco, *Il romanzo in Italia, vol. IV*, Roma, Carocci editore, 2018, p. 415-416: « Nel racconto *Un Viaggio*, ad esempio, un episodio saliente è inserito con precisione durante la protesta svoltasi davanti al teatro della Scala a Milano il 7 dicembre 1976, un episodio violento e traumatico di quel periodo, ma nel tessuto narrativo non vi è alcuna presa di posizione ideologica, anzi, i protagonisti, che pure vengono coinvolti e tenuti in questura per una notte, finiscono per volersi allontanare, certo con il senso di fastidio e di ribellione, ma con la forte volontà di ritornare al proprio privato, a coltivare la propria esistenza».

¹²⁵ PAO, p. 8-9

¹²⁶ *Ibid*

¹²⁷ CARNERO, Roberto, *loc.cit*, p. 76

cerchia di amicizie che permetta di trovare un «modo di sopravvivenza non capitolato e non ghigliottinato dai tempi»¹²⁸. In questo senso, possiamo cogliere ciò che giustificò la voglia di allontanarsi da un sistema al quale i personaggi non sentono il bisogno di aderire, lo stesso sentimento che avevano potuto provare i protagonisti del romanzo d'esordio di Tondelli. Il percorso che intende realizzare il narratore di *Pao Pao* non è altro che la «disperata ricerca di ragazzi che abbiano il tuo stesso odore»¹²⁹. Per non sentirsi schiacciato dal peso della dura realtà, il protagonista, così come quelli di *Altri Libertini*, cerca nella solidarietà e nell'amicizia un modo di fondare propri miti attorno ai quali dare legittimità al proprio vissuto.

2. La società di consumo: Rimini e Camere separate

Il «miracolo economico», dal 1945 al 1975, è un fenomeno che accompagnò strettamente il percorso di Tondelli: nato nel 1955, egli è cresciuto in una società che ha vissuto quella modernizzazione che, come abbiamo visto, non sempre è stata gestita correttamente. Il terzo romanzo di Tondelli sembra mettere in luce le conseguenze che tali trasformazioni hanno avuto sulla società italiana. In *Rimini*, pubblicato nel 1985, Tondelli narra la storia di un giornalista milanese, Marco Bauer, incaricato di occuparsi di un giornale sulla costa riminese durante il periodo estivo. La sua storia si intreccia con quella di altri cinque personaggi, che trascorreranno a Rimini una parte del tempo estivo, sia per motivi professionali che personali. Perché decidere di rendere Rimini il perno attorno al quale far ruotare tutte queste problematiche? La città è, in realtà, l'incarnazione stessa delle conseguenze provocate dal miracolo economico e, soprattutto, l'emblema del modo in cui l'Italia fu segnata da questo cambiamento. Per questo, lungo il romanzo troviamo descrizioni dettagliate dei prodotti ormai resi disponibili dal miracolo economico tipici di quell'epoca: «zaini, valigie, sportine da supermercato, passeggini, freezer portatili, canestri da pic-nic, ombrelloni»¹³⁰. Nel romanzo ritroviamo anche l'influenza della cultura dell'immagine. Così Marco Bauer, arrivando a Rimini, descrive attraverso l'ipotiposi ciò che vede:

Ovunque suoni, musiche, luci, insegne sofisticatissime che si accendevano e spegnevano seguendo un ritmo preciso; disegni elettronici che si svolgevano su pannelli grandi come schermi cinematografici procedevano da destra a sinistra e poi da sinistra a destra e poi trasversalmente e dall'alto in basso e viceversa controllati, nella immensa varietà di

¹²⁸ ABB, p. 13

¹²⁹ PAO, p. 67

¹³⁰ RIM, p. 76

combinazioni, da un computer: scritte, slogan, figurazioni grafiche, labbra che sorridevano spargendo bollicine frizzanti, che succhiavano cannuce, gelati, bibite...¹³¹

Attraverso l'ipotiposi, ci viene presentata la città come uno spazio artificiale, in cui si sovrappongono molte insegne e immagini, che indicano l'influenza che la società di consumo esercita sul consumatore, invitandolo a comprare compulsivamente attraverso stimoli sempre più numerosi; ciò è reso possibile dalla configurazione della città, che propone ovunque divertimento. L'immaginario creato fa sì che la città diventi la destinazione prediletta per la maggior parte degli italiani: durante le vacanze estive, migliaia di persone si recavano a Rimini, alla ricerca di svago e divertimento che l'immaginario proposto dalla città sembrava offrire. Questo fu reso possibile dall'arricchimento dei ceti meno abbienti, che potevano ormai usufruire anche del «rito» della vacanza. Così il narratore presenta la popolazione densa che occupa il lungomare, tra «disegnatori e ritrattisti», «ragazzi in canottiera e jeans strettissimi», «crocchi di ragazze cinguettanti», «playboy», «frotte di ragazzini», «coppie innamorate», «ragazzi di colore», «gruppi di turisti tedeschi», «omosessuali tirati a lucido», «checcine fragili», «macho dai baffi frementi», «ragazze seminude», «altre invece addobbate secondo un look savanico o selvaggio», «vecchie signore», «lesbiche longinee» e «gente comune»¹³². Questa lunga descrizione mostra tanto la diversità della popolazione quanto il comune desiderio di considerare Rimini luogo prediletto e ideale per le vacanze estive, capace di permettere a tutti di sfuggire dalle incombenze quotidiane. L'attrattività di Rimini, tuttavia, sebbene sia stata permessa dalle evoluzioni istaurate dal miracolo economico, non è del tutto considerata come un pregio dall'autore del romanzo. L'autore dimostra come il contenuto di *Rimini* abbia potuto essere frainteso dalla critica: in effetti, egli constata che

molti, vuoi per il titolo, vuoi per la forma di narrazione, l'hanno identificato come un simbolo o come un prodotto della superficialità, dell'edonismo, del mito della ricchezza facile che si sono imposti negli anni ottanta. Invece *Rimini* è un libro assolutamente notturno. In questo romanzo nessuno ha l'aria di divertirsi... insomma contiene l'esatto contrario di ciò che è stato creduto.¹³³

L'aspetto notturno di *Rimini* si ritrova nel modo in cui sono descritti i personaggi, sempre in preda a problematiche diverse, lontane dall'atmosfera festiva che Rimini propone. Ad esempio, il protagonista principale, Marco Bauer, non rappresenta affatto l'elogio del mito

¹³¹ *Ibid.*, p. 46

¹³² *Ibid.*, p. 46-47

¹³³ OP2, p. 985

della ricchezza facile, bensì la critica fondamentale che questo mito ha prodotto. Rincorrendo il successo, la gloria, la ricchezza, questo personaggio è volontariamente concepito come antipatico, per l'assenza di etica che caratterizza le sue azioni, facendo tutto in suo potere per afferrare il «colpo grosso»¹³⁴. Egli si percepisce difatti come un «grande stratega che rivoluzionerà il giornalismo e il costume stesso»¹³⁵, il che ne fa un vero e proprio antieroe. Inoltre, la società di consumo, proponendo sempre più divertimenti, ha creato tanti stimoli, che fanno di Rimini un posto in cui si crea un'energia forte, ma che sembra difficilmente canalizzabile. Quest'energia frenetica, difatti, converge nel finale del romanzo in una «visione infernale, apocalittica; un'apocalisse da spiaggia, ludica, dissacratoria dei miti da sana civiltà del benessere, abbronzata e eternamente giovane»¹³⁶. L'energia frenetica che caratterizza l'aspirazione ai «miti da sana civiltà del benessere» converge in un'esplosione apocalittica che simboleggia la conclusione di una «simulazione di allegria, di vacanza, di liberazione dalle vesti e dalle convenzioni»¹³⁷. In questo, le dichiarazioni di Tondelli sul romanzo sono coerenti, perché presentano un movimento di autoannientamento incontrollabile della società di consumo, sotto l'apparente «mito della felicità» che propone la costa riminese.

L'ultimo romanzo pubblicato da Tondelli, *Camere separate*, fu pubblicato nel 1989. In quest'opera, è difficile rintracciare con la stessa facilità la coerenza con gli «anni mitici» che abbiamo appena descritto. Il romanzo segue il percorso interiore che Leo, trentenne, compie dopo la morte prematura del compagno Thomas. La valenza introspettiva del romanzo rende problematica la ricerca di un contesto mitico al quale farebbe riferimento il narratore, concentrandosi piuttosto sulla singolarità dell'esperienza del lutto. Eppure Leo, pur sentendosi «diverso» dagli altri, può essere considerato come appartenente alla «generazione adulta di fine anni Ottanta»¹³⁸. Filippo La Porta presenta *Camere separate* come un «godibile e molto leggibile romanzo di consumo»¹³⁹: se quest'interpretazione non può ovviamente essere l'unica chiave di lettura del romanzo, è interessante mostrare come in realtà Leo sia un'altra incarnazione dei «mitici anni Ottanta». Quest'interpretazione ci permette di considerare *Camere separate* non come un romanzo a parte, ma come opera che si può collegare ai precedenti romanzi. L'analisi di La Porta è giustificata dalla presenza nel romanzo di tutti i simboli e accessori che hanno creato sia la produzione culturale che la società di consumo

¹³⁴ RIM, p. 76

¹³⁵ DEL BUONO, Oreste «Luci al neon» in *Panta n°9* (a cura di ELKANN, Alain, MCINERNEY, Jay, RASY, Elisabetta), Milano, Bompiani, 1992, p. 53

¹³⁶ LORENZINI, Niva, «Una sincopata apocalisse», in *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 63

¹³⁷ DEL BUONO Oreste, *op.cit.*, p. 56

¹³⁸ TINFENA, Cristina, *op.cit.*, p. 2

¹³⁹ LA PORTA Filippo, «Tra mimesi e dissimulazione», *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 272

degli anni Ottanta. Il tema della società di consumo è in realtà richiamato in modo critico nel romanzo: durante la ricerca di un appartamento a Londra, Leo assiste a una delle conseguenze che Tondelli aveva già identificato in *Rimini*. Egli si imbatte su un «ragazzo indiano con la sua giubbetta McDonald steso sul letto nel tentativo di recuperare qualche ora di sonno fra un turno e l'altro»¹⁴⁰. Quest'immagine induce in lui una riflessione sull'oppressione che il «vecchio, decrepito continente» realizza sul «Terzo Mondo».¹⁴¹ Queste riflessioni possono essere collegate a quelle sulla problematicità della società di consumo e della globalizzazione che Tondelli attestava già in *Rimini*, in cui egli dimostrava contraddittoriamente l'importanza nonché il pericolo che poteva causare l'affermazione della società di massa, tanto mitizzandola, quanto smitizzandola.

3. Raccontare gli anni Ottanta: *Un weekend postmoderno e L'abbandono*

Dopo aver analizzato il modo in cui gli anni mitici intervengono nel corpus narrativo di Tondelli, ci interrogheremo sulla produzione giornalistica dell'autore, che è stata selezionata, raggruppata, ed organizzata dall'autore stesso in due volumi: *Un weekend postmoderno* e *L'abbandono*. Nel primo volume vengono raccolte, come indica il sottotitolo, le «cronache degli anni Ottanta» che Tondelli ha scritto durante il decennio sui vari giornali ai quali ha contribuito. Il volume è organizzato attorno a una logica tematica: ognuno dei nove capitoli presenta una tematica relativamente ampia (*Scenari italiani, Scuola, Viaggi, Geografia letteraria, America...*), in base alla quale l'autore raccoglie articoli su determinati aspetti, trattando le esperienze che hanno interessato sia lui che la sua generazione.

Possiamo notare la similarità tematica del progetto con il libro *Mythologies* di Roland Barthes.¹⁴² Nel libro, l'autore francese raccoglie articoli scritti tra il 1954 e il 1956, in cui egli tratta, così come Tondelli, temi della «sua attualità». Il libro si organizza nella sua prima parte (forse con un'organizzazione meno chiara del *Weekend postmoderno*) attorno a temi vari che hanno a che fare con la contemporaneità, presentate come mitologie contemporanee. Se una definizione del mito è proposta da Barthes in seconda parte del libro, un abbozzo di concettualizzazione è assente in Tondelli, giustificato probabilmente dal fatto che il mito non sia il tema esclusivo dell'opera per l'autore. La finalità delle due opere è anche molto diversa.

¹⁴⁰ CS, p. 80-81

¹⁴¹ *Ibid*

¹⁴² BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957

Se Barthes tende a mettere in luce, attraverso l'analisi di questi miti, l'egemonia nell'immaginario collettivo di un «ennemi capital (la Norme bourgeoise)», che condizionerebbe la forma nella quale sono emersi questi miti, Tondelli sembra lontano da tale volontà: la sua posizione «infantilmente apolitic[a]»¹⁴³ nega l'ipotesi di una raccolta che vorrebbe mettere al centro delle sue dimostrazioni il fine politico dei miti. Potrà tuttavia rimanere rilevante alla luce della nostra analisi interessarsi ai postulati teorici di Barthes, basati principalmente sulle teorie semiotiche, su cui si basavano anche i docenti del DAMS, in particolare nel periodo in cui si iscrisse Tondelli. Se ci è difficile affermare con certezza la lettura di *Mythologies* da parte dell'autore, potrà tuttavia risultare pertinente per la nostra analisi chiederci se si possano verificare alcuni principi nel corpus dell'autore correghese.

Gli articoli di *Un Weekend postmoderno* coprono una grande diversità di temi, ma quello che permette di distinguere il volume è lo sguardo ben diverso che Tondelli pone su questi anni. Infatti, essi contrastano con ciò che abbiamo richiamato nella lettura di questi anni, ovvero l'aspetto considerato dalla storiografia come «superficiale». Difatti, Tondelli presenta il volume dicendo:

Comunque, posso dire che gli anni ottanta sono stati anche anni molto fertili di un certo punto di vista. L'effervescenza, l'ebbrezza di questi primi anni del decennio, il tornare ai concerti – che non si facevano più – le feste, i party, gli abbigliamenti, i *design* del postmoderno, le grandi mostre di pittura, le birrerie, le discoteche, la scoperta della Spagna, delle notti di Barcellona e di Madrid, di una Londra liberatasi dal punk più micidiale, di una Berlino con quel punk filosovietico...¹⁴⁴

Siamo di fronte a una lettura molto meno negativa di quella di Crainz: se è vero che Tondelli riconosce la problematicità del periodo¹⁴⁵, l'autore attenua tale giudizio critico sottolineando la volontà, attraverso il suo libro, di aver «contribuito a rivestire questi anni ottanta vacui e superficiali in apparenza»¹⁴⁶. Attraverso il proprio lavoro, egli intende redimere e mostrare come un giudizio come quello precedentemente menzionato, pur non essendo del tutto falso, sia limitativo e parziale dell'immagine di questo decennio. Non si tratta tanto di mettere in rilievo i difetti e l'apparente vacuità della produzione che sta analizzando in modo minuzioso, quanto di capire genuinamente in cosa risieda l'attrattività di questi fenomeni e ciò che rivelano dell'evoluzione dei costumi e della cultura italiana. In

¹⁴³ OP2, p. 990

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 993-994, p. 987

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 989

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 994

questo senso, Tondelli, nel *Weekend* è narratore degli «anni mitici»: egli prova a estrarre dalla cultura contemporanea la miticità dei vari fenomeni che analizza nella realtà, portandola alla luce per il suo lettore. Così, nella sezione *Fauna d'arte*, la cultura dell'estetica e dello spettacolo conosce un rovesciamento dei valori che la storiografia ha messo in evidenza. Egli presenta il culto dell'immagine non come un elogio della superficialità, bensì mostrando come in realtà la nozione di immagine venga messa al servizio di un processo creativo singolare e originale. Ad esempio, in *Videosexy*, dopo aver dimostrato che l'erotismo nei videoclip si presta a una strategia commerciale, l'autore non si limita a un tale giudizio e dimostra come il videoclip in realtà sia un «prodotto compiuto in sé stesso» in cui «cinema, musica, teatro, poesia, computer art» coesistono.¹⁴⁷ Questa conclusione tende a mostrare come lo sguardo non si limita all'aspetto superficiale del prodotto, bensì si concentra sul carattere innovativo del simbolo.

L'abbandono, così come il *Weekend*, parte dal desiderio di unire all'interno di uno stesso volume articoli e contenuti ben diversi, facendone un progetto coerente. Sebbene il volume sia stato pubblicato postumo, la sua organizzazione è stata realizzata da Tondelli stesso. A differenza del *Weekend*, l'*Abbandono*

intende invece sviluppare soprattutto un viaggio al centro della scrittura, sia nella sua condizione di laboratorio sia in quella della manipolazione dei vari linguaggi e delle varie strutture via via adottati da Tondelli nel corso del decennio.¹⁴⁸

Se il *Weekend* si concentrava sulle osservazioni che Tondelli aveva fatto riguardo la cultura degli anni Ottanta, l'*Abbandono* raccoglie testi che si interrogano sulla funzione di scrittore durante questo periodo. La riflessione si incentra in particolare sul ruolo che assume lo scrittore e sulla rivendicazione di una propria poetica. In alcuni articoli, egli definisce i tratti specifici della sua poetica: il concetto di abbandono, ad esempio, che dà il titolo al volume, è al centro di «Fenomenologia dell'abbandono»¹⁴⁹. Quest'ultimo consiste nella fusione di tre testi che, alla luce delle considerazioni basate su varie letture e ascolti, provano a identificare chiaramente come viene rappresentato «l'innamorato abbandonato».¹⁵⁰ Il materiale del volume, tuttavia, rimane più eterogeneo di quello del *Weekend*, non permettendo di trovare una vera e propria linea direttrice alla raccolta, e sfuggendo così ai tentativi di

¹⁴⁷ WPM, p. 218-219

¹⁴⁸ ABB, p. 291

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 28-33

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 29

definizione: il sottotitolo «Racconti dagli anni Ottanta» risulta insufficiente, perché sembra riferirsi esclusivamente alla seconda e alla terza parte del volume. È difficile cogliere una chiave di lettura che permetta di unire l'integralità del materiale presente nel volume in una stessa prospettiva. Neppure la scrittura, che sembra il tema prevalente del volume, costituisce davvero un *fil rouge* che guida la lettura dell'intero volume: se il criterio della scrittura si può considerare per gran parte dell'opera, si ha a volte l'impressione che *l'Abbandono* includa testi che non possiamo accomunare per un vero e proprio motivo all'intera opera. Difatti, rimane un'impresa ardua allargare questo tema alle due ultime sezioni del libro, che riguardano tutt'altro che la scrittura. Eppure, questo volume, se vogliamo criticare l'unità fragile delle sue diverse sezioni, può trovare una chiave di lettura al di là della definizione di un nucleo tematico intrinseco al volume. Possiamo leggerlo come la continuità del *Weekend*, nonché in parallelo al resto della sua produzione. In effetti, attraverso la definizione della sua poetica, l'autore mette in rilievo legami con altri suoi testi. Ad esempio, l'articolo *Post Pao Pao* interroga la creazione e la posterità del suo secondo romanzo, mostrando una possibile chiave di lettura del romanzo: «un romanzo che parla dello svacco della nostra generazione, ma soprattutto che racconta un modo di uscirne», raccontando la genesi del progetto, come la volontà di «raccontare la vitalità, il divertimento, le angosce, le frenesie di una piccola tribù che attraversa un territorio ostile senza frontiere».¹⁵¹ Quest'esempio mostra come il corpus dell'autore presupponga un gioco di rimandi intertestuali all'interno dell'opera dell'autore: questa conclusione ci invita a delineare un macrotesto che non si organizza più su criteri di generi letterari, bensì attorno a vari miti.

4. Per un'ipotesi di macrotesto tondelliano

La presentazione e la definizione del corpus tondelliano, alla luce di ciò che fu considerato come mitico, ci ha permesso di vedere quanto Tondelli non concepisca la letteratura come una possibilità di evasione dalla realtà, bensì di partecipazione attiva al mondo circostante. Egli segue pedissequamente gli eventi che animano l'ambiente nel quale evolve. Eppure, queste considerazioni non permettono di distinguere il lavoro di Tondelli da quello di un qualsiasi sociologo che cercherebbe di analizzare il panorama giovanile durante gli anni Settanta ed Ottanta; bisogna sottolineare la centralità che occupa questo contesto mitico nella scrittura stessa dell'autore¹⁵². Il lavoro di Tondelli non tenta di dare risposte a fenomeni sociali, bensì intende guardare genuinamente il mondo che gli sta attorno:

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 13

¹⁵² CARNERO, Roberto, *op.cit.*, p. 68

«Affiorano, comunque, oltre ad una grande sensibilità, un interesse ed un esuberante attaccamento senza pregiudizi o chiusure verso tutto ciò che riguarda il vissuto».¹⁵³ Elena Buia attribuisce allo scrittore emiliano la capacità di aver saputo incorporare la densità di «vissuto» che caratterizzò quegli anni nella sua opera¹⁵⁴, facendo risaltare un interesse che supera quello meramente sociologico o storico.

Gli «anni mitici» non si limitano ad essere uno sfondo storico in quanto il raccontare i miti e l'inscenarli diventano il nodo intrinseco che permette di collegare i vari lati della produzione dell'autore, come egli affermò: «I romanzi che ho scritto, le narrazioni si nutrivano molto di reportage, di escursioni nell'attualità, nel presente. Queste pagine costituiscono un po' il sottotesto dei miei romanzi».¹⁵⁵ L'idea di gioco speculare tra produzione narrativa e giornalistica dimostra una volontà chiara di non scrivere *su questi* «anni mitici», ma di scrivere *questi* «anni mitici», facendone il fulcro su cui basare le proprie storie. Non si tratta di una mera scelta tematica, ma di un progetto necessario per l'autore. Questa rete si identifica proprio quando si mettono a confronto i romanzi e alcune sezioni di *Un weekend postmoderno*, in quanto entrambi illustrano lo stesso mito, mettono in scena lo stesso rito, fanno apparire e si interrogano sulla valenza di uno stesso simbolo. Ad esempio, il rito della vacanza sulla costa riminese, caratteristico di quegli anni, è al cuore del romanzo *Rimini*, ma un ritratto simile ne viene fatto anche nella seconda sezione di *un Weekend postmoderno*, intitolata «*Rimini come Hollywood*». Inoltre, possiamo evidenziare un altro legame: il romanzo *Pao Pao*, che racconta l'esperienza di leva, si può avvicinare alla quarta sezione «*Affari militari*», in cui vengono raggruppati testi che fanno sia il resoconto dell'esperienza di Tondelli stesso, sia un'illustrazione letteraria della vita da soldato. Un altro testo cui si può associare il secondo romanzo di Tondelli è il *Diario del soldato Acci*, che si trova in *L'abbandono*; anche questo testo narra la partenza per la leva da parte di un giovane. Questi abbinamenti, sebbene siano stati proposti dalla critica e da Tondelli stesso come un livello di lettura del testo tondelliano¹⁵⁶, raramente sono stati utilizzati ai fini di un'analisi che possa dimostrare l'importanza della creazione di una rete che accomunerebbe narrazione e cronaca. Dunque, ai fini della nostra analisi, risulta pertinente definire il corpus tondelliano come un macrotesto senza frontiere. La separazione tra i due tipi di produzione, «cronaca» e

¹⁵³ BUIA Elena, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel editore, 1999, p. 59

¹⁵⁴ *Ibid*, p. 92

¹⁵⁵ OP2, p. 992

¹⁵⁶ CARNERO Roberto, *op.cit.*, p. 137, TAMBURINI, Alessandro, «Una storia di tutti», in *Panta n°9, op.cit.*, p. 131

«racconto», non deve essere considerata netta: in effetti, la nostra lettura intende anche mostrare come Tondelli entri difficilmente in classificazioni di generi letterari, per la natura varia dei suoi testi, che oscillano fra romanzo, resoconto, biglietto, frammento, episodio, articolo... È opportuno dimostrare che «cronaca» e «racconto» siano criteri da superare per identificare con una sola parola la natura varia delle opere tondelliane. Infatti, all'interno dei testi si mischia una trascrizione della realtà con una «cronaca», ma questa realtà viene trasfigurata in un «racconto» mitico, rompendo la frattura fra i due tipi di scrittura. Ad esempio, ritroviamo nella descrizione dell'ippodromo del Savio di Cesena la testimonianza di una scrittura che naviga fra «frammenti, reportage, illuminazioni interiori, riflessioni, descrizioni partecipi e dirette». ¹⁵⁷ Se Tondelli introduce l'articolo con una constatazione sociologica sull'accesso sempre più facile per tutti all'ippodromo, l'articolo si conclude così:

Come se davanti ai loro occhi del 1911, si svolgesse in quello stadio accecante uno spettacolo mitico e proibito, qualcosa che è possibile intravedere solo di sbieco e solo di striscio, qualcosa che ha troppo del perfetto per non terrorizzare: il rituale potente della corsa, la gara della vitalità dell'eleganza, la purezza dell'agonismo e della forma. Insomma, l'incanto di una leggenda. ¹⁵⁸

Nel testo coesistono la necessità di interrogare la realtà e il bisogno di mostrare come agisca il mito, facendoli corrispondere allo stesso livello, rivelando come la realtà si nutra del mito e sia parte integrante della realtà stessa. La separazione stretta tra scrittura della finzione e scrittura della realtà, come presuppongono i sottotitoli dei due volumi, è impossibile. La realtà e il mito coesistono all'interno dello stesso testo e non possono essere separati.

Vediamo chiaramente come i testi tondelliani, quando la realtà è il loro punto di partenza, lascino maggior spazio al mito, senza creare riferimenti espliciti al contesto. Quando i testi si possono ascrivere a una realtà storica, gli eventi storici raramente vengono identificati dai narratori e dall'autore, insistendo più dettagliatamente sulla percezione dell'interiorità dei personaggi, senza collegarsi strettamente a una temporalità stabilita. Tondelli non focalizza il racconto sugli eventi storici, e spesso li trascura ¹⁵⁹, lasciando maggior spazio ai «vissuti». I protagonisti si muovono in un tempo mitico che fa a meno della realtà. Il romanzo che rappresenta maggiormente questo bisogno di sottrazione alla realtà a vantaggio del mito è *Camere separate*. L'ultima opera può essere considerata a tutti gli effetti una «lunga

¹⁵⁷ OP2, p. 993-994

¹⁵⁸ WPM, p. 92

¹⁵⁹ CARNERO, Roberto, *op.cit.*, p. 67

meditazione sulla solitudine» o un «pellegrinaggio interiore»¹⁶⁰. Leo è l'incarnazione di un uomo che, sebbene sia uomo del suo tempo, non aderisce più alle incombenze che la società si aspetta da lui, dopo la morte dell'amato. Il protagonista realizza un viaggio che gli permetterà di interrogarsi sulle difficoltà di cui risente a proposito della propria perdita, ma anche di cercare uno spazio lontano da tutti e fuori dal tempo nel quale sfuggire ai doveri; per questo, egli «si sente prigioniero del buon senso dei suoi amici che mai si metterebbero in viaggio senza programmare né prenotare»¹⁶¹. Alla razionalità e al pragmatismo dei suoi amici, si oppone l'insensatezza del progetto di Leo. Egli vuole sfuggire per «dormire anni, mille anni, sdraiato in un bosco silenzioso» per essere «assorbito dai vapori di una torbiera fumante».¹⁶² Quest'immagine conferma la necessità del personaggio di trovare uno spazio che non obbedisca alle leggi temporali e sociali, permettendogli di assolversi di fronte all'incapacità di gestire sé stesso. La finalità di quest'atto è di «ridestarsi cambiato»¹⁶³, compiendo una metamorfosi. Le immagini mitiche formano, lungo tutto il romanzo, un repertorio di figure che il protagonista si crea, interroga, distrugge, ma che danno maggior solidità alla sua percezione di una realtà con la quale stenta sempre più a identificarsi e che Leo annulla a poco a poco.

Quest'approccio alla nozione di mito ci ha permesso di constatare quanto l'idea di mito debba essere sempre ricontestualizzata in base alla disciplina che intende definire il concetto, in base alla definizione del contesto storico nel quale è stata utilizzata questa parola, e in base alla posizione singolare dell'autore nel rapporto che intrattiene con questo contesto. Abbiamo presentato le varie sfaccettature di un concetto teorico polimorfo, sfuggente all'occhio umano, di fronte ad esseri umani che identificano limpidamente il mito nella realtà stessa. Tondelli dimostra consapevolmente, attraverso la sua lettura di questi anni, come si sovrappongono mito e realtà in quei tempi. Egli lo fa all'interno di un macrotesto che non si organizza in base a criteri stilistici, ma attorno a nuclei tematici ricorrenti, miti su cui egli scrive ripetutamente. Abbiamo decostruito il rapporto cronaca/racconto per proporre un macrotesto tondelliano in cui la chiave di lettura non si basi più su criteri strettamente letterari, bensì sul rapporto fra i concetti di mito e realtà; rapporto che, alla luce del contesto storico realizzato, è considerato non dicotomico ma unitario, e dunque permette di raggruppare tutti i testi dell'autore. Eppure, come abbiamo potuto vedere, il fatto che mito e

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 126, p. 127

¹⁶¹ CS, p. 55

¹⁶² *Ibid.*, p. 55-56

¹⁶³ *Ibid.*

realtà si confondano non è da considerarsi necessariamente come qualcosa che permette di dare un aspetto migliore alla realtà, ma serve a volte a nascondere la miseria di quegli anni e a non affrontare il peso delle costrizioni. Come definire allora il ruolo preciso che Tondelli attribuisce al mito nella formazione dell'identità dei suoi protagonisti? Ci converrà separare la realtà da una parte e il mito dall'altra, per vedere come questi due piani interagiscono l'uno con l'altro, mostrando cosa egli deduce dall'osservazione del «confine fra la vita e il sogno di essa, la frontiera fra l'illusione luccicante del divertimento e il peso opaco della realtà»¹⁶⁴. Dalla definizione di un' «etica del mito», potremo allora comprendere in che cosa consiste il ruolo dell'autore in generale, ma soprattutto quale funzione deve avere secondo Tondelli nell'identificazione e nell'interpretazione del mito.

¹⁶⁴ RIM, p. 50

II. Quale «etica del mito»?

Dopo aver introdotto la varietà di definizioni proposte dal panorama culturale italiano tra il secondo dopoguerra e gli anni Ottanta per identificare il mito, cercheremo di afferrare più precisamente il ruolo affidato dall'autore a questa nozione nella costruzione dell'identità dell'individuo. Per eseguire una tale ricerca, dovremo analizzare le osservazioni minuziosi dell'*ethos* che l'autore fa convergere nel macrotesto appena abbozzato. Così, percepiremo il modo in cui il mito riesce ad agire concretamente sia sui personaggi sia su di sé. Ci chiederemo, alla luce delle teorie presentate nella prima parte, se esse siano in coerenza o in contrapposizione con la nozione di mito che Tondelli delinea all'interno delle sue opere. Presenteremo una lettura dell'opera dalla quale ricaveremo tracce di una riflessione critica sulla nozione, interrogandoci sulla necessità stessa del mito. Definire un'«etica del mito» risulterà allora un'operazione necessaria per poter capire più precisamente la volontà, il desiderio di formare una mitologia.

A. Il mito nella collettività: il «simbolismo mitico-rituale»

Ricorrere al mito è una pratica che ha permesso agli esseri umani di organizzare il proprio agire, attorno a una codificazione della realtà che deriva appunto dalla trasmissione verticale di miti. Ernesto De Martino descrive l'uso del mito che ogni collettività fa attraverso l'espressione di «simbolismo mitico-rituale». Il concetto teorico abbozzato da De Martino permette di rendere l'esperienza del mito totalizzante, e di assicurare la stabilità della presenza umana. La collettività si fonda su uno stesso «simbolismo» che le permette di creare una rete di rapporti e di esperienze nelle quali l'uomo si può inserire. Il mito diventa allora un elemento fondamentale della vita umana, codificandola e garantendole stabilità.

1. Un discorso comune

L'idea di collettività è un motivo ricorrente nella produzione tondelliana. I personaggi sono parte di una «coralità» che conduce a far sì che «l'io è spesso sostituito dal noi»¹. Le relazioni interpersonali all'interno del gruppo formano un nodo inestricabile in cui i diversi protagonisti fondano la propria esperienza: gran parte delle loro abitudini, delle loro aspirazioni vengono filtrate e condizionate da un pensiero collettivo. Difatti, «gli individui si

¹ CARNERO, Roberto, *op.cit.*, p. 66

muovono, agiscono, cambiano, solo quando il resto lo fa»². Sarà allora pertinente interrogarci sulla costruzione della collettività attorno a una serie di comportamenti e di simboli di cui i giovani si servono per formarsi come individui consapevoli dell'appartenenza a una «gran bella tribù»³. Non a caso, in *Altri Libertini*, il racconto *Mimi e istrioni* comincia con la presentazione del gruppo di amiche «le Splash», che sono descritte da «I Maligni» come «quattro assatanate pidocchiose che non han voglia di far nulla»⁴. È rilevante notare come l'introduzione dei due gruppi riprende ciò che caratterizza fundamentalmente ogni tribù: la rivendicazione di un territorio proprio. Se da un lato i Maligni, come ogni tribù, difendono l'appartenenza al territorio, attraverso la loro aggressività («Veh, le Spalsh, i rifiut ed Rèz») dall'altro lato, le Splash dimostrano invece la loro unità attraverso un sentimento di non-appartenenza al territorio («puttanaio in cui per malasorte noi si abita e che si vorrebbe veder distrutto»)⁵. Entrambi si presentano come una tribù basandosi sul rapporto che intrattengono con Reggio Emilia, sia per antagonismo che per adesione. Questa consapevolezza di essere una tribù, al di là del criterio geografico, si forma anche attorno alla similarità delle condizioni sociali, come nel racconto *Viaggio*, dove il narratore si identifica in uno stesso sentimento di subalternità, con la creazione di «legami [...] nati tra la gente che lavora mica trattati a tavolino da diplomatici o ministri del cazzo, che di loro ci vergogniamo sì, altroché»⁶. Far parte di un gruppo può essere definito dalla condivisione di una stessa posizione di emarginazione nella società: Tondelli, nell'ultimo racconto di *Altri Libertini*, fa un elenco abbastanza dettagliato della «fauna di questi scassati e tribolati anni»⁷. Questa lunga descrizione ha per scopo di mostrare la frammentarietà delle tribù e la coesistenza nello stesso panorama giovanile di numerose identità che provano a coabitare nello stesso spazio, ma ognuno nella specificità della propria tribù.

Queste identità giovanili, per esistere e per manifestarsi, hanno ricorso a modalità espressive ben precise, in cui poter riconoscersi e condividere uno stesso linguaggio: in effetti, Tondelli fa esprimere i suoi personaggi attraverso una «scrittura costituita da una struttura

² MARQUES HERNANDES, Paula, *La scoperta dell'individuo nell'evoluzione ideologica di Pier Vittorio Tondelli: il viaggio verso sé stesso*. Tesi del «màster oficial CRIC Construccio i Representacio d'Identitat Cultural». Universitat de Barcelona, 2017, p. 21. Disponibile su: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/149062/1/tfm%20Paula%20Marqu%c3%a8s_gener%202020.pdf [Consultato il 17/05/2021]

³ AL, p. 116

⁴ *Ibid*, p. 35

⁵ *Ibid*

⁶ *Ibid*, p. 78

⁷ *Ibid*, p. 190

sintattica molto vicino al parlato, e da un lessico vitalistico e istintuale»⁸. Attraverso queste scelte stilistiche, viene pienamente dimostrata la singolarità di una lingua che corrisponde alla tribù che si esprime, attraverso il carattere «istintuale» dei termini usati. Esprimersi con i membri della tribù significa adoperare un determinato linguaggio, che, per i giovani, «è stato modellato su “livelli colloquiali e gergali» (*incazzoso, intrippato, sballo, stare in bestia, cuccarsi, sbrodarsi, scrociare, impipare [...]*)”⁹.

La comunicazione, se è garantita dalla condivisione di uno stesso modo di parlare, è anche resa possibile dalla condivisione di uno stesso repertorio di simboli generazionali, attorno ai quali riunirsi. Una figura retorica riesce a catturare la pluralità dei simboli: l’enumerazione. Essa, tuttavia, è spesso dilatata su varie pagine, in una «descrizione fiume»¹⁰ che mostra la necessità per l’autore di raffigurare i minimi dettagli, con lo scopo di portare uno sguardo estremamente dettagliato sui simboli, facendo della descrizione non soltanto un elemento contestualizzante, bensì di primo piano. Troviamo in *Altri Libertini* un esempio:

quegli incensi Made in India sempre accesi e sparsi, dai secchissimi bastoncini Musk di Lord Shiva agli aromi primaverili dei Bouquet dei Three Birds [...], come le foto di Carlos e Smith ancora riconoscibili all’Azteca di Città del Messico col pugno alzato e guantato di nero sul podio della premiazione, un gagliardetto dell’UCLA accanto a Mark Frechette e Daria Halprin spersi nel boro di Zabriskie Point e appena distinguibili sotto altri manifesti i capelli zizzeruti di Pierre Clementi nei Cannibali di Liliana Cavani, il viso spigoloso di Murray Head a confronto col pacato Peter Finch in Sunday, Bloody Sunday [...] il viso di Hiram Keller nel Satyricon di Fellini che un po’ si confonde con le locandine del Fantasma del Palcoscenico e quelle di the Rocky Horror Picture Show e sopra due disegni di Ronald Tolkien comprati da Foyles dignitosamente rivestiti di vetro come il piccolo Escher e le fotografie che riempiono tuttaquanta la parete e per la maggior parte autografate come quella di Francesco Guccini, di Peter Gabriel, di Marco Ferreri ritratto per le giornate del cinema italiano il due di settembre del settantatré¹¹

Questa descrizione fa il ritratto di una generazione, facendo l’elenco di tutto ciò che costituisce un serbatoio di immagini che definisce i gusti e che mostra sia i simboli che le figure idoltrate da questa «fauna giovanile». Si ritrova questo stesso processo in *Camere separate*, nel ritratto che Leo fa della sua camera da letto, in cui il suo sguardo ripercorre

⁸ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 95

⁹ *Ibid.*, p. 94

¹⁰ *Ibid.*, p. 57

¹¹ AL, p. 78

attentamente tutti gli oggetti ed emblemi della sua adolescenza.¹² Attraverso l'uso di una specifica terminologia, si può creare una comunicazione fra i vari membri, che permette di riferirsi allo stesso clima culturale e creare scambi proficui. In effetti, Leo e Rodolfo, all'inizio di *Camere separate*, ricorrono all'uso di una terminologia precisa per approdare alla definizione di Thomas. Si delinea così una tipologia degli uomini omosessuali, in cui Leo prova a far entrare Thomas: eliminando a poco a poco tutte le figure simboliche precostruite, ovvero il *Chez Maxim's*, il *Whitman*, il *wrong blond* e il *Vondel Park*, Leo arriva alla conclusione che «Thomas non è nessuno»¹³. La griglia di analisi che è proposta dalla comunità omosessuale, nonostante sia insufficiente e stereotipica, è pertinente per vedere come la collettività, e soprattutto una tribù in margine della società, riesca a proporre figure simboliche capaci di dare al giovane un vocabolario col quale orientarsi nel mondo e comunicare con gli altri.

Quest'analisi ci conduce a mostrare come la creazione di un discorso comune garantisca l'edificazione di un immaginario collettivo e simbolico, che dà possibilità al membro di una tribù di potersi inserire in una rete di comportamenti e di azioni che lo fanno aderire pienamente alla collettività. Aspirare agli stessi desideri permette al gruppo di arricchirsi perché la condivisione degli stessi ideali conduce alla proliferazione di prodotti culturali che rispecchiano lo stesso orizzonte mitico. Ritroviamo qui ciò che De Martino indica per descrivere la funzione dei simboli: un motivo per far rientrare l'esile stabilità dell'uomo in un quadro più largo, ovvero quello della collettività, che gli consentirà di superare «la crisi della presenza».¹⁴

Questo discorso comune è inoltre identificabile nella scelta di determinati luoghi che diventano spazi in cui poter «superare» questa crisi. Non a caso, i due tipi di luoghi che caratterizzano *Altri Libertini*, ovvero l'osteria e la strada, sono presentati da Tondelli stesso con «significazioni anche mitiche»¹⁵: lo spazio acquisisce una potenza quasi magica, in cui è possibile trovare pace, tramite un «pressante richiamo alla partenza, [...] un generico mettersi in moto»¹⁶, che permetterà di arginare il dolore. Per esempio:

¹² CS, p. 113

¹³ *Ibid*, p. 18

¹⁴ Cf parte 1, A.1

¹⁵ TONDELLI, Pier Vittorio, *Lettera rivolta ad Aldo Tagliaferri, con una nota aggiuntiva*, 24/06/1979, *op.cit.*, allegato n°3, p. 138

¹⁶ BUIA Elena, *op.cit.*, p. 77

In osteria ci sediamo accanto al muro in un falso separé con tutta una luce alla Vittorio Storaro, gialla e rossa mischiata alla perfezione, insomma un'arancione fulvo e così caldo che sembriamo davanti al focolare in un film o in una luce di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio.¹⁷

Oppure quando «le strade d'Emilia» servono a «spolmonare quel che ho dentro [...], lasciare che le storie riempiono la testa»¹⁸. I posti di ritrovo diventano nell'immaginario giovanile luoghi in cui poter trovare affetto e conforto, e di accedere a uno spazio nel quale riunirsi e dove, di conseguenza, si «destorifica il divenire nella ripetizione della stessa immutabile permanenza metastorica».¹⁹

2. Una ritualità comune

La formazione di un discorso comune, se dà effettivamente un modo di comunicazione con il quale interagire e capirsi, non può bastare se non viene inserito in una serie di pratiche rituali che permettono di superare la condizione di alienazione dell'individuo. Gli scritti di Tondelli fanno spesso riferimento a riti collettivi a cui i giovani contribuiscono e nei quali si riconoscono. I riti inscenati possono essere di una grande semplicità, purché diano a colui che ci partecipa un senso di adesione: così quando «si fuma canapa, si suona e si chiacchera su che faremo da grandi»²⁰, si trova un modo per allacciare rapporti e partecipare a forme federatrici di socializzazione. In effetti, «l'atto del "fumare" non cessa di essere investito di un vero e proprio valore sacrale; la preparazione della sostanza è già un rituale»²¹. Attraverso l'uso di pratiche relativamente semplici, l'individuo assiste a una codificazione della realtà che lo rende partecipe di un atto banale che può acquisire un valore celebrativo. Questa ritualità che impregna la realtà è descritta palesemente da Tondelli in un articolo intitolato *Machoman*, in cui l'autore, da antropologo della costa riminese, presenta gli atteggiamenti di corteggiamento che osserva sulla spiaggia di Rimini come la «sacra rappresentazione del godimento e dell'intortamento»²². L'autore comincia col definirli, usando una tipologia ben precisa: oppone il Toro, «di struttura fisica imponente», alla Belva, «di gentile aspetto»²³. La scelta di animalizzarli ci consente di paragonare l'articolo al resoconto di un etologo che

¹⁷ AL p. 56

¹⁸ *Ibid*, p. 67

¹⁹ DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, *op.cit.*, p. 263

²⁰ AL, p. 69

²¹ BUIA Elena, *op.cit.*, p. 52

²² WPM, p. 102

²³ *Ibid*, p. 102-103

analizza i rituali di seduzione tra animali. In effetti, l'assenza della parola e l'uso esclusivo del corpo per comunicare fa corrispondere le pratiche di seduzione umane a quelle animalesche. Possiamo dedurre che esiste proprio un modo di comportarsi sottaciuto, al di là delle solite regole di comunicazione, per poter entrare in contatto con gli altri, attraverso la conoscenza di una ritualità circoscritta e definibile – che Tondelli descrive.

Eppure, se i riti possono essere relativamente semplici, Tondelli descrive altri riti che spiccano appunto per l'articolazione complessa delle regole della pratica. In effetti, la festa, negli anni Ottanta, diventa un rito molto codificato. Nell'era dell'immagine, gli «ingredienti della serata» sono un raggruppamento di immagini diverse che si sovrappongono per addirittura dare corpo alla festa, tra «silhouette di carta progettate con tridimensionalità», «video in multivisione» e «mangimi progettati da Giorgio Carpinteri»²⁴. La festa diventa, come Jesi identifica nella sua lettura di Rousseau, un modo di esibire e di esibirsi. Attraverso la figura retorica dell'ipotiposi, Tondelli sottolinea, basando le analisi sulle proprie esperienze, la necessità che la festa sia visiva e acquisisca una dimensione spettacolare. Ritroviamo qui la «fascinazione per la spettacolarità postmoderna»²⁵, che diventa un elemento costitutivo della festa. Un esempio che ritrae questa tendenza della festa ad essere una produzione rituale visiva è ritratto nella dimensione carnevalesca che Tondelli percepisce in certe manifestazioni giovanili, e che Eugenio Santangelo analizza nel suo saggio²⁶. In effetti, Santangelo illustra un *topos* carnevalesco nel romanzo d'esordio dell'autore emiliano, in particolare nell'episodio *Mimi e Istrioni*, e nel modo in cui Tondelli percepisce la costa riminese (che sboccherà in articoli inseriti nel *Weekend postmoderno*, e nel romanzo *Rimini*): questo *topos* viene definito un «motore generativo di linguaggi, comportamenti, cartografie e corporalità collettive»²⁷. Il carnevalesco mette in luce una ritualità che sconfina i limiti imposti dalla quotidianità, estendendo la festa all'interezza del tempo estivo.²⁸ La vacanza sulla costa adriatica diventa un modo di ostracizzare la regolarità della propria condizione. Così Tondelli identifica il ricorso alla «medievale cultura carnevalesca»:

E quindi: l'adozione di linguaggi alternativi a quelli dell'ufficialità (i gesti, il corpo, il sesso);
la costruzione di un mondo alla rovescia (ribaltamento del giorno con la notte, vivere fra

²⁴ *Ibid*, p. 187-188

²⁵ RIGHI, Andrea, «Welcome to seaside ! Le implicazioni del *non-luogo* come oggetto primario di narrazione in *Rimini*», Correggio, Palazzo dei Principi, 13-14 dicembre 2002, p. 14. Disponibile su: <http://minerva2.reggionet.it/pvt/allegati/Righi.PDF> [Consultato il 17/05/2021]

²⁶ SANTANGELO, Eugenio, «Il comico del confine. Su *Altri* Libertini di Pier Vittorio Tondelli» in MASONI, Viller (a cura di), *Comico Viaggio Identità Limite. Nuovi studi per Tondelli*, Rimini, Guaraldi, 2013, pp. 15-64

²⁷ *Ibid*, p. 44

²⁸ *Ibid*, p. 47

dancing, discoteche, caffè fino al mattino); lo sberleffo dell'autorità e del potere (accantonamento delle preoccupazioni della vita quotidiana e delle leggi di convivenza sociale); l'esplosione delle intensità intime e dei desideri.²⁹

Il paradigma carnevalesco sancisce un codice che rompe con l'equilibrio storico e sociale in cui si inseriscono gli individui. Il tempo estivo, e pure lo spazio estivo, rappresentano questa necessità di fuggire dal corso regolare della vita³⁰. Durante l'estate, si annullano le regole della quotidianità. Il modello della festa organizza dunque la vita dei vacanzieri, azzerando la scansione del tempo ordinario in un unico lasso temporale continuo. I giovani si raggruppano intorno al «rifiuto della storia»³¹. Il carnevale è dunque un modo di sfuggire all'angoscia che provoca il corso diacronico del tempo. Il travestimento carnevalesco che compiono i personaggi allora non è altro che il passaggio da un piano storico a un piano metastorico e mitico.

3. Inclusione e appartenenza

La festa diventa l'atto rituale in cui diventa possibile «viaggiare all'interno delle intensità collettive»³². Ciò consente al partecipante di sentirsi parte di una ritualità alla quale ubbidire e alla quale contribuire: le celebrazioni concretizzano l'inclusione di chi partecipa alla comunità, e danno densità ai rapporti tra i vari membri. Ad esempio, Leo riconosce nella comunità omosessuale, pur non sentendosene parte, una capacità di apertura per chi vuole integrarla: riconosce il «rito di una comunità [...] dalla quale Leo si sentiva profondamente escluso ma che, nello stesso tempo, gli apparteneva»³³. Anche se non si sente partecipe della ritualità, la riconosce perché è una codificazione della realtà che permette all'individuo di sentire l'appartenenza a un simbolismo mitico-rituale che lo protegge. Leo, in un'altra scena di *Camere separate*, riesce a sentirsi integrato dal pubblico che sta ascoltando una sua relazione. La gestualità (il picchiare sui tavoli per significare l'approvazione nei confronti del relatore) dimostra per Leo l'approvazione della propria individualità da parte del «muro di persone»: «Sentì celebrata la sua unione, accettata, protetta, la sentì come un valore sociale fondamentale».³⁴ L'immagine del muro e le sonorità di questa scena mostrano quanto sia necessaria una ritualità perché si acquieti la crisi della presenza. Il «muro», per definizione muto e freddo, diventa difatti un'immagine confortante e sonora.

²⁹ WPM, p. 119

³⁰ SANTANGELO, Eugenio, *op.cit.*, p. 60-61-62

³¹ TABACCHINI, Marco, *op.cit.*, p. 103

³² WPM, p. 35

³³ CS, p. 57

³⁴ *Ibid*, p. 63

La partecipazione fisica dei membri della comunità è necessaria all'inclusione dei membri del gruppo: il primo bacio fra Leo e Thomas è costruito proprio come un rito tribale ed è in realtà legittimato e reso possibile dall'aiuto concreto degli altri partecipanti. La narrazione del momento *a posteriori* ripropone una progressione della situazione problematica umana (l'impossibilità di andare vicino a Thomas) che verrà risolta dalla «tribù di primitivi»³⁵. In effetti, cresce a poco a poco un'«atmosfera irreale»³⁶ in cui il personaggio verrà trasportato dagli altri partecipanti del concerto. La dimensione ritualistica della scena è esposta nelle variazioni di luce: passiamo dall'oscurità («le luci si spengono»), per poi diventare «intermittente», tra «attimi di buio» e «altri di luce accecante» per concludersi con un «fumo colorato»³⁷. Quest'insistenza sulla luce rispecchia lo stato d'animo del protagonista, che progressivamente riacquista stabilità: il sentimento di alienazione sbocca alla fine in una chiarezza interiore che è tradotta dall'aspetto cromatico della scena. La musica sancisce anche la struttura del rito: la canzone *I feel love* di Donna Summer è menzionata lungo questo percorso. La velocità e le urla che destabilizzavano all'inizio il personaggio sono a poco a poco sostituite da «applausi», «urlo di gioia», «grido di liberazione». ³⁸ Ai vari rumori viene affidato lo stesso ruolo che è stato conferito alla luce. Ma al di là degli strumenti con i quali è costruito il rito, è proprio l'idea di tribù, rappresentato come un gruppo compatto e unito che traspare da questa scena: se non per la ragazza, non sono identificati precisamente i membri che contribuiscono alla «presentificazione valorizzante della vita»³⁹ di Leo. Vengono disumanizzati (e così, destoricizzati) per diventare personaggi mitici, con la capacità di metamorfizzarsi per il compimento della loro missione: formano una «torre» sulla quale riposa Leo, una «selva di braccia protese», una «marea»⁴⁰. Inoltre, il tentativo di Thomas è paragonato alla «caduta di un angelo»⁴¹; nel rito, egli viene trasfigurato in un personaggio divino. La figura di Thomas è condivisa tra una figura storicizzata, individuata da Leo, e una figura mitologica, individuata dal gruppo che sta per sostenerlo, che permette il buon proseguimento del rito. Dimostra chiaramente come «l'entrata in scena di figure mitiche, determinate su un piano altro da quello storico, permette il passaggio della crisi di presenza dall'individuale al collettivo»⁴², come segnerà l'esito positivo del rito.

³⁵ DE MARTINO, Ernesto, *id.*, p. 262

³⁶ CS, p. 26

³⁷ *Ibid.*, p. 26-29

³⁸ *Ibid.*

³⁹ DE MARTINO, Ernesto, *id.*, p. 261

⁴⁰ CS, p. 26-29

⁴¹ *Ibid.*, p. 28

⁴² TABACCHINI, Marco, *op.cit.*, p. 105

Così, la comunità diventa un punto fisso attorno al quale i personaggi si costruiscono e interagiscono con gli altri, aiutandosi a vicenda. La solidarietà è una condizione che nessun membro della tribù nega: l'aiuto reciproco è una condizione obbligatoria per fondare un mondo alternativo. Le relazioni interpersonali, qualunque sia l'esito del rapporto, formano dei punti di riferimento per i vari personaggi: in due episodi di *Altri Libertini*, ritroviamo la struttura concessiva «era pur sempre»⁴³ per parlare di una relazione passata, come se l'esistenza della relazione prevalessse sulla forza del rapporto, indicando quanto sia fondamentale per il giovane la costruzione di rapporti interpersonali. La solidarietà si manifesta anche nell'unione di fronte agli altri: si crea un vero e proprio atto di difesa contro chi prova ad attaccare un membro della tribù. Quando viene presa in giro Benny, una delle Splash rivendica che «a noi non frega un cazzo dell'ideologia, ma solo delle persone tout court e che le alleanze si stringono sui vissuti e mica sulle chiacchiere»⁴⁴. Una modalità sul quale si fonda questo mondo alternativo è la prevalenza dei rapporti umani sulle costruzioni sociali. La solidarietà, che definisce il modo in cui i membri della comunità partecipano al ritorno alla stabilità dell'individuo, è inscenata, nel racconto *Altri Libertini*, dagli amici di Miro che si raggruppano attorno al suo corpo dopo che egli è stato abbandonato da Andrea. La configurazione dello spazio fa sì che la scena assomiglia particolarmente a un'esperienza rituale, che ha come scopo di far uscire il Miro dalla labilità della sua condizione. Il rito funebre procede così: si passa dallo stato di alienazione dell'esistenza, di morte con l'immagine del «corpo allentato sul sofà» alla smitizzazione e alla distruzione della figura di Andrea («che sarà un Andrea in più o in meno, renditi conto che quello era un ingenuo»). Si conclude con l'introduzione dalla collettività di altre figure mitologiche con le quali far ricoincidere l'esistenza di Miro («veri Walhalla diomio!»).⁴⁵ Si vede proprio lì il ruolo degli altri nel fornire un accompagnamento che sembra quasi codificato, diventando così una vera e propria «funzione di assicurazione per la loro insistita presenza, disponibilità ed energia»⁴⁶.

Questo principio di solidarietà permette allora di creare una vera e propria struttura fra i membri della stessa «razza»: non a caso Leo, alla fine di *Camere separate*, ritrova un modo di allacciare la propria esistenza a quella degli altri creando e integrandosi a un modello familiare. Così egli si ritrova a far

⁴³ AL, p. 91, p. 194

⁴⁴ *Ibid*, p. 62

⁴⁵ *Ibid*, p. 174

⁴⁶ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 40

il tentativo di formarsi una famiglia, una strana famiglia senza donne né figli, ma i cui vincoli fra i componenti siano altrettanto forti e consapevoli: Rodolfo, Eugenio, Michael sono oggi la sua famiglia.⁴⁷

Questo paradigma implica una serie di rapporti basati su rapporti non cronologici, di eredità («senza donne né figli») ma che si fondano su «vissuti», come già proposto prima. La destituzione di una struttura gerarchica si ritrova paritariamente in *Altri Libertini*, in cui il mondo alternativo che creano i giovani respinge tutti i valori di gerarchia sociale che ostracizzano loro. Aldo Tagliaferri spiega difatti che:

Se un atteggiamento di scoperta simpatia viene riservato ai coetanei, ai quali si perdona tutto (perfino di essere eterosessuali), ciò consegue dalla fedeltà a quel patto generazionale che, come aveva genialmente intuito lo psicoanalista Bela Grunberger agli inizi degli anni Settanta, si fonda sul tentativo, tuttora operante nel nostro tessuto sociale, di costruire un mondo narcisistico di uguali al fine di evitare sistematicamente l'Edipo, e dunque il penoso percorso della maturazione pulsionale⁴⁸

Così potremmo spiegare la centralità delle azioni di solidarietà che reggono questo mondo alternativo: basandosi sull'uguaglianza dei rapporti, che permettono la convivenza fra di loro nella tribù. L'altro, in quanto uguale di sé, non diventa allora una minaccia ma un punto fisso sul quale poter appoggiarsi e col quale partecipare alla vita della tribù, nell'indissolubilità dei legami interpersonali. Ad esempio, il legame fra il narratore di *Viaggio* e Gigi fa sì che è impossibile dissociare la sua esistenza da quella di Gigi, legata da un patto di amicizia che non si può rompere: «Tu non mi lasci in questo merdaio da solo, ok?»⁴⁹. Le esistenze sono allora allacciate e completano l'esistenza dell'altro, che non vive soltanto per sé, ma per il bene altrui, e con cui forma un «perfetto equilibrio».⁵⁰

4. Dalla comunità alla società: quale spazio per l'io?

Il mito organizza, definisce la vita della comunità attraverso una serie di pratiche che permettono all'individuo di essere inserito in una cultura nella quale acquisisce punti di riferimento, mettendo a confronto la propria individualità, i propri miti in uno scenario, in un ambiente più largo. Eppure, come spiegare allora la *quête* dei personaggi, che sembrano

⁴⁷ CS, p. 197

⁴⁸ TAGLIAFERRI, Aldo, «Sul motore tirato al massimo» in *Panta n°9, op.cit.*, p. 16

⁴⁹ AL, p. 91

⁵⁰ CS, p. 197

interrogare la pretesa stabilità che offre il mito come base di un'identità collettiva? Come spiegare il desiderio di un altrove, la volontà irrefrenabile di spostarsi, di andare sempre al di là dei confini imposti dalla stessa collettività, alla ricerca del «proprio odore»⁵¹? Inoltre, in che modo la collettività, che regola, impone, struttura la vita dell'individuo riesce a dare spazio all'espressione di una propria interiorità, senza soffocarla? Il testo tondelliano sembra profondamente legato a un sentimento di insufficienza da parte della collettività: c'è sempre, parallelamente alla volontà di sentirsi incluso, un desiderio di allontanamento dalla stessa entità che sembra dare all'individuo prospettive e direzioni. Come spiegare allora che «si sente aleggiare un'aria di delusione e di conseguente ripiegamento verso se stessi»? ⁵²

Sembra in effetti che non basti questo modello alternativo, che il mondo fondatosi attorno a miti collettivi limiti e circoscriva strettamente l'identità dell'individuo. Inoltre, come indica giustamente Elena Buia, si sentono «i primi accenni al rammarico per un'esclusione da una collettività più ampia di quella giovanile»⁵³. Allargando il circolo chiuso del mondo alternativo all'intera società, troviamo questi primi segni di insoddisfazione e sofferenza. La società che veniva spesso occultata dai narratori dei primi romanzi viene, in particolare alla fine della produzione tondelliana, concepita come un modello che permetterebbe all'individuo di essere integrato completamente. La solidarietà dei libertini tondelliani non sarà sufficiente e si cercherà a poco a poco un altro modello capace di sancire agli occhi di tutti la propria appartenenza al mondo, per uscire da questa condizione di «estraneizzazione»⁵⁴. Ricordiamo che lo stile di vita alternativo che rivendicavano i giovani si fondava su una totale uguaglianza fra i vari membri: perciò, rifiutando le dinamiche di «gerarchia del potere»⁵⁵, loro venivano per forza relegati nei ceti più bassi della società e proprio questo induceva un sentimento di esclusione. Ma in realtà i sistemi alternativi fondati dai giovani, se avessero proposto supporto e accoglienza a chi partecipava, avrebbero stentato a colmare l'assenza di un modello esteso all'intera società italiana. Di fronte a questo fenomeno, Dilo deplora che: «non abbiamo un modello per il nostro amore, ma questo va bene anche bene perché ci obbliga a trovarcelo insieme tutti e due»⁵⁶. Se non esiste un esempio sociale da seguire per chi si innamora di una

⁵¹ AL, p. 195

⁵² TINFENA, Cristina, *op.cit.*, p. 8

⁵³ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 41

⁵⁴ ROMANO, Livio, « La nostalgia come leitmotiv del Bildungsroman tondelliano», in *Hermes: Journal of communication*, 8, 2016, p. 189. Disponibile su : <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/hermes/article/download/16591/14257> [Consultato il 17/05/2021].

⁵⁵ SANTANGELO, Eugenio, *op.cit.*, p. 29

⁵⁶ AL, p. 108. Troviamo una dichiarazione simile in CS, p. 169: « Ma per fare questo non aveva né modelli di comportamento da seguire, né esperienze da riciclare e alle quali far ricorso nei tentennamenti del rapporto».

persona dello stesso sesso, appare anche nelle leggi che reggono la società la carenza di un vocabolario che permetta all'individuo di identificare e legittimare la propria situazione. Così, alla morte dell'amante, Leo constata che

non esiste nemmeno una parola, in nessun vocabolario umano, che possa definire chi per lui è stato non un marito, non una moglie, non un amante, non solamente un compagno ma la parte essenziale di un nuovo e comune destino.⁵⁷

Di fronte alla mancanza di una terminologia che possa legittimare la relazione fra i due uomini, deriva l'impossibilità di una comunicazione che non venga ricondotta ad altro che allo stereotipo:

A Colonia, come in altre città in cui Leo era stato accompagnato da Thomas, la domanda su chi fosse quel ragazzo restava sospesa sulla conversazione. Né lui né Thomas avevano modi femminili. Né l'uno né l'altro rientravano nei luoghi comuni sull'omosessualità. Non erano teatrali, non erano sgargianti, non facevano chiasso, non erano volgari, non parlavano continuamente di sesso. Erano indefinibili e questo creava maggior imbarazzo. Cosicché i funzionari e gli accademici, per i quali contano soltanto le apparenze sociali e le formalità burocratiche, continuavano a chiedersi, tra i sorrisi di circostanza, se quei due giovani lo fossero o no.⁵⁸

Quest'assenza di riconoscimento chiaro della propria identità ha delle conseguenze. L'indefinibilità della sua condizione costringe Leo a non poter comunicare la propria sofferenza, e così a non farla passare da un piano individuale a un piano collettivo. In effetti, l'orientamento sessuale condiziona l'accesso a certi riti che sedimentano la vita dell'individuo: abbiamo accennato prima all'esperienza del lutto. De Martino considera le pratiche rituali del lutto come «una dinamica che spinge alla riconquista delle forme di coerenza culturale a vari livelli – storicamente determinati – di autonomia e di consapevolezza».⁵⁹ *Camere separate* si concepisce proprio come percorso di un dolore che non propone mai a Leo una via collettiva catartica: l'assenza di un rito che rivendichi la relazione fra i due uomini, e di conseguenza, il dolore che esso suscita in Leo, costringe il protagonista a rinchiudere in lui la morte che si ripete infinitamente⁶⁰: «in certi momenti, camminando per strada nella musica di una discoteca, solo nella sua stanza sente queste

⁵⁷CS, p. 36

⁵⁸ *Ibid*, p. 59

⁵⁹ DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, *op.cit.*, p. 132

⁶⁰ DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, *op.cit.*, p. 263

parole: ‘E’ morto! è morto! è morto!’ trafiggerli il cuore e il cervello»⁶¹. Così il narratore spiega come:

nessuna società riconoscerebbe come autentico un lutto come il suo; né, di conseguenza, possiederebbe quella ritualità atta a risolvere, socialmente, una catastrofe non ancora ufficializzata: quello insomma che gli antropologi chiamano, per diversificarlo dal lutto burocratico, “il lutto del cuore”.⁶²

A Leo non viene mai data l’opportunità di potersi sottrarre alla morte che lo sta invadendo tramite un modello collettivo. Per sfuggire a questo appello, non ha soluzione, se non di esorcizzare la propria angoscia in un percorso rituale. Così Tondelli, in questo brano, condensa le caratteristiche dei riti eseguiti dal paese, descrivendo ciò che per Leo è un «impossibile lutto»⁶³:

Quando ritorna invece alla sua personale tragedia allora, ancora una volta, prova orrore e disperazione. Perché sa che è un dramma che non appartiene a nessuno tranne che a lui. Che nessuno, negli anni a venire, ricorderà il suo amore perduto, che nessuno gli toccherà una spalla per dirgli coraggio. Non esibirà il lutto sul corso principale del proprio paese, non vedrà riflessa negli altri occhi la pena che sta invadendo i suoi. Non stringerà mani, non bacerà nessuno. E nessuno accompagnerà il corpo di Thomas al cimitero, nemmeno lui. Anche questo, se ne rende conto, fa parte di un altro paese separato.⁶⁴

Leo vorrebbe trovare nella *stereotipia* una possibilità di uscire dalla dimensione claustrofobica che la morte di Thomas ha provocato in lui e dalla «non legittimazione»⁶⁵ della sua condizione. Necessita una gestualità («esibizione», «Non stringerà mani», «non bacerà nessuno») da parte degli altri perché venga dichiarata, attraverso una terminologia da creare, la scomparsa di Thomas, perché venga tradotta in termini che superino il recinto del dolore di Leo. Soltanto così la collettiva potrà permettere al simbolismo mitico-rituale di funzionare totalmente. Non rimane altra soluzione per Leo, e più generalmente per l’individuo emarginato, che cercare il mito dentro di sé, facendo a meno della collettività.

⁶¹ CS, p. 88

⁶² *Ibid*, p. 193

⁶³ CARNERO, Roberto, *op.cit.*, p. 123

⁶⁴ CS, p. 112

⁶⁵ REMELLI, Anna, *op.cit.*, p. 107

B. Il «mito di sé»⁶⁶

Se abbiamo appena interrogato il modo nel quale il mito serva ad unire i membri di una stessa collettività, abbiamo di fatto lasciato da parte l'idea che il mito, per quanto sfoci nella costruzione di un immaginario collettivo e necessario, debba prima di tutto essere un carattere che rifletta l'identità di ognuno dei membri di una comunità. Per creare simboli che avranno poi un'influenza su coloro che ci aderiranno, si dovrà per forza aver ricorso a un lavoro individuale, a un prodotto che emana da un mito all'origine singolare all'individuo. Il passaggio a una dimensione più ampia accadrà soltanto una volta che il simbolo dell'individuo sarà stato assimilato da un gruppo ben definito. Cercheremo allora come si manifesti nel macrotesto tondeggiano la presenza di un rapporto di stretta vicinanza col mito per i personaggi e per l'autore.

1. Il mito, «onnipresenza misteriosa»⁶⁷

Nel definire il mito, abbiamo dimostrato che esso è inizialmente un illuminare di immagini «che irradiano tanta vita, tanto calore, tanto promessa di luce che riescono in definitiva altrettanti fuochi o fari della nostra coscienza».⁶⁸ Si costruiscono a poco a poco, sin dalla nascita, immagini che formeranno un alone che rischiarerà la vita dell'uomo. Ognuno viene spinto da un moto che sembra animare la sua coscienza, e che sembra all'origine di ogni sua azione. Di fronte a un'immagine così coinvolgente, non si può fare altro che cercare di cogliere ciò che ci anima. Queste immagini sembrano apparire nei personaggi tondeggiani sotto la forma di «epifanie del presente minime e labili»⁶⁹, che possono essere considerate «rivelazioni delle cose» che derivano da «schemi normativi dell'immaginazione affettiva»⁷⁰. Nelle opere tondeggiane, le epifanie, che si presentano «miracolosamente», dimostrano la potenza esercitata dal mito sull'individuo:

Ma le occasioni della vita stupiscono mai abbastanza nella loro insensata frammentarietà che poi un bel giorno miracolosamente si salda in una sottile e delicata vibrazione che riaccorda e riannoda e uniforma il tono di diversi percorsi e allora, nonostante i dolori e le precarietà dei

⁶⁶ TONDELLI, Pier Vittorio, *Biglietti agli amici*, Milano, Bompiani, 2018 [1986], p. 105

⁶⁷ PAVESE, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi, op.cit.*, p. 303

⁶⁸ *Ibid*, p. 348

⁶⁹ LORENZINI, Niva, «Una sincopata apocalisse», in *Panta n°9, op.cit.*, p. 63

⁷⁰ PAVESE, Cesare, *id.* p. 302

nostri anni giovanili la vita sembra rilevarsi come una misteriosa e armonica frequenza che schiude il senso e fa capire [...] e allora in quell'attimo abbagliante tutto pare ricomporsi⁷¹

Io racconto tutto questo per dirvi come molto spesso non siamo affatto noi a scegliere le nostre letture, i nostri dischi o i nostri amori, ma sono gli accadimenti stessi che vengono a noi in un particolare momento, e quello sarà l'attimo perfetto, facilissimo e inevitabile: sentiremo un richiamo e non potremo fare altro che obbedire.⁷²

L'«attimo abbagliante», «perfetto», ha una capacità evocatrice, svelando all'uomo la struttura coerente e logica della sua vita, al quale non si può sottrarre. Di fronte alla manifestazione dell'epifania che svela la forma del mito, in un attimo in cui sembra «riassumersi il senso di tutta la vita»⁷³, i personaggi sembrano animati dal desiderio di capire perché vengono del tutto travolti da questo «faro»:

Sono del tutto preso da queste immagini del passato che scattano improvvisamente nei miei sensi. [...] Ho anch'io la mia storia, i miei sedimenti e i miei territori d'affetto. Non avrei mai pensato che il servizio militare almeno in questa prima fase, si insinuasse nella mia esistenza scrostando piacevolmente immagini ed emozioni del tutto dimenticate e che riviste oggi, fine aprile dell'ottanta, appaiono così perdute da ricercarle con passione e accanimento, da studiarle, rivederle, riassorbirle.⁷⁴

Il narratore è in una condizione che lo spinge a voler possedere questi frammenti, come se egli fosse stato assoggettato dalla potenza sprigionata da queste immagini intoccabili. È proprio l'intoccabilità delle immagini che lo costringe a volerne assumere i lineamenti. Questo ci invita tuttavia a riflettere – come fece Pavese – a ciò che accade quando ci si ha potuto afferrare la forza dell'immagine: ci sarà la volontà di «penetrare e possedere il suo oggetto»⁷⁵, ma questo consentirà a «non crederci più»⁷⁶. Per Pavese, di fronte al cessare dell'illuminazione che provocò il mito, non rimane altro che cancellare tutto ciò che caratterizzò questa luce, di spezzare l'attrazione che esercitò su di noi. L'incombenza di distruggere il mito si ritrova anche in Tondelli. In effetti, egli concorda con la necessità di

⁷¹ PAO, p. 157

⁷² ABB, p. 28

⁷³ PAVESE, Cesare, *id.*, p. 302

⁷⁴ PAO p. 57

⁷⁵ *Ibid*, p. 273

⁷⁶ *Ibid*, p. 274

azzerare, una volta violata l'ingenuità di questa luce, ciò che fece il suo potere: «Tutto in lui è in via di distruzione. O meglio, di eliminazione»⁷⁷.

Vediamo che accedere al mito, indagare la sua essenza significa accettare che tenda alla propria cancellazione. Eppure, annullare la forza del mito non significa correre il rischio di perdersi definitivamente? È possibile ritrovare una nuova tensione che anima i nostri gesti, le nostre parole, le nostre azioni, una volta rottasi meticolosamente la tensione che ci animava sin dall'infanzia? Sarà attraverso l'analisi di due modalità di accesso definite sia dagli autori presentati nella prima parte che da Tondelli che troveremo ciò che consente davvero al soggetto di approdare consapevolmente alla distruzione del centro di questa tensione del mito: o vivendo «l'attimo estatico» o credendo nel «mito dell'autodistruzione».

2. «In queste cadute c'è tenerezza, forse estasi»⁷⁸ : l'accesso al mito tramite l'esperienza estatica

Attraverso l'analisi di due brani rispettivamente alla fine della prima parte e della seconda parte di *Camere separate*, proveremo a dimostrare le caratteristiche delle esperienze estatiche, che permettono, uscendo dal tempo, di aver accesso alla natura del mito che anima il protagonista. Le esperienze in realtà sono tutte e due introdotte da un preambolo che annuncia già la valenza centrale dell'esperienza:

Anni e anni prima, quando aveva poco più di vent'anni, forse era successo un avvenimento analogo. E lui s'era accorto, nel crescere, che quel particolare fatto non era stato nient'altro che il superamento traumatico, violentissimo, della barriera che lo teneva racchiuso nella sua adolescenza, nei suoi miti, nelle sue illusioni.⁷⁹

[...] come se il boy riconoscesse in lui, nel suo vestito borghese, nel suo volto, nei suoi occhi qualcosa che appartiene a un desiderio che riconosce e che Leo, apparentemente non sa. Per questo Leo segue il ragazzo⁸⁰

Nella seconda citazione, viene conferita al boy la capacità divinatoria di svelare a Leo questo «desiderio». Il narratore si riferisce spesso a un «limite», una «barriera» da scavalcare per accedere a una conoscenza che non poteva trovarsi altrove che nel mondo soprasensibile: «ma ancora non moriva [...] avverte lo stesso senso del limite oltre il quale c'è solo, se Dio

⁷⁷ CS, p. 84

⁷⁸ OP2, p. 978. Quest'espressione è tratta dalla risposta a una domanda su *Camere separate*.

⁷⁹ CS, p. 39

⁸⁰ *Ibid*, p. 152

vorrà, la perdita di coscienza».⁸¹ La possibilità di poter superare questa «barriera» è autorizzata da un potere divino che accorda a Leo questa «perdita di coscienza» in uno spazio e un tempo metafisici, «l'attimo estatico», nel quale crescere.

L'esperienza estatica rompe così la continuità fra involucro fisico e sostanza spirituale, invitando il soggetto a compiere un'ascensione fuori di sé.⁸² Questo movimento di elevazione permette una maggior comprensione di sé e una lucidità che era proibita sulla Terra. Le due esperienze sulle quali ci fermeremo mostrano questo spostamento: «Improvvisamente si vide dall'esterno, anche se da molto distante. [...] Si sentì sdoppiato, in uno stato di assenza»⁸³. Quest'elevazione del soggetto coincide allora con una rottura delle coordinate spazio-temporali terrestri, poiché, come abbiamo già dimostrato presentando la posizione pavesiana, l'attimo estatico decostruisce la cronologia terrestre:

Fu in quel momento, quando perse traccia di sé, che iniziò il viaggio. [...] Lui non era di questo mondo, sentiva di non esserlo mai stato, non aveva genitori, non aveva figli, non aveva nessuno che lo amasse, nessuno che lo trattenesse a terra, nessuno che fosse in viaggio con lui. Era solo, perduto a velocità interstellare, nel buio del firmamento, sparato sempre più lontano, sempre più distante. Per sempre. [...] Sentiva nel suo cervello le cellule cerebrali bruciarsi, rendersi incandescenti e germogliare continuamente una nell'altra, friggere e schizzare, morire, dissolversi e sempre milioni di altri gangli nervosi venire in avanti. [...] verso quei confini astrali che lui sentiva sempre più vicini, sempre più prossimi, e, allora quando sarebbe arrivato laggiù – e ormai ne vedeva la luce, poiché oltre quei confini c'era una luce [...] Tutto esplose e la luce era sempre più accecante. Le cose si ingigantivano dentro di lui e schiodavano, facevano saltare i sensi.⁸⁴

Leo non riesce ad interpretare quanto gli sta accadendo, se non descrivendo un movimento di consunzione rapida e senza vera e propria direzione. Non quantifica il tempo che sta passando, se non identificandolo con coordinate che non corrispondono al mondo terrestre («velocità interstellare, nel buio del firmamento», «confini astrali»). Non sono soltanto le coordinate ad essere confuse: l'identità stessa del protagonista diventa indefinita. In effetti, attraverso l'enumerazione di frasi negative, egli elenca tutte le caratteristiche che accomunano gli esseri umani (la filiazione, la vita, l'amore, il viaggio), e che lui invece non

⁸¹ *Ibid*, p. 155

⁸² ELIADE, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Parigi, Payot, 1951, p. 439

⁸³ CS p. 47, p. 154

⁸⁴ *Ibid*, p. 45-48

possiede. Egli tuttavia non si compiange, ma mostra che proprio questo presupposto vuoto identitario gli permette di compiere questo viaggio.

Dopo la dissoluzione dei punti di riferimento terrestri (la sensorialità, il tempo, lo spazio, «le cose» ...), accade la rivelazione della sua natura più profonda: «Poi pensò che tutte queste immagini di madri, di grembi e quindi di linguaggi che aveva appreso altro non erano che le figure di una incarnazione»⁸⁵. Leo ritrova allora un sostrato simbolico che gli appare chiaramente e che possiamo agevolmente ricondurre a uno stato primario e nativo: la madre, il ventre materno e la parola sono simboli dello «schema di un fatto avvenuto una volta per tutte»⁸⁶, che verrà rappresentato poco dopo in un ricordo.

La maestra elementare era china su di lui, gli teneva il braccio e lo accompagnava con tenerezza in un gesto che miracolosamente vergava con l'inchiostro sul foglio un'idea, una sensazione, un mondo. E lui sentiva il profumo del rossetto di quella sua maestra e ne era deliziato. Le parole che si formavano sotto ai suoi occhi di bambino, appena graffiate dal pennino sulla carta, avevano il profumo delle labbra dell'insegnante. Sua madre venne a prenderlo all'uscita di scuola. Era in bicicletta. Aveva un grembiule bianco e un sacchetto di pane caldo appeso al manubrio. Lui le corse incontro, le prese la cartella e lo mise sul seggiolino. Gli chiese come fosse andato quel primo giorno di scuola e lui rise, guardandola. E vide le sue labbra ed ebbe voglia di baciarla. Provò una gioia dolcissima perché gli sembrò che quelle prime parole che aveva scritto avessero il sapore del pane e il profumo di un buon rossetto.⁸⁷

Il ricordo svela allora la forza che i tre simboli esercitano su Leo. Possiamo effettivamente parlare di «seducente solidità di queste figure femminili»⁸⁸: per solidità si intende sia la posizione centrale che queste figure occupano per Tondelli che il valore archetipico che assumono queste figure. Si tratta difatti di un «modello misterioso e inarrivabile ma esemplare»⁸⁹, che egli segue in quanto porta l'essenza stessa della sua vita. Questo ricordo assume lo statuto di evento fondatore, trovandosi alle radici dell'identità di Leo: non a caso il linguaggio assume un ruolo decisivo per un uomo che si dedica alla scrittura.

⁸⁵ *Ibid*

⁸⁶ PAVESE, Cesare, *id.* p. 300

⁸⁷ CS, p. 50

⁸⁸ SINIBALDI, Marino, «So glad to grow older», in *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 115

⁸⁹ *Ibid*

Il mito, essendo apparso chiaramente agli occhi di Leo, non può più essere ingenuo. Una volta entrato in contatto con questa luce abbagliante, attraverso «le figure di una incarnazione»⁹⁰ rappresentate dai tre simboli, rimane nel protagonista soltanto un sentimento di straniamento nei confronti di una propria identità con la quale stenta a identificarsi: «Era profondamente se stesso, ma nello stesso tempo era nessuno. Nessuno».⁹¹ L'estasi è infatti distruzione di sé; il personaggio è consapevole di aver annientato l'opportunità di poter definire sé stesso interiormente, poiché gli è stato dichiarato chiaramente e irrevocabilmente l'essenza del suo mito. Eppure, contrariamente a ciò che abbiamo definito prima, l'estasi non rimane soltanto distruzione di sé: alla mortificazione dell'anima del personaggio succede un ritorno ingenuo alla vita, che Pavese non ritiene possibile invece. Egli, infatti, diventa di nuovo bambino, attraverso una scena di nascita vera e propria:

come se dai picchi del suo cervello tutto discendesse prepotentemente verso la quiete di un fondovalle conosciuto. Respira affannosamente come un bambino dopo una lunga corsa. Non riesce a parlare. Scoppia a piangere, un misto di singulti, lacrime, colpi di tosse e quando risponde, con un filo di voce, al ragazzo dicendogli che va tutto bene lo fa balbettando, con una voce che non avrebbe mai pensato di avere: quella del bambino-Leo. Una voce stridula, acuta, femminile, un vagito sepolto nel profondo del suo dolore e che il dolore ha messo di nuovo al mondo.⁹²

La descrizione riprende tutte le caratteristiche di un parto nel modo in cui viene raffigurato Leo: egli non riesce a parlare, soltanto esprimendosi tramite grida, con una voce tenue che denota la relativa maturità del personaggio. La morte conduce all'azzeramento spirituale dell'individuo, facendolo riemergere dalla confusione dell'estasi in uno stato infantile dove Leo ha accesso di nuovo a un contatto puro col mito. In un altro brano di *Camere separate*, ritroviamo la stessa correlazione fra morte, infanzia e accesso al mito. Leo, vedendo Thomas sul letto di morte, descrive il progressivo declino del compagno con questi termini:

a Thomas che stava trasformandosi nel Thomas-bambino; che avanzava, in quel breve di tempo che la vita ancora gli concedeva, verso l'origine; che si trasformava, attraverso l'enormità della sofferenza, non in qualcosa di diverso, ma in quello che intimamente gli

⁹⁰ CS, p. 49

⁹¹ *Ibid*

⁹² CS, p. 157

assomigliava di più: una materia infantile precocemente formata e nostalgica della quiete del nulla.⁹³

La morte fisica concederà a Thomas una ricongiunzione con uno stato primario finora perduto, collocato nella sua infanzia. La morte non è presentata come una tappa ulteriore e conclusiva dell'esistenza, ma uno spazio nel quale riabbracciare la sostanza della sua origine. Tuttavia, la figura del bambino, nelle esperienze estatiche di Leo, non è simile. Queste due esperienze di estasi sono effettivamente per Leo il «primo strappo dalla giovinezza»⁹⁴ nonché il secondo della sua vita. Ridiventando bambino, egli ha la possibilità di non subire più la tensione di un mito che sembrava condizionare in modo totalizzante ogni sua azione, bensì, come un bambino, conoscere in modo ingenuo il mondo circostante: «Non si trovava più in un delirio assoluto dell'essere, del vivere e dell'esistere, ma in quello del conoscere dal momento che aveva stabilito, in riva al mare, di non essere affatto morto».⁹⁵ Per Thomas, la morte definitiva è strettamente legata ai suoi fondamenti mitici, mentre per Leo, la morte interiore è stata necessaria per poter approdare a una nuova vitalità liberatoria⁹⁶: «Avrebbe dovuto ricostruirsi, giorno dopo giorno, re-imparare in un modo diverso tutto quanto sapeva poiché l'assurdità aveva cancellato in lui le tracce del passato».⁹⁷ Benché entrare nell'attimo estatico corrisponda a una distruzione di sé, a una consunzione della propria interiorità, il personaggio non si ritrova impoverito e annullato fisicamente ma coglie l'opportunità di guardare il mondo e guardarsi con maggior chiarezza. È interessante vedere infatti come l'attimo estatico permetta di esperire una morte necessaria, ma, rimanendo solo interiore, permette al personaggio di continuare a vivere: «raggiungere lo stato di annullamento dell'io è un passaggio che prende il posto del suicidio senza tuttavia compromettere la vita del protagonista»⁹⁸. Eppure, se allarghiamo questa lettura alle altre opere del corpus, ci è difficile scorgere tracce di un tale fenomeno: in realtà, la propria soppressione si traduce spesso in una morte non soltanto interiore, come nell'estasi, ma corporea, a volte provocata volontariamente, credendo che nel suicidio, nella consunzione della carne si troverà pace, e rompendo così «l'altalenarsi tra vita e morte»⁹⁹ che può caratterizzare il percorso che concede a Leo di mantenere, grazie a queste esperienze estatiche, un equilibrio.

⁹³ *Ibid*, p.94

⁹⁴ SINIBALDI, Marino, *id.*, p. 114

⁹⁵ CS, p. 50

⁹⁶ SINIBALDI, Marino, *id.*, p. 113

⁹⁷ CS, p. 51

⁹⁸ CAMPOFREDA, Olga, *op.cit.*, p. 35

⁹⁹ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 50

3. Il mito dell'autodistruzione: accedere a sé stesso?

Facendo il ritratto della figura del fumettista Andrea Pazienza, Tondelli arriva alla conclusione che negli anni Ottanta, «c'era qualcosa che non andava allora, ed era il mito dell'autodistruzione».¹⁰⁰ Il «mito dell'autodistruzione» è un'espressione che tende a dimostrare quanto la propria cancellazione sia stata interpretata dalla generazione di Tondelli come una via di liberazione e di rivelazione. È stata identificata la credenza che era attraverso la propria scomparsa terrestre che si sarebbe potuto accedere a una condizione superiore, che l'autore, in quest'articolo, considera come sbagliata. Certe persone che Tondelli mette in scena sembrano aderire a questo «mito dell'autodistruzione»: se abbiamo già menzionato Andrea Pazienza, il cui percorso presenta certi tratti caratteristici del mito dell'autodistruzione, anche i protagonisti sembrano considerare la volontà di disintegrarsi come via di accesso alla conoscenza di sé. Il protagonista di *Viaggio in Altri Libertini*, Bruno May e Aelred in *Rimini*, Hermann in *Camere separate* in particolare vengono identificati o rappresentano personaggi che sembrano intrappolati dentro un sistema che non ammette altra soluzione che un movimento di violenza contro di sé. Per esempio, Leo e Hermann sono presentati durante il periodo della loro relazione come «due ragazzi che correvano incontro all'annientamento con una determinazione che non ammetteva ostacoli», e il narratore afferma anche che «questo mito, inseguito per anni nell'ignavia della vita provinciale, anche in Leo stava esplodendo con una furia che non si sarebbe mai aspettata».¹⁰¹ Viene delineata in queste citazioni la forza irrefrenabile e incontrollabile con la quale i protagonisti ubbediscono al richiamo impellente del mito.

Tondelli mette in luce la «*cupio dissolvi*»¹⁰² dietro alla quale hanno corso numerose figure degli anni Ottanta. Non ne fa un ritratto psicologico singolare, bensì un fenomeno generazionale. Leggiamo negli inediti inseriti nella monografia di Olga Campofreda:

[...] la chiara consapevolezza di quell'impeto autodistruttivo, di quel selvaggio fuore di autoannientamento che attraversa tutti i quattro giovani grafomani e che costituisce una calibrata analogia con quello che oggi adesso è il ruolo e la figura di un'esperienza giovanile, cioè l'annientamento, il furore, l'incazzatura il suicidio e il fallimento¹⁰³

¹⁰⁰ WPM, p. 212

¹⁰¹ CS, p. 101

¹⁰² TAMBURINI, Alessandro, *op.cit.*, p. 134

¹⁰³ TONDELLI, Pier Vittorio, «Jungen Werther», in CAMPOFREDO, Olga, *op.cit.*, p. 186

Assumendo «il ruolo e la figura di un'esperienza giovanile», vediamo che questa costruzione mitica non diventa affatto un fenomeno marginale nei giovani, ma un modello che si allarga a una parte ampia della popolazione, e che, proprio per colpa della sua natura mitica, crea un punto di riferimento indiscutibile. Il mito diventa pericoloso, poiché legittima, diventando una costruzione collettiva, la necessità di uccidersi. La pericolosità del mito è anche individuabile quando, evocando la scomparsa di Pazienza, Tondelli mostra come: «in mezzo, le aspirazioni, la rabbia, le delusioni, le tragedie non solo di un gruppo di artisti diversissimi tra loro, ma anche di una o due generazioni che in quei miti si è specchiata, ha creduto, e per far parte di quei miti si è ammazzata».¹⁰⁴ Vediamo qui la capacità illusoria del mito: creando un gioco speculare con chi credeva in questo mito, l'individuo si ritrova in una posizione che implica una morte necessaria e fatale, dalla quale il soggetto non può fuggire, come Furio Jesi identifica in Pavese.¹⁰⁵ Così, l'individuo non ha altro da fare che entrare in lotta contro la morte, attraverso un percorso di autolesionismo dove gli sarà forse concesso, alla fine, l'accesso alla propria essenza: «La vita si afferma incontrastata solo nel momento in cui esce vittoriosa dal duello con l'avversario più forte e temibile: la morte. [...]»¹⁰⁶. Nel «mito dell'autodistruzione», viene individuata la presunzione di pensare che, da questo duello, se ne potrà uscire vivi.

Il fatto di distruggere se stesso e l'atteggiamento di Pazienza è descritto da Tondelli con l'espressione «adolescenziale narcisismo»¹⁰⁷. Il mito di Narciso può effettivamente essere collegato al mito dell'autodistruzione. Innanzitutto, in entrambi i miti, l'eroe vuole morire, non perché odia se stesso, bensì per un amore per la propria persona. Secondo Ovidio, Narciso riconoscendosi nel riflesso dell'acqua dice: «brucio d'amore per me stesso, suscitando e subendo la fiamma d'amore»¹⁰⁸. L'amore diventa allora qualcosa che non salva il protagonista, ma che accentua il suo destino tragico: «Una persona, che proprio perché lo amava, non lo avrebbe distolto dalla propria distruzione».¹⁰⁹ Narciso e i protagonisti tondelliani menzionati si trovano di fronte alla consapevolezza di non poter accedere a sé se non tramite la morte corporea. Dato che l'involucro corporeo lo sta impedendo di raggiungere questa vita migliore, Narciso decise di togliersi la vita:

¹⁰⁴ WPM, p. 304

¹⁰⁵ JESI, Furio, *Letteratura e mito, op.cit.*, p. 147

¹⁰⁶ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 55

¹⁰⁷ WPM, p. 210

¹⁰⁸ OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Utet, 2013, p. 173

¹⁰⁹ CS, p. 101

L'oggetto del desiderio è con me: mi ha reso povero quanto è a mia disposizione. Oh, potessi separarmi dal mio corpo! [...] ormai il dolore mi toglie le forze, né restano molti anni alla mia vita: muoio nel fiore della mia età. Ma la morte non mi è grave, se con essa potrò liberarmi dai dolori.¹¹⁰

Un'idea che si ritrova palesemente nel modo in cui i giovani protagonisti tondezziani concepiscono la morte, non come la fine del loro percorso terrestre, ma come la possibilità di iniziare una vita più degna di quella che la loro condizione terrestre avrebbe mai permesso loro: così coincidono amore e morte. L'amore per se stesso diventa allora un motivo per ricorrere alla consunzione della propria carne: «una specie di autoerotismo gratificatore che coincide chiaramente col darsi la morte».¹¹¹ Possiamo riconoscere nelle testimonianze di progetti letterari anteriori ad *Altri Libertini* il modello dell'eroe romantico, anche lui, come Narciso, rappresentante del mito dell'autodistruzione. In effetti, Tondelli dimostra come «l'eroe romantico è superiore a questo modello grezzo dai suoi vicini e forse anche per questo scarto che lo separa dalla piattezza dei rapporti si elimina».¹¹² Confrontato a un «disadattamento» e a una «limitatezza d'espressione»¹¹³ che gli impedisce di continuare a vivere, l'eroe romantico ricorre al suicidio che gli prometterà sia di scappare dai tormenti adolescenziali che di trovare pace nella morte.

La problematicità di questo mito è inoltre giustificata dal suo carattere autoreferenziale. Il «mito dell'autodistruzione» si fonda sull'assenza totale di convinzione nell'altro, in un moto di diffidenza permanente contro la realtà circostante. In effetti, Tondelli evoca «il lato negativo di una cultura e di una generazione che non ha mai, realmente, creduto a niente, se non nella propria dannazione».¹¹⁴ Scompare allora l'unica possibilità per sfuggire alla delusione che provoca il mondo terrestre. Perciò l'individuo «è entrato in pieno nell'archetipo della diversità che deve (e vuole perché deve) autodistruggersi, in mancanza dell'unico rapporto che giustificerebbe tutto».¹¹⁵ Tuttavia, nella sua analisi, Tondelli riconosce anche nel «mito dell'autodistruzione» una «grandezza straordinaria anche se costruita sulle

¹¹⁰ OVIDIO, *op.cit.*, p. 173

¹¹¹ TONDELLI, Pier Vittorio, «Jungen Werther», in CAMPOFREDO, Olga, *op.cit.*, p. 187

¹¹² *Ibid.*, p. 186

¹¹³ TONDELLI, Pier Vittorio, *Lettera rivolta ad Aldo Tagliaferri*, 19/10/1978, *op.cit.*, allegato n°1, p. 133

¹¹⁴ WPM, p. 211

¹¹⁵ SANNELLI, *L'agiografia dello scrittore. Appunti per una lettura figurale di Camere separate*, Correggio, Palazzo dei Principi, 12 dicembre 2003, p. 3. Disponibile su : <http://minerva2.reggionet.it/pvt/allegati/Sannelli.PDF> [Consultato il 17/05/2021].

miserie di quotidiano, e una coerenza che solo gli ipocriti possono biasimare». ¹¹⁶ Viene anche conferito a questo mito, al di là delle conseguenze psicologiche negative che poteva indurre, un potere di elevazione che fa degli uomini dannati eroi. I morti elencati da Tondelli così come Hermann in *Camere separate* assumono perfino le fattezze di arcangeli. ¹¹⁷ L'autore mette tuttavia in opposizione la natura divina della loro natura trasfigurata con la bassezza che impone la vita terrestre («E invece lui era caduto nel dolore del mondo come un angelo dannato»¹¹⁸). Il mito dell'autodistruzione, in realtà, permette di «unire le ragioni della vita a quella dell'arte»¹¹⁹. Avere la capacità di associare la dialettica vita/arte in un atteggiamento di vita che si possa definire arte è visto come una qualità indiscutibile: «La possibilità di autodistruzione, mitizzata nella vita e nella letteratura, viene interpretata come segno distintivo di genialità, talento. C'è una sorta di esaltazione per chi ha l'ardire di sfidare la morte così da vicino». ¹²⁰ Non a caso Tondelli dice che «l'elenco dei morti è invece lungo e assolutamente mitico». ¹²¹ Eppure, il legame inestricabile fra il carattere reale della vita e fittizio dell'arte, tuttavia, si scoglie una volta compiuto a termine il progetto di autodistruzione, «mitizzata nella letteratura, ma portata a termine nella vita». ¹²² La letteratura, e l'arte in generale, è uno specchio sfregiato: il mito dell'autodistruzione è soltanto verificabile nel campo dell'arte e se viene vissuto nella realtà, non propone nient'altro che la propria dissoluzione.

Il mito dell'autodistruzione permette di sintetizzare i limiti dell'uso individuale del mito. La concezione di un «mito alternativo»¹²³, che la generazione tondelliana ha vissuto «tentando di fondare su di sé e sulle proprie speranze e aspettative un futuro diverso»¹²⁴, rovescia il ruolo di stabilità dell'esistenza che deve garantire il mito. La prospettiva della morte è percepita e rivendicata da tutti coloro che vivono il mito dell'autodistruzione come la via di uscita di fronte all'incapacità di «sopportare la normale pressione emotiva che la realtà esercita su di noi», inducendoli «a usare metafore iperboliche di sopravvivenza e costretta a esorcizzare la realtà, a ingannarla attraverso una dissimulazione». ¹²⁵ Consumarsi, attraverso

¹¹⁶ WPM, p. 212

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 305 + CS, p. 101

¹¹⁸ CS, p. 101

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 211

¹²⁰ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 55

¹²¹ WPM, p. 304-305

¹²² MARQUES HERNANDES, Paula, *op.cit.*, p. 47

¹²³ OP2, p. 9

¹²⁴ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 55

¹²⁵ LA PORTA, Filippo, *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringheri, p. 48

una «dissimulazione» artistica che non ammette nessuno altro che sé permetterà di far aderire la vita a un livello fittizio che, se occulterà la bassezza della vita terrestre, impedirà ogni possibilità di rivelazione. Se i protagonisti vengono definiti da un sistema mitico che condiziona la loro presenza nel mondo e che le dà senso, sperimentare la realtà del mito rimane esperienza rara e difficilmente accessibile, e soprattutto tutt'altro che sicura. Così ricercare ciò che si nasconde dietro la tensione che regola ogni gesto porta spesso all'annientamento di sé, in mancanza di altre alternative. In effetti, come afferma Jesi,

Vivere il mito è il contrario di 'portarlo a chiarezza'; è 'piuttosto' identificarsi con esso. E questo non poteva farlo più Pavese, né potevano più farlo gli adolescenti dell'espressionismo. Questi ultimi, come personaggi si rivelano emblemi di tempo in cui la rivelazione è preclusa; la loro sorte è esemplare: essi vanno alla morte, ed inutilmente, senza possibilità di ritornare più saggi e senza la certezza che, pur mancando il ritorno, troveranno laggiù la verità: quello che nelle fiabe è il tesoro.¹²⁶

L'individuo non sembra avere una vera e propria via d'uscita: la ricerca del suo fulcro lo spinge spesso verso la morte. Si potrebbe, per non rimanere intrappolato in questo vicolo cieco, ipotizzare l'inesistenza del mito? Esisterebbe nell'opera tondeggiana un «uomo senza miti», ovvero un uomo che non considera più il mito come un punto di partenza e di definizione della sua esistenza, bensì riesce a trovare un percorso che ne fa a meno?

C. Tondelli, «uomo senza mito»?

A questo punto della nostra analisi, abbiamo visto le difficoltà che crea la proposizione di un'etica del mito: tale impresa rimane ardua perché l'autore identifica un'impossibilità del mito nel rispondere concretamente alle esigenze della condizione umana, lasciando l'individuo in preda a una situazione che il mito non sembra risolvere, e persino peggiorare. Se il mito può causare illusioni, non sarà allontanandosi – se ciò è consentito – che si troverà un modo per ristabilire la presenza dell'uomo? Cercheremo di vedere se e come Tondelli riesca a modellare, basandoci sulla concezione di Felice Balbo, l'idea di un «uomo senza mito».

¹²⁶ JESI, Furio, *Letteratura e mito, op.cit.*, p. 153

1. Una posizione ametafisica

Balbo, ipotizzando un uomo che non fonderebbe più la sua esistenza sui miti, considerati come illusori, vuole togliere il peso che il misticismo implica sulla stabilità dell'uomo.¹²⁷ Gli uomini tendono a ricercare il significato della loro esistenza fuori dai dovuti limiti della loro condizione, cercando nel misticismo un moto che potrebbe spiegare e risolvere la problematicità della loro condizione. Non esclude tuttavia che l'uomo senza miti non debba avere a che fare con una condizione metafisica: è invece il punto di partenza che permette di abbozzare la concezione di un uomo senza miti. Balbo difende una posizione «ametafisica» invece che «antimetafisica». Ci chiederemo ora se Tondelli tenda ad assumere una posizione ametafisica oppure antimetafisica, il che ci permetterà di determinare se una tale concezione sia possibile, e se no, perché.

Innanzitutto, sarebbe difficile fondare una tesi su una possibile posizione antimetafisica in Tondelli: in effetti, soltanto guardando il percorso biografico dell'autore, vediamo che la sua vita è strettamente legata a una pratica del fatto metafisico, ed è anzi fondamentale per lui. Pier Vittorio Tondelli ammette che esiste una contiguità tra la sua educazione e il suo percorso religioso¹²⁸. Fu difatti educato in un ambiente cattolico e partecipò attivamente nella sua gioventù alla vita della comunità cattolica del suo paese. Nonostante la sua produzione letteraria sembri allontanarsi drasticamente dai valori della religione cristiana, essa appare comunque nelle varie opere, sia attraverso la scelta di determinati personaggi (in *Rimini*, Padre Anselme, il sacerdote che accompagnerà Bruno May durante il suo ritorno dall'Inghilterra¹²⁹), che con la presenza di certe scene (in *Camere separate*, la processione del Venerdì Santo è un episodio centrale del secondo movimento¹³⁰). Questo ci mostra quanto «la tematica religiosa è tanto celata quanto dominante»¹³¹. Tondelli nutrirà anche interesse per la religione buddista. In effetti, ritroviamo qui, attraverso l'inserzione in certi suoi scritti, di un'attrazione forte per la ritualità e i simboli che caratterizzano questa religione. Egli descrive in un articolo la sua partecipazione alla proiezione di un film a Londra su una cerimonia funebre buddista.¹³² Una tanka in *Rimini* si erge a livello di simbolo esoterico, e creerà in

¹²⁷ CF Partie I.A.C

¹²⁸ OP2, p. 998

¹²⁹ RIM, p. 228

¹³⁰ CS, p. 115-134

¹³¹ SPADARO, Antonio, *Lontano dentro sé stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaca Book, 2002, p. 158

¹³² WPM, p. 394

Beatrix un sentimento di straniamento.¹³³ Perciò ci conviene rinunciare a definire la posizione di Tondelli come semplicemente antimetafisica: egli coltiva un interesse per le forme che gli uomini creano per ritualizzare e circoscrivere il proprio fatto metafisico. Eppure, vediamo come il percorso tondelliano non mostri chiaramente (tranne durante la sua gioventù e, forse, gli ultimi mesi di vita) un'adesione chiara e rivendicata a una particolare religione. Se non rifiuta nell'uomo una necessità di mettersi in rapporto con una dimensione superiore, come possiamo capire l'assenza di coesione con un determinato gruppo che sancirebbe e lo accoglierebbe in riti di vita che permetterebbero un contatto metafisico? Questo rifiuto potrebbe indicarci che egli ne potrebbe fare a meno? Ma se egli stesso riconosce il bisogno di credere nell'uomo come primordiale, quale forma rituale e liturgica dovrà prendere questa necessità? Queste interrogazioni ci conducono a definire la natura del rifiuto della religione da parte di Tondelli.

È rilevante qui, per capire l'equivoco, mostrare – come fa Tondelli stesso – la distinzione tra una forma collettiva che delimiti il fatto metafisico e la natura profondamente umana del credere. Spiegare la presenza di una dimensione ametafisica in Tondelli può essere ricondotto a una frase pronunciata da Leo: «Non posso vivere senza Dio, ma posso vivere senza religione»¹³⁴. In questa differenza risiede l'ambiguità: l'autore emiliano critica le modalità con le quali si organizzano le religioni, e il sentimento di inadeguatezza che esse possano provocare nei credenti. L'allontanamento dalla religione cattolica può allora spiegarsi con gli stessi termini che abbiamo evocato per presentare i limiti dell'esperienza collettiva: in effetti, «la sua religiosità si fa così solitaria e interiore che avverte con sospetto la soluzione comunitaria»¹³⁵. Esiste un divario fra ciò che l'uomo è e ciò che la religione attende dall'uomo. Da questo deriva un'incomprensione: si urtano allora la natura dell'uomo e la sua volontà di partecipare attivamente alle processioni della detta religione.

La critica di Leo porta con sé la richiesta di un'accettazione profonda e radicale del suo essere e delle sue scelte di vita nei propri confronti di una religione da cui si sente tanto più respinto tanto più forte è il desiderio di appartenerele.¹³⁶

Il dogmatismo diventa causa di sofferenza per il protagonista di *Camere separate*. Egli lo ritiene spesso umiliante nei confronti del credente: certi riti sono paragonati a una

¹³³ RIM, p. 62

¹³⁴ CS, p. 95

¹³⁵ SPADARO, Antonio, *La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, *La civiltà cattolica*, 4, 1995, p. 2-3. Disponibile su: <http://www.antoniospadaro.net/religionetondelli.html> [Consultato il 09/02/2021]

¹³⁶ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 30-31

mutilazione, a una svirilizzazione, e la religione cristiana è presentata come «la religione del cilicio e della pena»¹³⁷. Di fronte a una negazione della propria identità, Leo-Tondelli cerca una via di sfogo che gli permetta di non soffrire più, di non essere più «nudo, insozzato di dolore e di angoscia»¹³⁸, e che gli consenta di riappropriarsi del suo sé. All'opposto, Leo-Tondelli si sente partecipe di

Una religiosità basata sulla bellezza, sulla creatività, non sulle colpe e le autoflagellazioni, e che infatti accompagna Leo sin dall'infanzia, non appare come uno spettro in un presente inaccettabile. Potrà sembrare una religiosità troppo generica, ma è invece una semplificazione, una religiosità illuminata.¹³⁹

La dimensione coercitiva della religione cristiana invece vuole tenere sotto controllo il credente. Le punizioni carnali, pur essendo dolorose, permettono di sentirsi di nuovo partecipe di una religione: Leo-Tondelli non vuole però essere «uno fra gli altri milioni di svirilizzati dalla religione, una povera anima moscia e penitente impaurita dal mondo».¹⁴⁰ Egli propone un modello che si fonda sulla particolarità delle individualità, cioè da ciò che sono e non da ciò che devono essere. In questo senso possiamo comprendere perché la proposizione di religione che suggerisce Tondelli è ametafisica: l'uomo è il punto di partenza che legittima tutta l'esistenza della religione, e perciò si deve di essere ametafisica. Si costruisce a partire della natura stessa dell'uomo che la pratica. Questa religione è concettualizzata così nell'ultimo romanzo: «Io vorrei amare la religione della pienezza. Vorrei essere felice nella mia religione, perché la sto sentendo come un bisogno biologico, come mangiare, come bere, come fare l'amore».¹⁴¹ Il rapporto di trascendenza che stabilisce la religione cristiana viene sostituito da un rapporto di immanenza, che valorizza nell'uomo la sua capacità a vivere la «pienezza della vita» invece di costruirla a seconda di una prospettiva teleologica. Perciò, se il fatto metafisico deve essere vissuto nella concretezza della realtà, Dio è di conseguenza un essere umano:

Dio mi piace, l'idea di Dio mi affascina, mi coinvolge Dio. Dio è un vero uomo. Nella mia mente di sedicenne, Dio è forte perché dice: «Ti fidanzerò con me nella giustizia e nel diritto e nella benevolenza e nell'amore, ti fidanzerò con me nella fedeltà e tu conoscerai il Signore». Io, sedicenne, ero fidanzatino di Dio e mai l'avrei tradito. Ora che ho dieci anni di più so che

¹³⁷ CS, p. 97

¹³⁸ *Ibid*, p.134

¹³⁹ PIERSANTI, Claudio, « Nel mondo di un altro », in *Panta n°9, op.cit.*, p. 99

¹⁴⁰ CS, p. 97

¹⁴¹ *Ibid*

l'ho sposato e non lo tradirò mai. Il discorso comunque è questo: ho perso un amico. Un giorno, Dio era il mio amico, e parlavo con lui ogni notte, tutte le notti prima di addormentarmi e gli parlavo durante il giorno e durante i pomeriggi e durante le messe che non mi sono in verità mai piaciute troppo. Neanche adesso mi piacciono. Trovo volgare pregare Dio fianco a fianco con gente per cui Dio è molto diverso dal mio Dio. Io sono geloso del mio Dio e non voglio darlo a nessuno. Io sono per lui e lui per me. Non ho paura, non è un trip paranoico, il mio misticismo non mi fa paura.¹⁴²

Tondelli comunica il desiderio di non fare di Dio un interlocutore astratto, ma un'alterità concreta con la quale vivere. Lo personifica, facendolo diventare un compagno di vita. La natura del rapporto che intrattengono implica fedeltà, uguaglianza e amore reciproco. Non nella devozione a un essere superiore, ma nella concretezza dell'amore umano. In effetti, «non solo il rapporto tra uomo e uomo, ma anche quello tra uomo e Dio è sentito come corporeo; solo così può risultare profondo e vitale: un vero e proprio legame d'amore».¹⁴³ Perciò Tondelli può essere considerato come «uomo senza mito»: perché riesce a trascendere la presupposta necessità di mito, vivendo la propria fede nella concretezza della vita umana. Abbiamo dimostrato che questa concretezza si traduce semplicemente nell'uso delle proprie facoltà umane, e in particolare fisiologiche («bere», «mangiare», «fare l'amore»). Come l'uso quotidiano di queste facoltà, tuttavia, riesce a sostituire la felicità che il mito prometteva in modo impellente?

2. La necessità di concretezza

Congetturando un uomo senza miti, Balbo rivendica che questa congettura funziona soltanto se viene posto un «peccato originale» che preceda l'esistenza dell'uomo e che possa creare in lui un'aspirazione continua alla perfezione, senza che questo desiderio di assoluto diventi tuttavia frustrazione. Questo «peccato originale» è presentato come la scissione tra corpo e anima, che soltanto riunificandosi, potrà ritrovare questo stato originario. Tondelli, infatti, sembra ricondurre l'esistenza dell'uomo a «uno stato di grazia, attraverso un vagare disperato alla ricerca di «uscite di sicurezza da una vita precaria e abulica»¹⁴⁴ e con lo scopo di «realizzare la propria esistenza, con la fretta di vivere tutto, un assoluto ritrovato in una dimensione di avventura»¹⁴⁵. Se Balbo sottolinea l'importanza di accedere di nuovo a questo

¹⁴² TONDELLI, Pier Vittorio, *Opere. Romanzi, teatro, racconto*, Milano, Bompiani, 2001, p. XXXV in SPADARO, Antonio, *Lontano dentro sé stessi, op.cit.*, p. 202

¹⁴³ BUIA, *op.cit.*, p. 31

¹⁴⁴ SPADARO, Antonio, *Lontano dentro sé stessi, op.cit.*, p. 73

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 63

stato precario di perfezione tramite «l'azione», ovvero «ciò che l'Uomo crea e fa con le proprie mani e il sudore della sua fronte»¹⁴⁶, Tondelli, mostrando anche lui la presenza di uno stato di separazione che sancisce la vita dell'Uomo, sembra trovare soprattutto questa ricongiunzione attraverso un uso diverso della propria corporeità. Il corpo permette di accedere alla perfezione sia del corpo che dell'anima non tanto in quanto strumento di produzione e di sfruttamento delle funzioni corporali, bensì attraverso un «cerimoniale della fisicità»¹⁴⁷.

Eppure, una tale constatazione è problematica: il corpo in effetti può non essere lo strumento con il quale l'uomo sente la felicità della sua condizione, ma quello con il quale prova invece un sentimento di abnegazione. Giusy, in *Postoristoro*, si offre carnalmente a Salvino, che gli ha promesso della droga: «*E ora fetente d'un mafioso onnipotente fa pure quel cazzo che vuoi! Eccomi a te!*»¹⁴⁸. Farne un oggetto permette ai personaggi di ostracizzare il dolore: nella scena finale del racconto *Viaggio*, il protagonista accetta un rapporto sessuale per disperazione, per colpa del dolore in seguito alla separazione con Dilo.¹⁴⁹ Il corpo del protagonista diventa allora immobile, ed egli sembra trasformare il suo corpo in un oggetto che non gli appartiene più, da cui riesce a separarsi. Quest'idea di spossessamento si ritrova nel suicidio del protagonista di *Viaggio*: «*abbandonarmi in terra e ascoltare i miei sensi partire*»¹⁵⁰. Il corpo viene privato a poco a poco dalle sue facoltà motrici e sensoriali, che permettono che esso funzioni correttamente.

Così possiamo capire perché la corporeità non è «mai composta o armonizzata, spesso lacerata e sofferente»¹⁵¹: la «vergogna di essere carne»¹⁵² può essere interpretata come l'inconsapevolezza dei protagonisti tondelliani di percepire altrimenti il corpo che come strumento materiale ed estetico, come «atto puro»¹⁵³.

Definire la fisicità soltanto come «limite», «finitezza», «separatezza» e «biblicamente, ciò che è fragile, debole e perituro nell'uomo»¹⁵⁴ sembra tuttavia riduttivo della funzione

¹⁴⁶ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 46

¹⁴⁷ BONURA, Giuseppe, «Tondelli tra stile e prosa», in *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 31

¹⁴⁸ AL, p. 30

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 130

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 126

¹⁵¹ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 15

¹⁵² CS, p. 132

¹⁵³ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 52

¹⁵⁴ SPADARO, Antonio, *Lontano dentro sé stessi*, *op.cit.*, p. 229

attribuita alla carne da Tondelli. Anzi, seppure Tondelli sia consapevole dell'aspetto duraturo del corpo, non significa pertanto che il corpo sia un elemento fragile:

[...] insieme si erano inchinati a baciare il volto della statua, ma solo più tardi, fuori dalla chiesa, sotto i tigli del viale, lui aveva sentito il profumo di una pelle diversa dalla sua e il calore di un altro corpo abbracciato al suo.¹⁵⁵

L'opposizione tra la freddezza della statua del Cristo morto e il calore della carne umana rafforza il sentimento di straniamento provocato dai riti del Venerdì Santo, ma dimostra anche la necessità di un bisogno corporeo che soltanto la carne può risolvere, mentre la religione non può. Il problema che viene posto dall'analisi di Antonio Spadaro è che il corpo verrebbe limitato a un semplice scopo fisiologico, in balia della natura limitata e limitativa della carne. Proponiamo invece di farne lo strumento con il quale l'uomo possa rivendicare la propria identità. L'uomo deve riappropriarsi il suo corpo per prendere possesso di sé. Soltanto così, potrà compiere l'unione tra corpo e anima. L'individuo deve superare l'idea che «ci si affida al fisico, inteso quasi come un *deus ex machina*, per scongiurare ogni eventuale consapevolezza di dolore»¹⁵⁶: facendo così, i protagonisti si deresponsabilizzano del proprio corpo, come se non fosse riconducibile a loro. Sarà soltanto facendo corrispondere il proprio corpo alla propria anima, e diventando consapevole della necessità di metterli in rapporto che l'unione avverrà. Il corpo non è più un peso da subire, ma qualcosa che promette un compimento di sé: «La fisicità, nella scrittura di Tondelli, materializza e rende 'corporea' la percezione del mondo, rivelandone la struttura, la vita»¹⁵⁷. Prendendo possesso del proprio corpo, si prende anche possesso del mondo, e così si può intendere che «in Tondelli la corporeità estremizzata supererà il fisico per approdare al metafisico»¹⁵⁸: il fisico è la condizione *sine qua non* perché l'uomo senza miti si realizzi. Alla luce di questa tesi, possiamo interpretare questo brano di *Camere Separate*: «Mentre invece, anche nella sua silenziosa preghiera, lui era consapevole di mettere in gioco tutta la propria sessualità. [...] A volte, gli era capitato di pregare mentre faceva l'amore».¹⁵⁹ L'atto sessuale sembra strettamente legato al bisogno di raccogliersi e di sentire l'armonia che corpo e anima uniti garantiscono. Per Tondelli, è proprio l'atto sessuale che diventa il mezzo tramite cui ricomporre l'unità che fu rotta dal «peccato originale»:

¹⁵⁵ CS, p. 134

¹⁵⁶ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 17

¹⁵⁷ *Ibid*, p. 18

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 15

¹⁵⁹ CS, p. 95

Restò un solo brusio, continuo e monodico, come emesso da una grande cassa di amplificazione accesa, un brusio che fece tremare le loro orecchie e che era la voce del loro viaggio. Il brusio divenne più forte fino a scoprire, oltre a quella vibrazione, un accordo nuovo, unitario e totale che viaggiò in completa sintonia con il loro silenzio interiore. Fu allora che insieme poterono capire, per un istante, come una rilevazione, quel suono che non copriva la loro solitudine ma che la rivestiva di piacere e di sentimentalità nuova.¹⁶⁰

Il rumore, «continuo e monodico», «unitario e totale», contrasta con il «silenzio interiore», che il rapporto sessuale fra Bruno e Aelred viene a colmare. La «vibrazione» appare brevemente, e Balbo, nel definire l'uomo senza miti, precisa che quest'unificazione possa accadere soltanto «per un istante»¹⁶¹. Ritroviamo anche la concezione di un momento intenso, ma effimero nel rapporto fra Leo e Thomas:

Voleva che tutto si mantenesse intatto in un senso di gratitudine e di pienezza. Potevano trascorrere ore in queste ricognizioni in cui il corpo dell'amato diventava l'universo, con le sue costellazioni e i suoi mondi. E le volte in cui era Thomas ad addentrarsi in lui, a percorrere con lo sguardo e le mani il suo corpo, anche allora lui pregava, scivolando nel sonno, perché provava la felicità di vivere la sua imbarazzante finitezza come un valore che dava pace agli altri.¹⁶²

L'unione concede al protagonista di far parte pienamente della sua specie: «Basta credere all'Uomo, cioè amare l'ideale e credere alla tecnica che solo lo attua in modo utile».¹⁶³ Così il corpo permette di «dare pace agli altri», perché assume il ruolo della tecnica in quanto strumento attraverso il quale Leo serve la specie umana, ribaltando il senso di «vergogna di essere carne» che aveva potuto provare da bambino: «La sessualità diviene l'altare sul quale il corpo mostra il sacrificio della sua finitezza, ma l'imbarazzo e il dolore, causati da questa percezione, acquistano senso nel momento in cui divengono dono e valore».¹⁶⁴ Queste considerazioni sono coerenti con l'interpretazione che Leo-Tondelli fa della castità:

La castità è forse una virtù mistica, per quanti l'hanno scelta; e forse l'uso sovrumano della sessualità. Per lui questa astinenza coatta è solamente una tortura in più che sta trasformando

¹⁶⁰ RIM, p. 223-4

¹⁶¹ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 51

¹⁶² CS, p. 95

¹⁶³ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 80

¹⁶⁴ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 33

in ossessione il suo naturale bisogno di corporalità, di contatti, di carezze, di visione del corpo nudo dell'altro.¹⁶⁵

La castità, in un sistema che necessita per forza la corporeità, è vista come parte della «scienza del non-Uomo», come lo ha definito Balbo. In effetti, essa impedisce all'uomo ogni possibilità di colmare lo iato tra anima e corpo che anima Leo. Senza la capacità di mettere in rapporto il proprio corpo con quello altrui, e di attuare questo rapporto dialettico, egli non è più capace di rappresentarsi, e così la sua percezione dello spazio viene sminuita, perché non riesce a misurare il mondo alla scala del proprio corpo, che si sta sempre più deformando e indebolendo.¹⁶⁶

Questo rapporto, che è desiderato da Leo come qualcosa di assoluto, non può tuttavia conservare un «senso di gratitudine e di pienezza», perché «il vero opposto dell'amore si trova soltanto nella libertà-tranquillità come falsa pace, come sottile sfiducia, come sostanziale non-Uomo».¹⁶⁷ Troviamo qui forse un motivo che spiega la problematicità del mito, sia per Balbo che per Tondelli: il mito impone all'uomo uno schema immutabile, mentre la natura umana si rinnova sempre in un'adesione del corpo all'anima dell'uomo. Perciò Tondelli conduce un percorso alla ricerca di un «concetto di amore [che è] in continua evoluzione».¹⁶⁸, in adeguazione con la natura umana, in perpetuo mutamento.

3. Un percorso di «liberazione»: alla ricerca dell'Uomo

«Dare pace agli altri» è la finalità alla quale tende l'uomo senza miti. L'uomo, nella sua ricerca di associazione del corpo e dell'anima, si inserisce in un percorso che lo accomuna agli altri esseri umani. L'atto sessuale permette in realtà di ribaltare l'«imbarazzante finitezza» della condizione tondelliana, dandole rilievo in un orizzonte che superi il proprio piacere. Così, in *Rimini*, il rapporto fra i due uomini acquisisce un'importanza maggiore: «Quando Bruno finalmente entrò nel corpo di Aelred, qualcosa tra loro esplose e li scagliò insieme in una avventura che solamente loro, in quel momento e in quell'ora, potevano vivere

¹⁶⁵ CS, p. 187

¹⁶⁶ CS, p. 7-8: «La sua faccia, quella che gli altri riconoscevano da anni come “lui” [...] una volta di più gli parve strana» + CS, p. 187-188: «Avendo perso la dimensione del corpo, non potendo più misurare la realtà attraverso una sessualità matura, poiché solo in questo senso l'uomo è esattamente la misura di ogni altra cosa, si trova a soffrire di vertigini, a urtare con i gomiti, i fianchi, le gambe, la testa contro gli oggetti di casa. Per afferrare un portacenere impiega, inconsapevolmente, la forza necessaria a sollevare un mobile. Per prendere un foglio di carta quella che sposterebbe una sedia. Gli oggetti gli cadono dalle mani e si rompono. Ogni azione gli diventa ostile. Le cose se ne vanno via»

¹⁶⁷ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 26

¹⁶⁸ OP2, p. 947

in nome dell'umanità».¹⁶⁹ La loro relazione diventa parte del patrimonio universale, che proietta la relazione in un insieme che garantisce la validità della loro esperienza singolare: «La finitezza di un gesto, purché d'amore, è in grado di superare la singolarità del momento per schiudere significati oranti e universali».¹⁷⁰ Questo consente allora «una via di redenzione della persona, come ognuno può esperire in tutti i giorni della sua vita».¹⁷¹ Una delle conclusioni alla quale giunge Leo in *Camere Separate* tende ad assecondare una tale tesi: «Mantiene la sua capacità di amare investendola non più su un'altra persona, ma su ciò che caratterizza la specie alla quale appartiene».¹⁷² Se ogni azione dell'uomo deve tendere al bene della specie, ovvero «porre la necessità che la persona si avvicini all'Uomo»¹⁷³, abbiamo visto che una sola azione, tuttavia, non basta: l'unificazione, pur essendo necessaria per dare senso all'esistenza dell'uomo, deve non essere soltanto «tranquillità»¹⁷⁴, ma «autorità liberante»¹⁷⁵. In altri termini, se l'unificazione del corpo e dell'anima implica un desiderio di mantenimento di questo stato, l'uomo deve accettare di perderlo e di riacquistarlo in un percorso ciclico di ricerca della sua «redenzione». Così capiamo la concezione dell'amore per Leo:

una forma di amore alla quale sta credendo e alla quale non chiede troppo; e così come è avvenuto per il suo sentimento religioso, confinato in uno spazio non di verità, ma di ricerca, ugualmente sta accadendo per l'amore: la consapevolezza che non troverà mai pace e che, per quelli come lui, niente sarebbe mai sufficiente.¹⁷⁶

All'obiettività che impone la verità, si oppone il concetto di ricerca, che presuppone una perpetua mutazione della «forma di amore» che Leo vuole concepire: «Non gode della serenità del mistico, ma solo dei turbamenti di un'anima votata alla ricerca».¹⁷⁷ Egli sa anche che la sua vita è coinvolta e tesa verso la ricerca irrefrenabile di quest'assoluto:

Per questo Leo sapeva che sarebbe di nuovo tornato a lui, ma quello che non sapeva era appunto il modo, l'accadimento con il quale amore avrebbe mostrato, di nuovo, il proprio volto. E ora, disteso accanto al corpo accaldato di Thomas conosce il viso con il quale l'amore è di nuovo venuto a toccargli la vita.¹⁷⁸

¹⁶⁹ RIM, p. 223-4

¹⁷⁰ BUIA Elena, *op.cit.*, p. 31

¹⁷¹ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 102

¹⁷² CS, p. 198

¹⁷³ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 56

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 26

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 102

¹⁷⁶ CS, p. 185-6

¹⁷⁷ CS, p. 95

¹⁷⁸ CS, p. 30

Thomas è una delle incarnazioni di amore che permettono al protagonista di provare, tramite la fisicità («corpo accaldato di Thomas»), l'unione precedentemente descritta. La sua ricerca di assoluto è costellata di incontri che possiedono in loro la promessa di liberazione dal peccato originale.

Possiamo effettivamente presentare il percorso di Tondelli come una «continua riformazione, di un'evoluzione dilazionata e dilatata, di una educazione e autoeducazione che procede per strappi, per scatti e scarti».¹⁷⁹ La vita non si presenta come una successione lineare di eventi, bensì come frammenti che danno valore alla vita dell'uomo. E questa frammentarietà si ritrova in Tondelli in una «dominante esistenziale di una narrativa idonea a rappresentare le tensioni dello spirito, più che i suoi equilibri»¹⁸⁰. Quest'idea è difatti coerente con l'opposizione tra libertà e liberazione che teorizza Balbo: la liberazione, così come le tensioni, sono «il continuo urto del tendere-positivo contro il dato»¹⁸¹, mentre la libertà e l'equilibrio sono la soluzione esterna che all'uomo non è consentita di risolvere in modo definitivo.¹⁸² Se l'instabilità che provoca la tensione può causare, invece di rivelazioni e chiarificazioni, turbamenti¹⁸³, constatiamo comunque un'accettazione da parte di Tondelli della configurazione con la quale la vita si presenta, ovvero come un percorso di ricerca che permetterà di uscire dalla confusione¹⁸⁴: «E' un modo come un altro per rimanere, pur nell'inevitabile e anche contraddittorio divenire, attaccati al senso di una ricerca lunga quanto la nostra vita».¹⁸⁵

Abbiamo visto che il mito non può essere caratterizzato da una forza centrifuga, che cercherebbe di spingere l'uomo fuori dalle possibilità che ha per vivere. È proprio in un movimento centripeto che l'uomo trova la possibilità di legittimare il valore della sua esistenza. In Tondelli si crea un uomo che riesce a fare a meno del mito. Quest'azione necessita un'opera concreta nella quale l'uomo possa unire materia e spirito, attraverso una pratica che sintetizzi la perfezione originale dell'Uomo, e così, che unisca l'uomo al resto della sua specie. Se Balbo esige che questo atto di liberazione passi attraverso il lavoro umano, Tondelli sembra trovare nell'espressione della corporeità il *medium* che permetterebbe l'accesso momentaneo a una conoscenza superiore. Eppure, Balbo, precisando

¹⁷⁹ SINIBALDI, Marino, *op.cit.*, p. 111

¹⁸⁰ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 79

¹⁸¹ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 13

¹⁸² *Ibid.*, p. 102

¹⁸³ SPADARO, Antonio, *Lontano dentro sé stessi, op.cit.*, p. 156

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 177

¹⁸⁵ OP2, p. 998

il ruolo dell'azione sulla redenzione dell'Uomo, dimostra che l'azione si declina fra gli uomini mediante un insieme di specificazioni.¹⁸⁶ Scegliendo una specificazione, l'uomo trova un modo concreto di servire l'Uomo attraverso la scelta di una determinata attività. In effetti, se il corpo è effettivamente il mezzo che Tondelli trova per realizzarsi, constatiamo pure che questo piacere del corpo è rafforzato dalla trascrizione stessa di questa fisicità: così si spiega che la scrittura di Tondelli possa essere qualificata come «totalizzante scrittura del corpo»¹⁸⁷. Le movenze del corpo acquisiscono un nuovo valore quando vengono inserite in un espediente letterario capace di far loro assumere un ruolo che l'atto corporale in sé non basterebbe a legittimare. Bisogna allora chiedersi come la scrittura, come specificazione di Pier Vittorio Tondelli, sia capace di servire concretamente l'Uomo, permettendogli di legittimare la propria appartenenza alla specie umana. Difatti, se notiamo che la religione è rifiutata come pratica comunitaria in quanto non riesce, attraverso l'uso di un determinato «simbolismo mitico-rituale», a risolvere l'inadeguatezza della natura specifica dell'uomo, l'autore emiliano sembra tuttavia interessarsi alle immagini e alle scritture che compongono la mitologia delle religioni. Sono ricettacoli ai quali egli ricorre frequentemente¹⁸⁸, e ai quali Tondelli attribuisce un'importanza fondamentale nell'autoformazione personale nonché di scrittore. Riconoscere quest'interesse per la mitologia cristiana, nonché quello per la mitologia contemporanea che abbiamo dimostrato prima, però, induce altri quesiti: se la concezione che abbiamo appena menzionata esclude l'uso del mito, come giustificare l'interesse dell'autore per la mitologia? Perché usare la mitologia se si cerca nello stesso tempo di azzerare il concetto stesso di mito? In che modo l'autore stesso interviene nella costruzione di una mitologia, pur dimostrando le insufficienze e i limiti che il mito ammette? E come definire allora l'attività mitopoietica di Tondelli?

¹⁸⁶ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 35

¹⁸⁷ BONURA, Giuseppe, «Tondelli tra stile e prosa», in in *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 31

¹⁸⁸ CS, p. 94 + OP2, p. 1003

III. L'attività mitopoietica tondelliana: perché raccontare il mito?

Abbiamo visto come risulti arduo identificare precisamente la natura del mito all'interno dei testi di Pier Vittorio Tondelli e il ruolo che l'autore conferisce loro nella sua costruzione identitaria, nonché quella della sua generazione. Le ipotesi appena menzionate hanno evidenziato la necessità di non «vivere il mito». Il mito, se effettivamente li protegge, li conduce anche ad annientarsi. Per questo abbiamo presentato l'ipotesi di un modello di vita che saprebbe fondarsi esclusivamente su un rapporto immanente, presentando la possibilità di vivere senza mito. L'analisi della polimorfia del mito, in realtà, ci ha progressivamente rivelato la vuotezza del concetto.

A questo punto della nostra analisi, possiamo allora interrogarci sulla necessità di un'attività mitopoietica, nonostante la problematicità della nozione di mito. La mitopoiesi corrisponde, nella sua accezione principale, alla tendenza umana a formare miti¹: ci risulta difatti arduo giustificare la presenza di una volontà di legittimare la presenza del mito in un sistema che intende appunto abolire le costruzioni mitiche. Eppure, constatiamo parallelamente come la necessità di raccontare questi «anni mitici» sembra una prerogativa della narrazione dell'autore: a cosa serve testimoniare, discutere, mettere in rilievo la mitologia formatasi durante tutti quegli anni, se egli dimostra paradossalmente l'inutilità del mito? Qual è lo scopo di raccontare il mito: se abbiamo visto che insieme critica ed encomia la carica mitica dei fenomeni culturali che analizza, in che modo il processo creativo che Tondelli realizza per evocarla permette di mettere alla luce la sua natura doppia?

Sarà definendo le modalità nelle quali Tondelli realizza un'attività mitopoietica che potremo vedere come egli definisce la propria posizione nei confronti del mito. In effetti, la rappresentazione del mito passa per Tondelli attraverso la scrittura. Dovremo innanzitutto chiarificare ciò che rappresenta la scrittura per l'autore, per poter definire più precisamente come l'atto di scrivere il mito diventa importante, sia per lui, sia per gli altri. Dovremo interrogarci sulla scelta di una tale attività da parte dell'autore, e come attraverso essa, egli

¹ GELY, Véronique, *Pour une mythopoïétique: quelques propositions sur le lien entre mythe et fiction*, SFLGC, bibliothèque comparatiste, 2006. Disponibile su: <https://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/> [Consultato il 21/05/2021]

riesce a mettere in atto, con l'aiuto degli strumenti che propone la scrittura, la riflessione elaborata nel capitolo precedente.

A. La scrittura, strumento per raccontare il mito

Tondelli sceglie di esprimersi attraverso la scrittura, facendola diventare un supporto col quale interrogare la propria interiorità: «Per questo ho cominciato a scrivere. Per riappropriarmi di quello che sentivo dentro di me. Non c'era nessun altro modo che potesse permettermi di far ciò se non attraverso la scrittura».² In essa soltanto, egli trova un mezzo per approdare alla tensione che lo anima. In che modo Tondelli giustifica una tale necessità? Perché la scrittura è la modalità espressiva scelta per raccontare il mito? Questa parte della nostra analisi si concentrerà sul valore, sulla pratica, sullo scopo di quest'attività, per poter spiegare la citazione che abbiamo proposto, ed anche per capire più precisamente il ruolo che può essere conferito alla scrittura nel mettere in scena e nell'interrogare il mito.

1. La scrittura, «specificazione» tondelliana

Alla luce delle ultime considerazioni della nostra seconda parte, che avevano delineato la presenza nel macrotesto di un «uomo senza mito», potremmo chiederci se una ricerca sull'attività mitopoietica potesse in realtà rivelarsi necessaria. In effetti, se il mito non esiste, perché l'uomo tondelliano dovrebbe ricorrere a una qualunque forma di attività mitopoietica? Egli deve in effetti realizzarsi in un lavoro che unisca la sua condizione d'uomo a quella più ampia d'Uomo, scegliendo una maniera precisa con la quale contribuire al bene altrui, ovvero attraverso una «specificazione». L'unità del corpo e dell'anima, che la scelta di una tale specificazione deve garantire, può essere identificata in Tondelli nel lavoro di scrittore. In effetti, la scrittura è un elemento caratteristico della personalità tondelliana, che diventa parte integrante della propria concezione di religione che egli definisce: è proprio attraverso la scrittura che egli dà senso alla propria azione, in una vera e propria «vocazione».³ D'altronde, la scrittura, così come la filosofia, può essere considerata un lavoro concreto se l'uomo si interessa alle esigenze contemporanee che caratterizzano la specie umana.⁴ Come allora scrivere permette a Pier Vittorio Tondelli di creare e di affermare il suo legame agli altri,

² OP2, p. 970

³ SEVERINI, Gilberto, «Private liturgie», in *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 107

⁴ BALBO, Felice, *op.cit.*, p. 84-101

attraverso la scelta di una determinata attività? E allora, dopo aver assunto questo ruolo, rimane davvero necessaria la necessità di un'attività mitopoietica?

Questa vocazione permette invece di ribaltare il senso di esclusione che l'autore aveva potuto provare nei confronti della società: in *Camere separate*, una delle differenze che caratterizza proprio Leo dagli altri è la scrittura, che gli «permette di frapporre una distanza tra sé stessi e la realtà».⁵ Questa differenza viene dimostrata tanto a livello sociale che a livello esistenziale⁶. In effetti, sentendosi di fatto escluso, egli ha trovato un'attività nella quale non deve comprometersi con gli altri. Gli permette dunque di poter vivere in disparte.⁷ Questa necessità di solitudine che caratterizza tuttavia «il mestiere di scrittore»⁸, se permette effettivamente all'autore di sentirsi protetto dalla scelta di un'attività che gli consente di non implicarsi totalmente nella vita, limitandosi a una posizione laterale, non deve tuttavia condurre lo scrittore ad elaborare un'opera con lo scopo di servire soltanto sé stesso. La scrittura, se permette di evolversi in una dimensione laterale, non significa allontanamento della realtà, bensì osservazione minuziosa di essa. Difatti, egli spiega in un articolo che «il lettore, come lo scrittore, è un solitario. Ma ha bisogno degli altri per comunicare quanto ha letto e quanto ha scritto»⁹. La finalità della scrittura è definita nel creare un materiale che supera il recinto della propria persona: così lo scambio epistolario fra Leo e Thomas ha lo scopo di testimoniare l'esistenza della loro relazione «non più esclusivamente per loro [...] ma anche, soprattutto, per gli altri»¹⁰. La solitudine non può essere considerata sufficiente poiché essa impedirebbe ogni possibilità di comunicazione e di interrelazione: ogni atto di scrittura non tende verso sé stesso, bensì verso gli altri. La scrittura, difatti, non deve tendere a un «autocompiacimento nella propria scoperta del ruolo dell'autore», ma parte dal desiderio di «instaurare un rapporto diverso con la realtà, con le persone, con i sentimenti».¹¹ La figura dello scrittore non si limita a una semplice professione da eseguire meccanicamente, e dalla quale ricevere una retribuzione economica, bensì a posizionarsi in modo sempre attento di fronte alla realtà. Così, quest'attività permette all'autore di avere «un motivo per crescere senza essere immediatamente macellato»¹².

⁵ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 100

⁶ *Ibid*

⁷ *Ibid*, p. 104

⁸ Quest'espressione si riferisce al nome della prima sezione dell'*Abbandono*.

⁹ ABB, p. 58

¹⁰ CS, p. 173

¹¹ OP2, p. 1002-3

¹² CS, p. 133

Eppure, come la scrittura, pur essendo personale e singolare all'autore, riesce a servire concretamente l'Altro? Possiamo trovare una risposta a questo quesito, cercando come la scrittura permette di appagare un bisogno fondamentale dell'uomo. In effetti, durante una conferenza, Tondelli dimostra, attraverso interrogazioni sulla necessità della lettura, come

- la meta della letteratura è il narrare, non il suo contenuto;
- la caratteristica di ogni storia è il narrare, non il suo contenuto

Questo vuol dire che ogni storia si equivale? No, certamente. Ma, dal punto di vista del lettore, ogni storia risponde al bisogno di sapere quello che si dice su un certo argomento.¹³

La scrittura diventa allora il modo con il quale collaborare al desiderio di storie che è parte integrante della natura del lettore. Quest'atteggiamento permette allora allo scrittore di poter, tramite la scrittura, appagare un bisogno della comunità, ovvero il bisogno di storie. La creazione di una storia permette allora di fornire un oggetto, al di là del giudizio e della qualità che verranno attribuiti al libro, che avrà lo scopo di soddisfare questa necessità primaria di narrazioni. Contribuire al perpetuarsi della «pratica del leggere» significa allora occuparsi di un processo che, per l'autore, «riguarda tutti e che mette sullo stesso piano persone come voi e come me»¹⁴. Osserviamo la necessità da parte di Tondelli di scrivere, e di inserirsi in una collettività, di fronte a un bisogno che diventa allora universale: in questo risiede l'utilità della figura dello scrittore, che così, compie una missione essenziale alla stabilità dell'Uomo.

Compiere l'atto di scrittura consente allora all'uomo di partecipare all'universalità della sua condizione, ma questa declinazione dell'azione non è un privilegio che ha soltanto lo scrittore. Non esiste una gradazione nell'utilità delle diverse azioni: tutti gli uomini, nella varietà delle specificazioni che esistono e che scelgono, contribuiscono all'Uomo. Così, ciò ci permette di capire le motivazioni che spingono Tondelli ad affermare non tanto il privilegio della sua posizione di scrittore sopra gli altri uomini quanto la natura relativamente comune della sua funzione. Ciò passa attraverso la smitizzazione della figura dello scrittore, che «non è un superuomo, ma è una persona che invecchia come tutti»¹⁵. Ritroviamo negli intenti del macrotesto tondelliano il bisogno di formare un discorso che non si fondi su una gerarchia tra scrittore e lettore, ma su un rapporto di stretta reciprocità ed uguaglianza. L'autore emiliano, evocando il rapporto di *Altri Libertini* con i lettori, lo presenta come

¹³ ABB, p. 59

¹⁴ *Ibid*, p. 52

¹⁵ *Ibid*, p. 51

un'opera "democratica", nel senso del messaggio culturale che voleva produrre. È come se, con questo libro, io dicessi a chi mi leggeva. "Se lo posso fare io un libro come questo, lo potete fare anche voi. Se io riesco a mettere insieme queste storie, anche voi potete raccontare le vostre storie su queste cose". Io e il lettore ci trovavamo assolutamente alla pari. [...] Lo scrittore non è una personalità baciata da qualche capacità superiore. Può essere presente del talento maggiore in una persona, anziché in un'altra, ma non per questo deve essere considerato come appartenente a una casta inavvicinabile.¹⁶

L'universalità del «mestiere di scrittore» non si trova nella specifica competenza di raccontare bene, ma nel condividere la capacità comune a tutti di poter narrare una storia. Questa parità è giustificata dalla condizione materiale della scrittura e del libro, che permette questo contatto insieme personale e universale tra l'autore di un libro e il suo lettore: «Quello che mi affascina – e che è solo della scrittura – è la possibilità di parlare a una persona, di avere un rapporto di individualità con il lettore, un rapporto che è di uno a uno»¹⁷. Alla luce di quest'idea, possiamo capire come la scrittura, che si fa estremamente personale a livello del contenuto, nell'istaurare un dialogo col lettore, acquisisce pure un carattere universale, offrendo nell'oggetto «libro» la possibilità di creare questo dialogo con tutti.

Questa definizione della specificazione dell'uomo senza mito tondeggiano permette di illustrare un concetto chiave della poetica dell'autore: l'universalità. L'universalità è una nozione sulla quale Balbo insiste molto, poiché l'uomo deve tendere verso essa per realizzarsi, trovandola nella specificazione della sua azione, e di conseguenza, nell'attuazione dell'Uomo. Nell'opera tondeggiana, ritroviamo anche il bisogno di abbracciare un'universalità che non si pone mai astrattamente. In *Camere separate*, scorgiamo tracce di una tale riflessione:

[...] pensava che dedicarsi agli altri, totalmente, tradisse una perversione. Espressioni di carattere morale come "amore per l'umanità" o "amore per gli altri" gli sembravano prive di senso poiché a lui era impossibile amare gli altri come entità astratta.¹⁸

Così, per Leo, lo scambio epistolare che intrattiene con Thomas è testimonianza di una pratica che tende ad opporsi a un amore che verrebbe posto indifferentemente sugli uomini, ma attraverso la concretezza della scrittura e di un prodotto che deriva dall'amore per «uno

¹⁶ OP2, p. 984

¹⁷ *Ibid*, p. 971

¹⁸ CS, p. 140-1

solo, una certa, definita, storicizzata, esclusiva presenza nel mondo: Thomas»¹⁹. La corrispondenza, così, dovrà e potrà rendersi utile «per gli altri». Perciò Tondelli, basandosi sulle parole di Peter Handke, afferma: «bisogna lavorare, bisogna scrivere, bisogna pensare; ma non per un fine, quanto per sentirsi inseriti in una collettività che abbraccia il primo e l'ultimo uomo che apparirà sulla Terra»²⁰. Scrivere diventa così l'intermediario attraverso il quale congiungersi con l'integralità della propria specie, e tramite il quale poter provare la pienezza della sua condizione.

Se queste considerazioni permettono di assecondare l'ipotesi di «uomo senza mito» definita prima, esse stentano, e anzi entrano in contraddizione con il bisogno palese del macrotesto di raccontare il mito. Come giustificare l'intenzione tondelliana di formare un discorso mitopoietico, di fronte alla necessità balbiana di fare a meno del mito, con la quale sembra aderire? Il contenuto del macrotesto è difatti costituito e fondato in maggior parte sull'analisi e sulla messinscena dei miti che abbiamo definito in prima parte e che Tondelli osserva. Il paradosso si trova in realtà nella definizione della scrittura che abbiamo proposto finora: in effetti, abbiamo definito la scrittura come l'attività con la quale Tondelli può aspirare all'universalità della sua condizione umana. La finalità della scrittura non ci permette di spiegare perché e come Tondelli insiste nel fare della scrittura uno spazio nel quale interrogare il mito. Dovremo presentare la pratica della scrittura per giustificare la sua finalità, ovvero l'universalità. Finalità, d'altronde, che può anche essere considerata una prerogativa della mitopoiesi.

2. Autobiografia e mito

Una via che si presenta opportuna per capire la necessità di scrittura in Pier Vittorio Tondelli di fronte all'esperienza del mito può essere trovata nella volontà da parte dell'autore di filtrare il proprio mito nella scrittura. Si crea lungo la sua produzione una molteplicità di esperienze che condizionano il modo in cui egli racconta ciò che osserva, e che danno alla scrittura un carattere molto personale. Potremmo legittimamente determinare una dimensione autobiografica dell'opera tondelliana, data la necessità di integrare le proprie esperienze e la sua interiorità nella materia stessa del testo. Certi critici, basandosi su similitudini autobiografiche, hanno analizzato certi personaggi alla luce della persona di Tondelli. Tre personaggi spiccano e trovano confronto con la vita dell'autore. Si è spesso ipotizzato la

¹⁹ *Ibid*, p. 141

²⁰ ABB, p. 11

somiglianza di situazione tra Pier Vittorio Tondelli e Bruno May in *Rimini*, Didi in *Dinner Party* e Leo in *Camere separate*. Innanzitutto, si deve notare che i tre personaggi sono tutti e tre scrittori, il che permette già di avvicinarli. Per i due primi personaggi, il parallelo si è costruito rivelando la comune precarietà dei due scrittori che rispecchierebbe la situazione di Tondelli al momento della stesura di *Rimini* e di *Dinner Party*: tutti e tre si troverebbero a un momento cruciale della loro carriera, in preda a dubbi sulla propria opera, e avrebbero scritto il libro soltanto per denaro (ammesso da Bruno stesso e dai protagonisti di *Dinner Party* per Didi, ipotizzato per Tondelli)²¹. Per quanto riguarda il terzo personaggio, c'è difatti un effetto di «effettiva sovrapposibilità [...] tra protagonista e autore»²²: che si tratti per esempio della similarità d'età fra i due o della presenza della città natia Correggio, possiamo in effetti, come fa Elena Buia, parlare dell'entità «Leo-Tondelli»²³.

Questa chiave di lettura autobiografica dell'opera si rivela interessante per la nostra analisi dell'opera in quanto autobiografia e mito hanno tratti comuni²⁴. Ritroviamo in entrambi i generi l'intenzione di creare un eroe dalle azioni importanti: il romanzo d'esordio, per esempio, è effettivamente «incentrat[o] sugli eroi, o anti-eroi, che rappresentarono emblematicamente una speranza di fuga»²⁵. Il protagonista dell'ultimo episodio, *Autobahn*, racconta in prima persona la sua missione, ovvero quella di conquistare il suo «odore», impresa che rimane vitale per il protagonista per dare senso alla sua esistenza. Tutte le opportunità che lo devierebbero dalla sua impresa sono rifiutate perché lo scarterebbero dalla sua ricerca di libertà: così, il percorso di fuga dalla provincia acquisisce una tonalità epica, che rende possibile il parallelo tra autobiografia e mito, in cui il racconto sintetizza la necessità di fare del percorso del giovane protagonista una vera e propria epopea, conferendogli i tratti dell'eroe mitologico. Vengono identificati vari nemici ed ostacoli che l'eroe deve affrontare lungo il suo percorso: così, «i correggesi», ovvero gli abitanti della città natia dell'autore, diventano i «ladri» e «rapinatori» che «son tornati [...] a rubarmi il mio odore».²⁶

²¹ CARNERO, Roberto, *op.cit.*, pp. 89-91

²² *Ibid*, p. 116

²³ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 103

²⁴ KUNZ WESTEROFF, Dominique, *L'autobiographie mythique*, 2005. Disponibile su:

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automythe/aminteg.html#amsommar> [Consultato il 09/05/2021]

²⁵ TAGLIAFERRI, Aldo, *op.cit.*, p. 12

²⁶ AL, p. 186

Inoltre, si rileva interessante la scelta del narratore di rivolgersi direttamente al lettore, rendendolo così partecipe del racconto. Il testo è costellato di frasi interrogative rivolte al lettore: «Che ne dite lettori miei?», «volete vedere che sta vuoto?»²⁷. La dialettica impostata dal narratore ci permette di avvicinare il racconto alla trasmissione orale con la quale i miti vengono spesso diffusi: in effetti, l'oralità è una caratteristica che accomuna sia la trasmissione dei miti che la «letteratura emotiva» tonnelliana. Così, constatiamo le incombenze del racconto a costruirsi come un racconto condivisibile, attraverso l'epopea che viene narrata dal protagonista. Il narratore, per condividere la sua esperienza in modo attraente, teatralizza la sua narrazione attraverso l'uso di onomatopee («grrrrr! [...] oooohhhhhh»²⁸) e un ritmo rapido con il quale mantenere l'attenzione del lettore. Queste caratteristiche permettono di concretizzare il rapporto dialettico imposto dall'eroe.

Il carattere autobiografico, nel romanzo d'esordio, non attinge proprio al vissuto di Tondelli: in effetti, risulta difficile accomunare il protagonista di *Autobahn* a Tondelli stesso. Questo carattere autobiografico non si limita strettamente alla personalità dell'autore, ma si allarga a quello della sua generazione: in effetti, il romanzo è presentato da Tondelli come ispirato da «quel filone ormai mitico di questi anni e cioè l'Autobiografia», con «l'abbondante uso di una vera e propria soggettiva plurale, l'adozione cioè del Noi narrativo».²⁹ Inoltre, ritroviamo nel testo autobiografico la prerogativa di raccontare l'origine, le fondamenta di una persona, così come il mito racconta l'origine di una tradizione o di una collettività: così l'articolo *Quel ragazzo*, inserito nel *Weekend*, e altri articoli della sezione *Scuola*,³⁰ evocano la giovinezza di Tondelli stesso. Tuttavia, egli lo fa tramite una lettura di sé strettamente legata al fatto di essere cresciuto negli anni Settanta, rendendo la sua esperienza condivisibile. Il racconto autobiografico permette allora di spiegare sia le sue origini che quelle della sua generazione: l'autobiografia acquisisce allora lo statuto di «mito generazionale», proprio nella capacità dell'autore di farsi specchio dei suoi coetanei. Così, l'articolo si concentra sul percorso di un «ragazzo», identificabile come Tondelli stesso, in quanto vengono introdotti nodi biografici che rendono palese la figura dell'autore dietro la creazione di questo personaggio. Ciò si vede nella volontà di evocare un ragazzo allontanatosi dal cattolicesimo per interessarsi particolarmente alle religioni orientali, che legge determinati

²⁷ AL, p. 188 + AL, p. 194

²⁸ *Ibid*, p. 184-6

²⁹ TONDELLI, Pier Vittorio, *Lettera rivolta ad Aldo Tagliaferri, con una nota aggiuntiva*, 24/06/1979, *op.cit.*, allegato n°3, p. 138

³⁰ Gli articoli ai quali ci riferiamo sono *Quel ragazzo* (WPM, p. 123-5), *Memory* (WPM, p. 126-7), *Terza liceo* (WPM, p. 128-130).

quotidiani (*Lotta continua, Re Nudo, Lambda*), che detesta la politica³¹. La trasparenza evidente tra il personaggio e l'autore permette a chi scrive di raccontare la propria evoluzione; eppure, quest'assenza di totale equivalenza tra autore e personaggio permette di fare del «ragazzo» un personaggio simbolico della sua generazione, riprendendo tutti gli eventi simbolici di questo periodo (ritroviamo il riferimento «alle Giornate del cinema italiano», alla «festa fallimentare del parco Lambro»³²). In questo senso, il ragazzo è e non è Tondelli: si situa a metà fra l'autore e la sua generazione, e permette così, nella descrizione di una certa ambientazione, di invitare il lettore a riflettere su questo periodo. Lo fa tramite gli occhi del protagonista descritto, svuotato, non a caso, da una qualsiasi identità reale, per creare appunto una risonanza generazionale nella quale potrebbe riconoscersi chi legge.

C'è inoltre un valore eziologico nei testi tondelliani, così come nei miti: *Camere separate* potrebbe essere letto come il tentativo di Tondelli di sondare i momenti della sua infanzia e di dare senso alle sue origini, il che è difatti reso possibile dal carattere autobiografico dell'opera. Ricreando il suo percorso, egli intende allora dare una prospettiva alla sua vita, che la scrittura permette di concretizzare. Kunz Westerhoff, presentando i legami tra autobiografia e mito, mette in rilievo che l'opera autobiografica, realizzandosi nello spazio della letteratura, supera la dimensione strettamente storica del vissuto per inserirsi in un testo che assolverà queste barriere storiche, rendendo il testo autobiografico, mitografico.³³ Difatti, anche

la scrittura letteraria per Tondelli parte da dati autobiografici e da annotazioni di diario, da frammenti di vissuto che poi, raccolti in un orizzonte e una sensibilità, generano un progetto e un romanzo.³⁴

Così, la scrittura fa sì che l'autore si «proietta in un divenire eternandosi»³⁵: ciò gli concede di accedere a una sfera nella quale trasporre questi eventi in chiave mitologica. Così, la scrittura mitografica diventa lo strumento con il quale dare «un senso di totalità all'esperienza e riunifica l'identità frammentata»³⁶, e con il quale l'autore può «entrare in un rapporto dialettico con la vita: più per farla rivivere in un luogo protetto che per

³¹ WPM, p. 123

³² *Ibid*, p. 124

³³ KUNZ WESTERHOFF, *op.cit.*

³⁴ SPADARO, Antonio, *op.cit.*, p. 50/OP2, p. 962

³⁵ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 102

³⁶ RANDOING, Chantal, «Meditazione sulla diversità e sulla separatezza in *Camere separate* di Tondelli», in *Cahiers d'études italiennes*, 7, 2008, p. 32. Disponibile su: <https://journals.openedition.org/cei/904> [Consultato il 17/05/2021]

interpretarla»³⁷. Il mito, nella sua natura irrealistica, così come la scrittura di sé, può colmare incoerenze, buchi, modificare la natura degli eventi e trasfigurarli per creare un insieme che l'autore organizza a seconda del suo progetto. Eppure, riscrivere la realtà, modificarla, attraverso la mitopoiesi, non fa della scrittura un oggetto che la deforma, la reinventa, la falsifica? E la scrittura autobiografica, facendosi mitografica, non rischia di diventare pericolosa, se tende a far assumere all'autore una nuova figura, un alter ego che non corrisponde strettamente all'autore?

3. Il rito della scrittura contro la «crisi della presenza»

Se la scrittura tondeggiana prende corpo nella zona che si è tentato di definire, che si situa tra autobiografia e mitografia, vediamo tuttavia come una lettura strettamente autobiografica dell'opera viene rifiutata dall'autore. Queste considerazioni, pur rivelandosi utili per capire più precisamente la mitologia personale dell'autore, devono essere prese con cautela. Difatti, la lettura dell'opera non deve «insistere troppo su tali analogie»³⁸, in particolare se seguiamo le affermazioni di Tondelli stesso:

E anche quando banalmente faccio dell'autobiografia – cosa per altro possibile – tutto è trasfigurato, a tutto viene dato un senso. [...] Autobiografia a tutto tondo no... Però ci sono io, ci sono le atmosfere [...] è forse un punto di mediazione, senza nessuna tentazione diaristica a tutti gli effetti.³⁹

L'espressione «punto di mediazione» è abbastanza rilevante: lo scrittore potrebbe allora filtrare la propria esperienza tramite un personaggio di carta, a cui dare una parte della propria identità. Possiamo collegarlo alle istruzioni emesse da Tondelli ai giovani scrittori del progetto *Under 25* in cui egli privilegia la posizione di un «'io narrante' che non deve, per forza di cose, essere in tutto e per tutto simile a voi»⁴⁰. L'autore compie allora nelle sue opere una reinterpretazione del reale, a partire di frammenti autobiografici che permettono di dare una forma al romanzo. L'autore è capace di posizionarsi nella scrittura con un alter ego, un eroe nel quale poter trasporre i frammenti della propria interiorità, ricomponendoli nell'arco di un'opera e di un doppio di sé necessari. Per la nostra analisi, è interessante che la critica tondeggiana accenni in particolare alla nozione di maschera per evocare la posizione di Tondelli riguardo alla scrittura. L'autore difatti «ricorre all'espedito più tradizionale e

³⁷ SPADARO, Antonio, *op.cit.*, p. 211

³⁸ CARNERO, Roberto, *op.cit.*, p. 91

³⁹ OP2, p. 972-975

⁴⁰ WPM, p. 328

retorico: la maschera, l'occultamento di sé»⁴¹; Mario Fortunato nota in effetti come il percorso dell'autore possa essere letto alla luce di «un unico traguardo: la costruzione della propria maschera, l'edificazione di un proprio identikit solo all'apparenza realistico e “oggettivo”, in verità deformato, ellittico, strenuamente falso»⁴². Esiste un divario importante tra la natura profonda dell'autore e l'operazione letteraria compiuta. Il termine di maschera è anche rilevante alla luce della teoria demartiniana della «crisi della presenza», nella quale il soggetto in preda alla crisi ricorre a un «piano di attenuamento e di mascheramento della totale responsabilità umana nella decisiva operativa attuale (riassorbimento di tale decidere nell'iterazione rituale dell'identico modello mitico di fondazione dell'ordine operativo comunitario)»⁴³. La scrittura diventa per Tondelli la possibilità di ricorrere a un «modello mitico» nel quale sottarsi alla problematicità della sua posizione nella realtà.

Se la scrittura si configura come un vero e proprio travestimento di sé, nel quale «digerire la realtà»⁴⁴, in cui poter gestire la responsabilità della sua condizione, vediamo tuttavia che l'autore si serve della scrittura non soltanto per interrogare la propria realtà, ma anche per trascenderla. Nella scrittura, in effetti, il protagonista di *Camere separate*, desideroso di vivere la sua relazione non vicino all'amante, ma separatamente, riesce a definire un «nuovo codice di parole che fosse appropriato al loro amore», che egli trova nello scambio di lettere con il compagno⁴⁵, capace di sostituirsi alla realtà. È interessante notare tuttavia come il modello costruito da Leo sembra ereditato da un repertorio di immagini standardizzate dall'amore: «Forse 'camere separate' era l'illusione, forse fin troppo turistica, che la sua idea dell'amore corrispondesse a quella delle canzoni e dei libri. Ma quale altro tipo di amore poteva esistere?»⁴⁶ Ritroviamo un tentativo da parte di Leo di ricorrere al «simbolismo mitico-rituale» imposto dalla sua cultura per porre argine alla problematicità della sua condizione, di fronte all'assenza di un modello che sancirebbe la natura del loro amore. Cercando un modello precostruito dell'amore, Leo si sente integrato di nuovo in un rito della scrittura che sente benefico per arginare la sua «crisi della presenza». Lo scambio epistolare permette all'individuo di trovare un senso alla relazione da intrattenere con Thomas.

⁴¹ FORTUNATO, Mario, «Le parole in maschera», in *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 120

⁴² *Ibid*

⁴³ DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo*, *op.cit.*, p. 261

⁴⁴ OP2, p. 971

⁴⁵ CS, p. 172

⁴⁶ *Ibid*, p. 175

Sebbene lo scambio epistolare riesca a colmare in Leo la sofferenza che una vita insieme implicherebbe, Thomas si trova tuttavia sempre più straniato da un'esperienza nella quale egli non si riconosce. Leo lo sta continuamente trasfigurando in un personaggio necessario al simbolismo mitico-rituale nel quale egli trova pace, ma che aderisce sempre meno alla natura reale di Thomas. In effetti, constatiamo che «la voce di Thomas viene soffocata, attutita, affoga nelle immagini fittizie prodotte da Leo»⁴⁷, creando di conseguenza in lui un sentimento di frustrazione nel non poter condividere un rapporto reale con il partner, che Leo vuole soltanto vivere nello spazio fittizio della scrittura, poiché la scrittura è l'unico spazio nel quale rompere ed attenuare la problematicità del reale. La relazione fra i due uomini non ha luogo sul piano della realtà, bensì nella mitologia delle «camere separate». Leo riconduce il suo rapporto in un modello «de-storificato», nel suo «teatrino interiore, secondo una sceneggiatura preordinata».⁴⁸ Il problema che Tondelli pone attraverso la reazione di Thomas è la tendenza di fare del rito della scrittura un'attività con cui codificare la realtà. Eppure, Leo «voleva continuare a sognare il suo amore e a non permettergli di infangarsi nella quotidianità»⁴⁹: mantenendo un simbolismo mitico-rituale nella realtà, egli mantiene il rapporto su un piano metastorico, rifiutando così di confrontarsi di nuovo ai problemi che derivano da una vera e propria relazione. C'è qui l'esempio della capacità mitizzante della scrittura, inteso nella sua accezione negativa. La natura deformante della scrittura viene sottolineata: Leo, nel prossimo incontro con Thomas, si accorgerà della dissociazione che la trasfigurazione del compagno nella scrittura lo ha indotto a compiere.⁵⁰ Thomas, nella finitezza della sua presenza, rompe la regola del *tout se tient* che permetteva la stabilità della presenza di Leo. Il modello mitico delle «camere separate» è rotto dalla realtà storica, dall'immagine precisa di Thomas. La scrittura autobiografica, poiché permette di reinterpretare la realtà, può condurre l'autore a nascondersi in essa. La realtà viene rifiutata per rifugiarsi in uno spazio fittizio e mitico che garantisce stabilità e coerenza. Eppure, il bilancio che fa Thomas (e Tondelli) è proprio l'impossibilità per la scrittura di sostituire il reale. Queste considerazioni fanno eco con quelle della nostra seconda parte, poiché la scrittura, così come per esempio la droga, invitano entrambe alla sostituzione del reale col mito, ma invano. In che modo la scrittura deve allora rendere conto del mito, senza creare un'altra alternativa alla realtà?

⁴⁷ SZEWCZYK, Andrzej, «(De)costruzione dell'identità del diverso» in *Comico Viaggio Identità Limite. Nuovi studi per Tondelli, op.cit.*, p. 186-7

⁴⁸ CS, p. 172

⁴⁹ *Ibid*, p. 170

⁵⁰ *Ibid*, p. 176

4. «Ridurre a chiarezza»: dare forma al mito

Queste considerazioni sulla necessità di scrivere il mito trovano riscontro nella teoria pavese del mito. In effetti, durante la nostra analisi, abbiamo dimostrato come Pavese sostiene la necessità di non soltanto convivere col mito ma di usarlo, di compromettere la sua natura. Questo bisogno di approdare al fulcro delle nostre motivazioni deve passare attraverso un processo di discernimento, di razionalizzazione, di chiarificazione, che Pavese attribuisce in particolare al «poeta», che, scrivendo, avrà la possibilità di dare una forma concreta alla sua tensione forte e inafferrabile. In Tondelli, ritroviamo effettivamente la stessa prerogativa: la scrittura permette di «scavare», si tratta di un «cercare di andare in profondità» che l'autore deve compiere per «superare un momento iniziale di pudore dissolto»⁵¹. La scrittura produce quindi una consapevolezza di sé del tutto nuova e risolutrice, perché appropriarsi il mito significa venirne a conoscenza nel modo più chiaro possibile, ma impone tuttavia anche di accettare a non crederci più. Così, possiamo capire l'ambivalenza che Tondelli poteva provare nell'atto di scrittura: rappresentava un'attività che gli permetteva di trovarsi con limpidezza, nella chiarezza proposta dal prodotto realizzato, ma che distruggeva in lui l'ingenuità della fede con la quale credeva, lasciandolo ormai nell'incapacità di sentirne la purezza originaria. Sabrina Gola nota in effetti l'ambivalenza che la scrittura, in quanto fenomeno duplice, separato tra conoscenza e distruzione, rappresenta per i due «protagonisti-scrittori» di *Rimini* e di *Camere separate*, Bruno May e Leo: se, per il primo, scrittura è sinonimo di morte, invece per il secondo è sinonimo di sopravvivenza.⁵² In effetti, il protagonista di *Rimini* si ritrova nella frustrazione di chi, scrivendo, toglie l'ingenuità alla purezza del mito: «Avrebbe scritto di Aelred, questo era certo, ma così facendo lo avrebbe cacciato definitivamente dalla sua vita».⁵³ L'amore provato per Aelred, essendo totalizzante, ricopre la tensione che animava Bruno: così, egli, nella scrittura, accetta di sacrificare sé stesso distruggendo l'ingenuità della tensione che lo teneva in vita, e che lo porterà piano piano ad autodistruggersi, in mancanza della purezza originaria che lo stimolava. Invece, per Leo, la scomparsa del compagno lo conduce in una ricerca necessaria per la «sua sopravvivenza»: ricercare «lontano, verso sé stesso»⁵⁴, diventa un percorso che condurrà il personaggio a trovare una vitalità nuova. Eppure, possiamo notare come, per tutti e due, la scrittura sembra essere l'unica finalità che consentirà a questa tensione di calmarsi, e di scomparire, per diventare qualcos'altro.

⁵¹ OP2, p. 963

⁵² GOLA, Sabrina, «La seduzione postmoderna in *Rimini* di Pier Vittorio Tondelli», in *Cahiers d'études italiennes*, 5, 2006, p. 229. Disponibile su: <https://journals.openedition.org/cei/839> [Consultato il 09/05/2021]

⁵³ RIM, p. 247

⁵⁴ CS, p. 103

Di conseguenza, l'autore esegue un rito che implica un'operazione faticosa nella quale si mette in gioco: il periodo di inattività al quale segue il rito della scrittura è allora il tentativo di «ricostruire quello che la scrittura [...] inevitabilmente ha frantumato dentro»⁵⁵. Scrivere significa allora accettare che una parte di sé venga compromessa, nell'impossibilità di ricomporsi totalmente dopo. Così, l'autore stima che «uno scrittore è sempre conteso, credo, fra questo buttarsi fuori, scarnificarsi in pubblico e il bisogno di scappare, tornare nel silenzio».⁵⁶ Nel processo della scrittura si crea un oggetto che sarà accessibile a tutti, e che lascerà scorgere la natura intima dell'autore, una volta «scarnificato». Perciò Leo, vedendo in metropolitana qualcuno leggere un suo libro, sente di «essere stato sorpreso, nudo, da uno sconosciuto»; per lui, «leggere quelle pagine è addentrarsi sulla sua pelle e nei suoi nervi, far l'amore con lui, odiarlo, ricordarlo, sognarlo. E questo gli pare intollerabile».⁵⁷ Da quest'esperienza di violazione della sua essenza, deriva di conseguenza un prodotto nel quale l'autore si riconosce, in quanto creatore dell'opera, ma di cui si vergogna, perché nella scrittura il lettore si ritrova in contatto con una parte di sé che ha dovuto abbandonare contro voglia, per «darsi in pasto agli altri»⁵⁸. La scrittura, che si deve far portatrice di vitalità, assume allora la valenza di «vergogna e di morte»⁵⁹, proprio perché il rito lo costringe a una forzata «esternazione del sé»⁶⁰, che rimane tuttavia obbligatoria per il compimento di una scrittura del suo mito, che viene avvertita come ineluttabile.

L'attività dello scrittore consiste proprio nella «ricerca delle parole per nominare quella trasformazione e delle strategie esistenziali per affrontarla»⁶¹. Le parole contengono in sé la presenza della carica mitica, ma il personaggio, proprio per la forza che esse hanno intrinsecamente, si sente schiacciato dalla carica intensa che ognuna copre: «Perché il suo corpo incomincia a scricchiolare sotto il peso di quanto si è scritto addosso; in sostanza lui si vergogna di quel suo corpo troppo incurvato dalle parole»⁶². Di fronte alla ricerca di sé, egli ha accumulato un materiale denso in cui poter scorgere tracce preziose di ciò che lo ha animato, ma che non viene vissuto come una continuità della sua persona, bensì come qualcosa di soffocante. La scrittura costringe l'autore a dover sentire il peso di una tensione

⁵⁵ ABB, p. 40

⁵⁶ *Ibid*, p. 48

⁵⁷ CS, p. 92

⁵⁸ *Ibid*, p. 95

⁵⁹ *Ibid*, p. 92

⁶⁰ SZEWCZYK, Andrzej, *op.cit.*, p. 189

⁶¹ SINIBALDI, Marino, *op.cit.*, p. 109

⁶² CS, p. 93

che non agisce più liberamente in lui, ma che è contenuto in parole che ne hanno fissato l'intensità, ormai consunta.

Eppure, constatiamo che i due protagonisti-scrittori sentono un'insoddisfazione di fronte al loro lavoro, che ritengono incompleto, falso, menzognero.⁶³ La scrittura sfugge sempre a ciò che lo scrittore vorrebbe poter trascrivere, perché non può – così come ogni arte – permettere una rappresentazione completa e assoluta della tensione che egli ha potuto compromettere. Di conseguenza, il vocabolario è lacunare perché non contiene parole capaci di trascrivere correttamente la forza del sentimento. Tondelli lo dimostra in uno dei suoi articoli riguardanti la scrittura:

Prendiamo un romanzo d'amore. Ci parla dell'amore? Della realtà dell'amore? Ma se continuamente nei romanzi d'amore si dice: "Non riesco a esprimere quello che sento", "Non ho parole per dirlo", "Non riesco a comunicare la grandezza di quello che provo".⁶⁴

Questa distinzione mostra in effetti l'incapacità delle parole a ricoprire fenomeni che proprio per la loro indicibilità non sono identificabili con delle parole. La scrittura è spesso presentata come uno strumento che non riesce a riprodurre con esattezza l'intensità del fuoco centrale della vita. Così, durante il primo contatto fra Leo e Thomas, le parole non riescono a tradurre correttamente l'intensità del momento, e anzi porterebbero a «confondere» qualcosa di innominabile.⁶⁵ Durante il primo rapporto sessuale fra i due uomini, «le parole si perdono nella sua mente», pur riconoscendo che esse «hanno una parte essenziale in quanto sta avvenendo»⁶⁶. Se egli è consapevole che dovrà trovare nel vocabolario parole adatte alla descrizione di questo momento, sa che questo potrà accadere soltanto *a posteriori*. All'inizio del romanzo, il personaggio rifiuta la scrittura, perché la considera soltanto una modalità che sminuirebbe e rinchiuderebbe in sé significati ben più importanti. La scrittura non è in grado di corrispondere alla vera e propria natura del mito.

Per superare quest'ostacolo, potremo rivolgerci alla teoria del mito di Roland Barthes, che si fonda principalmente sulle teorie dello strutturalismo, che egli propone in *Mythologies*. Barthes propone, per definire il mito, un sistema semiologico⁶⁷ doppio:

⁶³ RIM, p. 247 + CS, p. 90

⁶⁴ ABB, p. 60

⁶⁵ CS, p.21

⁶⁶ *Ibid*, p.33

⁶⁷ Ogni sistema semiologico è composto di un segno, anch'esso «composé d'un signifiant et d'un signifié. Le plan des signifiants constitue le plan d'expression et celui des signifiés le plan de contenu. Dans chacun de ces deux plans, Hjelmslev a introduit une distinction qui peut être importante pour l'étude du signe sémiologique (et

On le voit, il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques, dont l'un est déboîté par rapport à l'autre: un système linguistique, la langue (ou les modes de représentation qui lui sont assimilés), que j'appellerai langage-objet, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système; et le mythe lui-même, que j'appellerai méta-langage, parce qu'il est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première.⁶⁸

Barthes constata tuttavia che

le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui: c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second.⁶⁹

Di conseguenza, la lingua corrisponde soltanto a metà del sistema semiologico del mito, poiché il segno linguistico diventa soltanto significante della seconda catena. La transizione fra i due sistemi, che Barthes chiama «significazione», si fa tra il segno del primo e significante del secondo.⁷⁰ È la caratteristica primordiale attraverso la quale scrittura e mito si possono congiungere. Questa concezione è particolarmente rilevante riguardo alla difficoltà nella quale ci siamo imbattuti precedentemente: la lingua è difatti uno strumento insufficiente perché non può rappresentare totalmente il mito. Esso agisce in un secondo dispositivo semiologico, che deriva appunto dalla lingua, ma che non è composto soltanto dalla lingua. Gli è difatti preclusa la possibilità di rappresentare il significato, e così l'intero segno. Lo scrittore può soltanto contribuire a dare forma al significante del mito. Non a caso Pavese evoca la nozione di «materia» quando introduce l'obbligo di «ridurre a chiarezza» il mito⁷¹. La scrittura, nel suo contenuto, non può raffigurare il mito, perché le parole sono insufficienti per evocarlo, ma può compierlo nella scelta di una definita forma: lo fa attraverso scelte espressive che nello *stile*⁷² riescono a far risaltare la tensione che vigeva all'interno dell'autore e che ritroviamo leggendo le sue pagine. Difatti, Tondelli evoca la necessità che

non plus seulement linguistique) ; chaque plan comporte en effet, pour Hjelmslev, deux strata: la forme et la substance ; il faut insister sur la nouvelle définition de ces deux termes, car chacun a un lourd passé lexical. La *forme*, c'est ce qui peut être décrit exhaustivement, simplement et avec cohérence (critères épistémologiques) par la linguistique, sans recourir à aucune prémisse extralinguistique ; la *substance*, c'est l'ensemble des aspects des phénomènes linguistiques qui ne peuvent être décrits sans recourir à des prémisses extra-linguistiques. » (BARTHES, Roland, *Éléments de sémiologie*, in *Communications*, n°4, Recherches sémiologiques, 1964, p.105. Disponible su: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029; consultato il 17/05/2021)

⁶⁸ BARTHES, Roland, *Mythologies*, *op.cit.*, p. 188

⁶⁹ *Ibid*, p. 187

⁷⁰ *Ibid*, p. 189-90

⁷¹ PAVESE, Cesare, *op.cit.*, p. 320

⁷² *Ibid*, p. 336

nell'opera si ritrovi il carattere doloroso e tutt'altro che lineare del «ridurre a chiarezza» il mito: «A me piace avere delle pagine un po' sporche, un po' materiche, un po' grumose, come quando in un quadro si vede la materia, la pennellata, il gesto dell'artista». ⁷³ Perciò la pagina, la sua composizione, la sua organizzazione e la combinazione dei significanti all'interno del testo devono far trasparire quest'energia dalla quale emana questa volontà di scrivere. In questo senso, capiamo quest'affermazione di Tondelli: «Scrivere è innanzitutto usare una lingua [...] Noi facciamo un'operazione con il linguaggio». ⁷⁴ È in effetti la scelta di una «certa lingua, la nostra» ⁷⁵, e la manipolazione che ne facciamo che permetterà di trarre, di tradurre e di tradire la nostra consapevolezza del mito.

La teoria pavesiana, nonché le altre teorie presentate, ci hanno permesso di sottolineare la dialettica che mito e scrittura intrattengono nell'opera tondelliana: il testo deve possedere in sé l'essenza di ciò che ha motivato la sua stesura, e che l'autore, proprio nell'atto di scrittura, sacrifichi. Non è attraverso la scelta di determinati significanti che la forza del mito opera, bensì nella formazione del significante, che, nella sua associazione, raffigura l'immagine del mito. Lo scrittore trova allora soddisfazione in un prodotto, che, pur rappresentando una parte di sé per sempre staccata da lui, diventa oggetto nel quale l'autore si realizza, creando un proprio «codice» con il quale esprimersi. Questo paradosso trova risposta nella differenza che Furio Jesi propone per differenziare il mito-concetto dalla mitologia-scrittura che gli viene creata attorno. In effetti, il mito è un oggetto non accessibile all'uomo, e ciò che è accessibile all'uomo è una vasta mitologia che asserisce di possederne il contenuto. ⁷⁶ In realtà, il «poeta» pavesiano si ritrova di fronte alla stessa problematica: davanti a un oggetto che gli propone il mito ma che non è il mito, bensì qualcosa che rappresenta soltanto l'unica opportunità di riferirvisi. La scrittura diventa una barriera che si pone tra l'uomo e il mito, lasciando l'uomo di fronte all'impossibilità di accedervi. Sarà attraverso l'analisi del concetto di «macchina mitologica» che propone Jesi che potremo vedere come il racconto del mito, e più generalmente l'interpretazione del mito, è l'unico materiale disponibile per chi vuole scoprire il mito. Dovremo dedurre le ragioni per le quali l'uomo deve accontentarsene. Questo ci permetterà di giustificare sia la necessità di scrivere il mito, che ritroviamo nella concezione pavesiana, che la volontà di mostrare la sua inesistenza, al centro del pensiero balbiano.

⁷³ OP2, p. 978

⁷⁴ ABB, p.61

⁷⁵ *Ibid*

⁷⁶ Vedere in prima parte la definizione, in I.A.3

B. La macchina mitologica

L'attività mitopoietica si rivela essere necessaria per creare una zona di contatto tra il mito e l'Uomo: la scrittura del mito si propone come elemento necessario all'andamento regolare della vita umana, ciò che la «macchina mitologica» teorizzata da Furio Jesi include in un percorso totalizzante della vita dell'uomo. Questa sottoparte ci inviterà allora a dimostrare i legami essenziali che si articolano tra mito, mitologia e mitopoiesi all'interno del sistema jesiano, poiché «il sapere sul mito è il prodotto di una *mitopoiesi continua* che affonda le radici nell'idea di un sapere portatore di verità, che è in sé mitologica».⁷⁷ Concluderemo vedendo allora come l'autore, analizzando questa «macchina mitologica», riesce a creare una vera e propria «mitologia critica» di questi anni.

1. Perché parlare di «macchina mitologica» in Tondelli?

Il concetto di «macchina mitologica» che ipotizza Jesi si fonda sulla necessità di distinguere due concetti differenti, che permettono il funzionamento corretto di questo modello. Vengono differenziate la finalità alla quale aspira l'uomo (il mito) e il materiale al quale ricorre l'uomo quando si riferisce al mito (la mitologia). I due concetti si oppongono allora tra la fissità del primo e la modellazione sempre in evoluzione che ne fa la seconda. Questo materiale in effetti evolve continuamente: gli uomini si identificano e si costruiscono attorno ai materiali mitologici proposti dalla contemporaneità. Lungo l'intera opera tondelliana, l'autore e i suoi personaggi si dibattono in effetti attorno a una circoscritta mitologia che abbiamo definito. Nell'unico articolo esplicitamente dedicato alla nozione di mito, *Sulle strade dei propri miti*, Tondelli presenta la differenza tra questi due concetti: per spiegarla, egli si riferisce all'esempio del mito del viaggio. L'autore, in quest'articolo, difende l'universalità di un mito che egli definisce un «richiamo vitale [...] di un impulso quasi biologico a spostarsi e a conoscersi al di là dei confini e degli stati»⁷⁸: esiste allora, prima dell'esistenza di ogni essere umano, una condizione che lo spinge a cercare al di là della propria terra le ragioni del proprio essere. Questa condizione pre-esistenziale diventa aprioristica e pone la ricerca di un oggetto che Tondelli, in realtà, presenta all'infuori del campo di azione dell'uomo, così come il mito non si pone mai all'interno della macchina con la quale l'uomo vive. Il carattere immutabile e intrinseco alla natura umana del mito del viaggio si oppone allora alla costruzione di un percorso che ogni generazione stabilisce,

⁷⁷ MANERA, Enrico, *Furio Jesi: mito, violenza, memoria, op.cit.*, p. 76

⁷⁸ WPM, p. 461

derivando dalla necessità di dare forma a questo mito, attraverso una definita forma mitologica. Così, egli constata che

è possibile rintracciare, per i giovani, una struttura del viaggio e una sua mitologia che si costruisce, generazione dopo generazione, attraverso la visione di certi film, la lettura di certi romanzi, la diffusione di certe idee o, più semplicemente, l'emerge di nuove necessità⁷⁹.

Questo processo di individuazione di un percorso generazionalmente unito attorno a fenomeni culturali condivisi porta alla creazione di un rito del viaggio nel quale i giovani si riconoscono. Risiede in questo «l'effetto di una seduzione profonda, in cui musica, arte, cinema, letteratura, storia, si mescolano in modi sempre nuovi, producendo ogni volta itinerari di fascinazione differenti»⁸⁰. All'immaginario stabilito, corrisponde allora una meta che diverrà centrale nella formazione dell'identità giovanile.

Vediamo come ad ogni ricerca del mito, viene attribuito un contenuto denso al quale riferirsi e che si rivela necessario per fondare la propria ricerca dell'archetipo mitico: così Tondelli spiega come

ognuno di noi ha bisogno di tornare sempre, di riparlare, di ripensare a queste vecchie solfe, cioè all'amare, al lasciarsi, all'abbandono, al nascere, al morire. Poi ognuno cerca magari di metterci una sensibilità diversa, di plasmarle a seconda della contemporaneità, di quello che vede negli anni.⁸¹

Esiste un aspetto automatico nell'uomo che lo costringe alla costruzione di un immaginario che deriva da tematiche universali, dalle quali l'uomo crea un materiale col quale interrogarle. L'uomo si ritrova di fronte ad espressioni che possiedono intrinsecamente l'effetto del mito: così i materiali mitologici permettono di far apparire epifanie del mito. In questo senso, agisce la «proiezione fantastica di un sentire che si agita nel profondo di noi»⁸²: l'uomo percepisce nel materiale col quale entra in contatto una forma che egli riconosce, e nel quale si può fare testimonianza dell'«aura mitica»⁸³.

⁷⁹ *Ibid*

⁸⁰ *Ibid*, p. 462

⁸¹ OP2, p. 962. Ritroviamo una dichiarazione simile in OP2, p. 1003: «Anche riproporre gli stessi eterni temi: l'impegno, il ruolo sociale della letteratura ecc.... Oggi è importante perché i tempi sono cambiati. Sai, le domande sono sempre quelle. Si dovrebbero cercare le risposte adatte ai nostri tempi».

⁸² WPM, p. 514

⁸³ *Ibid*

Questo processo, in cui si bilanciano archetipo del mito e materiale mitologico, e nel quale l'uomo assiste alle epifanie del mito, è tuttavia concepito come illusorio da Furio Jesi; in effetti mito e mitologia non coincidono perfettamente, in quanto il mito non propone una vera e propria rivelazione di sé. L'uomo cerca ripetutamente questo contatto potente in un materiale che non gli cederà totalmente il mito. È coinvolto in una ricerca permanente di qualcosa che non gli sarà mai concesso, che lo intrappolerà dentro un fenomeno totalizzante e ripetitivo, in bilico fra dellusione e appagamento provvisorio. Dovremo descrivere il funzionamento automatico di questa «macchina mitologica», per vedere in che modo viene analizzato dall'occhio tondelliano.

2. Forma e struttura

La «macchina mitologica» invita l'uomo a posizionarsi sempre in bilico tra la ricerca del mito e il consumo del contenuto che propone: difatti, Jesi usa l'espressione di «cibo mitologico», di cui l'uomo si nutre metaforicamente, ma di cui non è mai sazio. Esso si presenta come sostanza che promette il mito, ma non è il «cibo mitico» che sazierebbe veramente l'uomo. Le epifanie del mito si presentano allora come false rivelazioni in quanto esse mantengono l'illusione di un fenomeno che non apparirà mai chiaramente agli occhi dell'uomo. Ritroviamo una descrizione di un tale fenomeno nella presentazione del progetto di romanzo abbandonato che precede *Altri Libertini*, nel quale Tondelli introduce questa concezione:

Se per i Personaggi la possibilità di comunicare è indissolubilmente legata alla capacità di trascrivere altri fatti, altri romanzi, altri film e appunto in quest'opera di riformulazione risiede per noi tutti la nostra vita e la capacità di continuare a procedere in sempre nuove sintesi, una volta che il Protagonista alieni da sé la vita, una volta che i Personaggi capiscano quel certo meccanismo della loro estrazione piccoloborghese o altro, allora il rifiuto della comunicazione e della vita avviene mediante la nuda e semplice Citazione Trasdotta Incorporata al testo. Non sono più possibili sintesi o ricerche (il perchè lo dicono i fatti della narrazione) ma soltanto il muto adempimento della propria incapacità a crescere, a misurarsi con la vita, a lasciare i territori di adolescenziali sicurezze.⁸⁴

La consapevolezza dell'insufficienza del materiale mitologico, in questo progetto, viene sofferta dai protagonisti, perché vengono a conoscenza di un processo nel quale agivano

⁸⁴ TONDELLI, Pier Vittorio, *Lettera rivolta ad Aldo Tagliaferri*, 19/10/1978, Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, serie corrispondenza C8.c2, fascicolo 8296, Milano, allegato n°1, p. 132

a loro insaputa, riproducendo automaticamente un moto di «sintesi» nel quale si concentra in realtà l'agire umano. Vedremo che quest'idea, agli albori della sua produzione, trova una continuità nel resto della sua produzione.

La «macchina mitologica», che finora organizzava inconsapevolmente la vita degli uomini, viene ribaltato in una sofferenza di fronte all'osservazione della meccanicità del suo funzionamento. Il punto di rottura in cui avviene questo rovesciamento è l'adolescenza, età nella quale i giovani eroi avvertono l'impossibilità di confrontarsi con un materiale che offre davvero il mito. Quest'idea, ipotizzata prima della pubblicazione delle opere tondelliane, si ritrova lungo il percorso dell'autore: in effetti, la sua scrittura tradisce la presa di coscienza dei protagonisti di questo fenomeno, e il tentativo vano di colmare il «vuoto»⁸⁵ che una tale consapevolezza abbia potuto provocare nei protagonisti. Loro sono in effetti alla ricerca sfrenata di «cibo mitologico» con il quale arginare il dolore della loro condizione irrequieta. Si lanciano alla conquista disperata di una terra che in realtà permetterà di acquietare soltanto temporaneamente il turbamento interiore del personaggio. Eppure, una volta arrivato sulla terra bramata, l'insoddisfazione torna, in quanto il materiale, una volta consunto, si rivela deludente perché non corrisponde esattamente al posto al quale aspiravano i giovani: difatti essi cercano «un luogo mitico e irraggiungibile in cui fermarsi e costruire un nuovo mondo. Ma questo punto di arrivo non esiste».⁸⁶ Così possiamo vedere come, più che il materiale in sé, quello che prevale nei giovani protagonisti, è la necessità di spostarsi, per arginare il vuoto: queste considerazioni dimostrano come «l'importante è fare, anche se non si avverte bene cosa: necessario è andare, seppure non si comprenda dove e con chi»⁸⁷. Notiamo dunque che «gioia e dolore paiono rincorrersi e fuggirsi in un'incessante altalena che esclude pause e riflessioni»⁸⁸, poiché in questa «macchina desiderante», «quanto più si innalza la “domanda” di mito, tanto più saranno “offerte” epifanie del mito, e quindi mitologie».⁸⁹ I personaggi lo hanno capito, e perciò tentano ad ogni modo di accelerare la produzione del «cibo mitologico» per limitare questo «vuoto», portandoli pure a smarrirsi dentro questa «macchina».

⁸⁵ REMELLI, Anna, *op.cit.*, p. 85

⁸⁶ WPM, p. 462

⁸⁷ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 77

⁸⁸ *Ibid*, p. 41

⁸⁹ BIDUSSA, Davide, «Il vissuto mitologico», in JESI, Furio, in *Germania segreta*, Milano 1995, p. 205 in MANERA, Enrico, «L'officina mitologica di Furio Jesi. Sulle prefazioni non pubblicate a *Materiali mitologici*», *op.cit.*, p. 6.

È nella ripetizione⁹⁰ che il protagonista crede di poter trovare senso, nel mettersi continuamente in moto, e nell'ottica della nostra analisi, facendo funzionare frequentemente la «macchina mitologica» che verrà data rilievo alla vita. In questo senso, possiamo effettivamente parlare di «spleen adolescenziale»⁹¹; ma questa nozione, tuttavia, rimane restrittiva dell'intero arco della produzione tonnelliana. La definizione del sistema ci consente difatti di abbozzare un quadro circolare alla vita dei personaggi. Si percepisce effettivamente un «tempo ciclico»⁹² al quale i protagonisti non possono scappare: la costruzione del testo attesta effettivamente la presenza di una ripetizione del tempo. Troviamo in *Altri Libertini* una costruzione ciclica sia del tempo che della vita dei protagonisti, in cui punto di partenza e punto di arrivo si assomigliano molto. Così, in *Viaggio*, l'incipit e la fine del racconto sono molto simili: le due situazioni si svolgono di sera, in una «notte solitaria»⁹³ sulle vie emiliane, e il narratore fa in entrambe le situazioni una scommessa, che perde e di cui non gli importa.⁹⁴ Quest'effetto della narrazione tende a mostrare l'eterna ripetizione di uno schema, che viene alla fine del racconto accettato dal protagonista: «Sulla mia terra, semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere»⁹⁵. Possiamo scorgere tracce di questa circolarità nell'episodio seguente, *Senso contrario*, in cui viene descritta una «serata davvero vuota»⁹⁶, che il narratore proverà a migliorare in compagnia di Ruby, amante occasionale. Dopo le peripezie della notte, all'alba, sul cammino per tornare a casa, il protagonista confessa: «Sento come mi fosse improvvisamente cresciuto dentro un vuoto enorme».⁹⁷ Queste dichiarazioni del narratore rimangono particolarmente interessanti alla luce dell'analisi appena realizzata: il tentativo di ostracizzare il sentimento di vuoto, che viene messo in scena durante il racconto con la mitologia della strada, diventa una possibilità per sfuggire al carattere anestetizzante della propria condizione. Eppure, rimane vano in quanto si presenta conclusivamente insoddisfacente; la sinestesi diventa nient'altro che il tentativo di nascondere questo vuoto, che riapparirà improvvisamente.

Sarebbe infatti ipotizzabile vedere come i personaggi, e Tondelli stesso, usino questo materiale per nascondersi, ovvero per nascondere il «vuoto» della loro condizione, con il quale devono convivere. Così, Buia presenta l'uso che Tondelli fa della postmodernità come

⁹⁰ LORENZINI, Niva, *op.cit.*, p. 64

⁹¹ LA PORTA, Filippo, «Tra mimesi e dissimulazione», *op.cit.*, p. 265 + SPADARO, Antonio, *op.cit.*, p. 74

⁹² SPADARO, Antonio, *op.cit.*, p. 17. Ritroviamo una dichiarazione simile dopo nella monografia, a pagina 132.

⁹³ AL, p. 67

⁹⁴ *Ibid*, p. 67, p. 130

⁹⁵ *Ibid*, p. 130

⁹⁶ *Ibid*, p. 131

⁹⁷ *Ibid*, p. 143

la presentazione di un fenomeno con il quale le espressioni artistiche diventano «meri travestimenti atti a camuffare, in realtà, una grande perdita di senso»⁹⁸. Quest'ipotesi rimane tuttavia insoddisfacente, perché limiterebbe nell'ottica tondelliana il «materiale mitologico» a una costruzione che sarebbe soltanto un modo di colmare la vacuità dell'azione umana. Quest'idea si riflette in particolare nel giudizio severo che è stato attribuito da una parte della critica a Tondelli, che sembra sostenere tale ipotesi.⁹⁹ L'atteggiamento dell'autore si oppone radicalmente con il carattere refrattario della critica nei confronti dei «materiali mitologici» contemporanei: Tondelli assume un atteggiamento di grande apertura di fronte all'edificazione del materiale che gli uomini fanno per sopravvivere, e spesso ne riconosce le motivazioni. In effetti, Palandri afferma:

La grande differenza, voltandomi indietro, mi pare proprio l'atteggiamento verso la moda. Per Pier, che è meno severo e forse meno segnato dal cambiamento d'epoca, la moda è allegria, mobilità sociale, feste. [...] Per me e altri la moda è, leopardianamente, sorella della morte, vive dalla propria transitorietà, dell'*essere alla moda* e dunque dal *passare di moda*.¹⁰⁰

Questa differenza ci pare da un lato abbastanza rappresentativa dell'originalità della posizione impostata da Tondelli, e dall'altro, rilevante riguardo al nostro discorso: le mode, alla luce della «macchina mitologica», fanno parte dei materiali con i quali «nutrirsi». Di conseguenza, il «passare di moda» è la conseguenza che deriva naturalmente dalla circolarità della macchina, perché il carattere effimero è la condizione che garantisce la perpetuazione sia di nuove mode che di nuovi materiali mitologici. Eppure, se la posizione di Palandri coincide con l'idea di instabilità della macchina che abbiamo presentato finora, notiamo tuttavia che quella di Tondelli sembra ribaltare all'interno dei suoi testi il senso di questa mutevolezza, a favore di un sentimento di accettazione di questa ciclicità infinita. L'esempio della moda ci ha permesso di vedere un rovesciamento dei valori: le mode fanno parte delle espressioni che la contemporaneità dà ai propri miti e sono dunque «materiali mitologici» a cui prestare attenzione se si vuole interrogare la «macchina mitologica». Interessarsi alle mode, e più generalmente al «materiale mitologico», concede a Tondelli una posizione di

⁹⁸ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 114

⁹⁹ Nelle dichiarazioni del *Mestiere di scrittore*, inserito in OP2, Tondelli evoca una parte della critica alla quale si identifica difficilmente, e che giudica severamente le sue opere, perché esse non si inseriscono in una concezione della letteratura simile alla loro (cita, ad esempio, il Gruppo 63). Rivendica il desiderio di riscontarsi con una «generazione dei giovani critici» (OP2, p.1003), per creare «un confronto con una persona della mia stessa età, in cui venga fuori il discorso di una letteratura militante» (OP2, p.1003). Enrico Palandri, nella Postfazione di CARNERO, Roberto, *op.cit.*, afferma: «Il benvenuto che lui dà alla moda e in generale alla stravaganza degli anni ottanta è la ragione principale della disapprovazione di “Linea d'ombra”» (p.180-181). Per capire più precisamente il rapporto di Tondelli con la critica, leggere la terza parte dell'intervista, in OP2, p.1000-1011.

¹⁰⁰ PALANDRI, Enrico, *Pier e la generazione*, Roma, Laterza, 2005, p. 86-87

scrittore nella quale trovare un modo di prolungare il contatto con questo materiale, per scorticarlo e per osservare così i meccanismi della «macchina», con lo scopo di presentarli al lettore.

3. Partecipare alla «macchina mitologica» : tra lateralità e distruzione

Furio Jesi mostra la necessità di «studiare *come funziona* la macchina mitologica, e non *cosa è*»¹⁰¹. In effetti, accorgendosi del funzionamento regolare della «macchina mitologica», l'uomo si rende conto della meccanicità del movimento con il quale il mito struttura la sua vita, invitandolo sempre alla ricerca di contenuti che possono momentaneamente acquietare la sua fame di «cibo mitico». Bisognerebbe analizzare non più il contenuto delle costruzioni che crea l'uomo, bensì il modo nel quale questa macchina agisce sull'uomo:

La scienza del mito non rivela qualcosa sul suo oggetto, che è un «vuoto», ma parla dell'epoca in cui sorge, poiché ogni tempo fornisce al sapere sul mito una funzione di chiarificazione in risposta a una vera e propria «fame» mitologica.¹⁰²

Tondelli, invece di interrogare la qualità dei prodotti, si consacra di fatto al modo in cui essi agiscono nella stabilità dell'identità dell'individuo. Diventa così necessario dimostrare la «significatività che il soggetto trova nell'oggetto»¹⁰³, per poter delimitarne la potenza e mostrarne il valore nel percorso identitario dell'uomo e di una determinata generazione. In altri termini, chi analizza la «macchina mitologica» deve interessarsi a ciò che il prodotto rappresenta per l'uomo nella ricerca del preteso mito, piuttosto che cercare di abbozzare una definizione del mito agognato, che rimarrebbe vana per l'inconsistenza della sua natura. Ritroviamo qui un principio applicabile al macrotesto tondelliano, che intende interrogare, attraverso la letteratura, il modo in cui funziona questa macchina. I testi, come abbiamo dimostrato prima, intendono tanto mettere in luce la forza che la macchina ha consentito nella formazione di miti quanto mostrare i guasti e le degenerazioni che questa macchina ha potuto creare. Il «mestiere di scrittore» invita l'autore a dimostrare minuziosamente nelle sue opere come il «materiale mitologico», al di là delle sue specifiche caratteristiche intrinseche, ha portato alla definizione di «anni mitici». Chiedendosi qual è

¹⁰¹ MANERA, Enrico, «L'officina mitologica di Furio Jesi. Sulle prefazioni non pubblicate a *Materiali mitologici*», *op.cit.*, p. 6

¹⁰² MANERA, Enrico, *Furio Jesi: mito, violenza, memoria*, *op.cit.*, p. 74

¹⁰³ MANERA, Enrico, *id.*, p. 6

stata l'influenza concreta dei prodotti sull'agire umano, si può costituire una chiave di lettura che permette di mettere in luce il macrotesto tondelliano. La missione del «mestiere di scrittore» consiste in effetti nel «placare la propria curiosità nell'osservare i meccanismi dei sogni».¹⁰⁴

Innanzitutto, lo scrittore deve posizionarsi «lungo i bordi» dell'esperienza mitica¹⁰⁵. La necessità di analizzare il mito passa attraverso una scelta conscia di rimanere non tanto al centro dell'esperienza stessa per viverla, ma di assumere una posizione laterale che permetterà di poterne percepire i meccanismi. Tondelli difatti rivendica tale atteggiamento, giustificandolo sia a causa del suo temperamento riservato¹⁰⁶ che per volontà di contemplazione davanti alle cose. In effetti, ritroviamo spesso il termine «contemplazione» per evocare la posizione con la quale i personaggi (e l'autore stesso) decidono di porsi di fronte al mondo. Ne ritroviamo un esempio in uno dei racconti dell'*Abbandono, Pier a gennaio*, in cui il protagonista «non ha allora altra strada che la “contemplazione”»¹⁰⁷. Questa «contemplazione» è descritta in *Camere separate* dal narratore come un «atteggiamento di ascolto delle cose e degli uomini [...] che ha a che fare con il suo modo di essere»¹⁰⁸. Questa posizione laterale, non di partecipazione alla vita, ma di osservazione attenta del mondo circostante, non viene subita dell'autore, bensì accettata in quanto facente parte della sua esistenza e del suo compito di scrittore. Possiamo effettivamente riconoscere che «Tondelli, per quanto immerso nei suoi giorni, nel suo tempo e nelle sue emozioni, non ha mai scelto il palcoscenico, ma le quinte»¹⁰⁹. Se ciò è riconducibile al carattere dell'autore, per via di una timidezza costitutiva della sua persona, quest'atteggiamento laterale nei riguardi della vita ci dimostra anche la volontà di sradicarsi dal centro della confusione provocata dalla «macchina mitologica» per assimilarne la composizione e dedurne distintamente i meccanismi. La contemplazione permette allo scrittore di poter analizzare consapevolmente la «macchina mitologica» senza sentirsene travolto.

Lo scrittore deve quindi essere attento al modo di trattare la materia che «cade sotto l'indagine» del suo sguardo: come nota in effetti Jesi, è proprio «l'attualità» nella quale agisce

¹⁰⁴ RIM, p. 264

¹⁰⁵ MANERA, Enrico, «L'officina mitologica di Furio Jesi. Sulle prefazioni non pubblicate a *Materiali mitologici*», *op.cit.*, p. 6

¹⁰⁶ OP2, p. 970

¹⁰⁷ ABB, p. 138

¹⁰⁸ CS, p. 94

¹⁰⁹ SPADARO, Antonio, *op.cit.*, p. 160

il cibo mitologico che interessa lo studioso della macchina.¹¹⁰ In questo senso, si può spiegare l'interesse senza limiti che motivava le ricerche di Tondelli nella contemporaneità. Guardare dentro la contemporaneità gli permette di cogliere «in flagranti»¹¹¹ l'effetto con il quale il prodotto mitologico interagisca con l'uomo. Perciò l'autore concepisce i vari libri come «ipotesi romanzesche sul quotidiano e sulla contemporaneità», attraverso «lo strumento del romanzo contemporaneo».¹¹² Percepire il funzionamento della «macchina mitologica» non deve essere realizzato *a posteriori*, bensì analizzando alla luce del contesto nel quale è apparsa. Bisognerà ora mostrare come quest'analisi della contemporaneità si presenta dentro il «romanzo contemporaneo» tondelliano e in particolare attraverso la scelta di una determinata letteratura. In effetti, la letteratura occupa una posizione doppia all'interno della «macchina mitologica»: il libro è, come lo afferma Furio Jesi,

il mito incarnato, nella misura in cui è, come un materiale mitologico, il prodotto di un congegno simbolico dalle pareti impenetrabili: di una macchina che produce mitologia e dice di contenere la verità segreta, non verificabile, il motore immobile, il mito in sé e per sé, di là delle sue epifanie.¹¹³

In effetti, la letteratura diventa un «iper-luogo ideale», che può «essere assimilato al mondo archetipico o all'eterno ritorno dell'uguale»¹¹⁴. All'interno del libro, viene creato uno spazio che assume gli stessi tratti del mondo mitico, in cui viene abolito il corso del tempo terrestre, e in cui è possibile sottrarsi alle leggi terrestri. Diventa così un materiale che *rappresenta e pretende possedere* il mito, ma non lo è. Possiamo sottolineare, a partire dall'affermazione di Elena Buia riguardo alla concezione di letteratura per Tondelli, la similitudine tra l'inappagamento che provoca la «macchina mitologica» e la dimensione infinita dello spazio letterario:

l'«ulteriorità» della letteratura, questo suo porsi nel presente oltre il presente stesso, dà voce a una tensione, a una dimensione della ricerca dove il sé di ogni giorno è di continuo scavalcato, e il futuro caricato di nuove aspettative.¹¹⁵

Dopo essere stato attento agli effetti procurati dal «materiale mitologico» sull'uomo, Tondelli si ritrova di fronte a un problema: deve allo stesso tempo creare un materiale

¹¹⁰ MANERA, Enrico, *id.*, p. 8

¹¹¹ *Ibid.*, p. 3

¹¹² OP2, p. 943-44

¹¹³ JESI, Furio, *Materiali mitologici, op.cit.*, p.44 in MANERA, Enrico, *id.*, p. 7

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 106

mitologico capace di rappresentare le aspirazioni del lettore, pur dimostrando i limiti e i pericoli che un saziarsi di cibo mitologico può implicare. Di conseguenza, egli deve formare una scrittura capace di portare questa necessità sia di testimonianza che di pedagogia nei confronti del lettore, al quale deve presentare consapevolmente quest'ambivalenza. Per esempio, un processo retorico che Tondelli usa frequentemente per illustrare il carattere vacillante del prodotto mitologico è l'ironia. L'ironia è uno strumento che permette all'autore emiliano di dimostrare la strumentalità del «cibo mitologico»: in effetti, per esempio, l'autore, definendo il termine con il quale descrive la cultura degli anni Ottanta, ammette di usare il termine «postmoderno» ironicamente, poiché egli spiega che «è già tutto citato e se manca l'ironico, viene a perdersi la sua prerogativa», opponendolo alla potenziale «serietà» della corrente.¹¹⁶ Porre uno sguardo ironico sembra essere una condizione necessaria per chi vuole analizzare consapevolmente la «macchina mitologica». Data l'impossibilità di creare il nuovo, l'autore sa che è impossibile formare un materiale che possa garantire totalmente la stabilità dell'uomo e ciò gli garantisce di conservare uno sguardo non di adesione, ma di distacco nei confronti di questi oggetti. In effetti, Tondelli tende a fare dell'ironia il filtro attraverso il quale smitizzare e mostrare l'apparente ciclicità della realtà alla quale vengono confrontati i personaggi: in *Mimi e Istrioni*, il racconto è strutturato attorno alle peripezie delle Splash, spesso descritte dalla narratrice con l'occhio divertito e ironico della Pia, la narratrice. Attraverso questo rapporto ironico con una realtà con la quale esse si trovano a disagio, la narratrice descrive gli eventi ponendo spesso a distanza gli eventi. L'ironia, nella nostra analisi, serve anche a dimostrare l'apparente circolarità della macchina, che costringe l'uomo a creare un materiale, e al quale deve partecipare. Così, ritroviamo nella descrizione dei gruppi autogestiti un movimento ripetitivo che la narratrice presenta:

come quando in un sottobosco ben docciato e acquazzonato nascono funghetti trallallero-trallallà [...] la solita gente variazionale [...] che saltella qua e là nel solito farsi e disfarsi ermafrodita che vede ad esempio New Mondina Centroradio fondersi con Radio Salomè e dare i natali alla piccolina, cioè Radiolith.¹¹⁷

La tonalità della descrizione dimostra la volontà della narratrice di mostrare la formazione disparata di gruppi sempre più diversi e numerosi, che non sono nient'altro che un riciclaggio delle stesse persone all'interno di associazioni dai nomi diversi. Alla luce della nostra analisi, i gruppi attestano la voglia di formare «materiali mitologici», mentre la

¹¹⁶ OP2, p. 991

¹¹⁷ AL, p. 53

narratrice, in questo brano, sembra osservare da lontano, ponendo una distanza con «la solita gente variazionale [...] che saltella qua e là nel solito farsi e disfarsi ermafrodita». Eppure, se la vita è presentata con ironia lungo il racconto, notiamo in effetti che l'ironia

non è un *modus vivendi*, non congela il dolore, ma lo accompagna e a volte è strumento di difesa. Comico e tragico sono due facce della stessa medaglia e il risultato è una grande emozionalità del testo, una malinconia che attraversa tutta la produzione¹¹⁸.

Vediamo la posizione ambivalente che Tondelli sceglie di adottare; decide di studiare consapevolmente la macchina mitologica, accennando alla fissità della sua struttura, eppure facendone funzionare i meccanismi dentro i suoi testi, riprendendo una caratteristica del materiale mitologico: l'emozionalità. Perciò ritroviamo nei testi un ritmo rapido che tende a mostrare l'investimento che i personaggi pongono nella ricerca disperata del mito. Così, l'allegoria dell'odore che percorre tutto il racconto *Autobahn* può rappresentare la ricerca del mito all'interno della macchina mitologica. In effetti, l'odore, come il mito, è concepito come un oggetto nel quale tutti gli individui percepiscono la stabilità della sua condizione, ma che rimane sempre sfuggente. Nel racconto, il narratore si ritrova disperatamente alla sua ricerca. L'emozionalità della ricerca è percepibile nelle sue parole dall'accumulazione di frasi interrogative ed esclamative («E scalare che goduria! [...] ci siamo ci siamo ostia ci siamo senti il mare?»¹¹⁹). La costruzione in paratassi, con l'abbondanza di virgole e di frasi cortissime, ha l'intento di riprodurre la frenesia con la quale il protagonista ricerca lo spazio concreto che placcherà l'irrequietezza che impone la ricerca totalizzante del mito. Questo ritmo sfrenato, se è particolarmente presente nell'ultimo racconto, si ritrova tuttavia nell'insieme della silloge. Tutti i personaggi sembrano portati da una necessità di consumo rapido del prodotto mitologico, che Tondelli deve trascrivere all'interno del testo, avvertendone tuttavia l'eccesso.

La lettura di questa «macchina» non si limita ad emettere critiche sull'apparente vacuità del prodotto, ma ne dimostra simultaneamente anche la forza emotiva. Attraverso gli effetti retorici presentati, l'autore conferma l'intenzione di raccontare il mito con arguzia, cercando di ritrarre personaggi e situazioni in una scrittura che faccia trasparire queste prerogative. Di fronte alla consapevolezza di essere integrato per forza in una «macchina mitologica», diviene compito dell'autore creare un «materiale mitologico» necessario alla

¹¹⁸ B.M. MANFREDI, «Vite parallele: Pier Vittorio Tondelli e Jay McInerney» in Gruppo di studio di letteratura italiana contemporanea dell'università degli studi di Parma, in SPADARO, Antonio, *op.cit.*, p. 114

¹¹⁹ AL, p. 180-2

costruzione dell'uomo, con il quale egli si nutrirà. Tuttavia, l'autore, essendo consapevole della natura strutturale della «macchina mitologica», deve anche mostrarne i tratti meccanici, e così, decostruirla allo stesso tempo. Facendo così, egli compie il suo dovere di scrittore. Posizionandosi sia all'interno della macchina mitologica che fuori, l'autore riesce a trasmettere un materiale capace di aiutare il lettore a costruirsi un'opinione critica del mito, pur dovendo obbedirci.

4. Tondelli, interprete della «macchina mitologica»

L'autore, nella creazione di un oggetto che ripropone di continuo la forza del mito e che ne avverte anche i pericoli, acquisisce un'importanza fondamentale. Il compito dello scrittore diventa tuttavia delicato, perché egli deve manipolare il testo con molta cura. Eppure, se abbiamo visto che egli deve ubbidire a una codificazione molto rigorosa della sua pratica, egli fornisce al lettore uno strumento necessario all'uomo, intrappolato in questo processo di consumo di «cibo mitologico». L'autore accompagna il lettore presentandogli i meccanismi della «macchina mitologica». Così, ci risulta difficile al punto della nostra analisi concordare con le critiche che tendono a dimostrare che Tondelli cerca di sostenere i prodotti che descrive; in effetti, «il suo atteggiamento voleva essere descritto, e in tanti ripetevano l'elogio della superficialità»¹²⁰. Egli, più che dare un giudizio critico su questi oggetti, si fa guida per il lettore, fornendogli una metodologia con la quale posizionarsi di fronte al materiale mitologico. Emerge qui la «figura ordinatrice di Tondelli, capace di organizzare un materiale che potrebbe altrimenti essere scambiato, per una mera accozzaglia di diversi linguaggi e orizzonti culturali».¹²¹ Tondelli, come propone Pavese, trova dunque una funzione pedagogica nel suo «mestiere di scrittore»: nella stesura dei suoi testi, egli costituisce un oggetto che riesce a intervenire attivamente sull'atteggiamento da adottare di fronte al materiale mitologico con il quale l'uomo si costruisce. La scrittura possiede allora una necessità pedagogica che permette di fornire al lettore un testo nel quale egli è invitato a formarsi una lettura critica del materiale, che non significa per forza non credere più al mito, ma gli permette di vedere come egli agisce nella costruzione del mondo circostante.

Per queste ragioni, ritroviamo la necessità in Tondelli di creare uno spazio nel quale i giovani possano costruire la propria scrittura. Con il progetto *Under 25*, Tondelli vuole costruire delle antologie che mettono in primo piano scrittori caratterizzati dalla loro giovane

¹²⁰ AGOSTI, Giovanni, «Lunedì mattina», in *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 138

¹²¹ BUIA, Elena, *op.cit.*, p. 120

età. Attraverso la formazione di un gruppo di testi uniti dalla similarità di età fra i vari scrittori, Tondelli cerca di abbozzare un profilo della generazione giovanile degli anni Ottanta, non tanto dal punto di vista sociologico quanto attraverso un'inchiesta di tipo letterario¹²². Ci interesseremo, nell'ambito del nostro studio, alla posizione di Tondelli riguardo a quest'esperienza, perché nel creare questo progetto, egli fornisce ai giovani scrittori un accompagnamento non più sulla lettura dei materiali mitologici, ma li aiuta a crearne uno, fornendo loro «uno strumento valido per pubblicare e farsi leggere»¹²³ e così, intrattenere la macchina mitologica.

In effetti, egli propone vere e proprie linee direttrici di scrittura con le quali guidare i giovani scrittori. Si viene così a creare un esercizio di scrittura che li costringe a dare una determinata forma (ovvero quella del racconto breve), che egli ritiene essere la forma più idonea alla scrittura giovanile, e, come abbiamo dimostrato in introduzione, la forma più adatta al racconto del mito. Le consegne che Tondelli propone hanno tratti che possiamo accomunare al resto della sua produzione, forse corrompendo la natura oggettiva di una raccolta che vorrebbe mostrare veramente la vera e propria natura di questa generazione, al posto di scelte che, in realtà, rispecchierebbero piuttosto Tondelli¹²⁴. Ma al di là delle polemiche riguardo al contenuto di queste antologie, ciò che può essere considerato rilevante a proposito di questo progetto è che l'autore propone soprattutto caratteristiche stilistiche che hanno la capacità di diventare portatori della mitologia giovanile, nella scelta di una forma che faccia trasparire i loro miti. Così, nella proposta dei criteri ai quali attingere, egli consiglia fortemente di creare «storie che si possano oralmente riassumere in cinque minuti», usando un «linguaggio fluido e magmatico», di «scrivere come si parla».¹²⁵ La scrittura dei giovani deve fondarsi sulle stesse necessità con le quali il mito viene diffuso oralmente. Si delinea allora una metodologia con la quale assicurare il funzionamento corretto della macchina mitologica. Un altro elemento, che Pavese sottolinea come necessario nella costruzione di un racconto¹²⁶, è la necessità di lavorare sullo stile e in particolare sull'organizzazione del racconto. Un elemento fondamentale nella «*kindergarten* della narrativa»¹²⁷ tondelliana è allora la riscrittura, che si configura come attività obbligatoria per chi vuole costruire un testo. Egli afferma che «bisogna riscrivere, analizzare, rifare, buttar via, per arrivare a qualche risultato,

¹²² CARNERO, Roberto, *op.cit.* p.152-153 e OP2, p. 1008

¹²³ ABB, p. 47

¹²⁴ Vedere in particolare CAMPOFREDA, Olga, *op.cit.*, p. 142-143 e CARNERO, Roberto, *op.cit.*, p. 150-151

¹²⁵ WPM, p. 328

¹²⁶ Vedere nota n°72 della terza parte, p.106

¹²⁷ CARNERO, Roberto, *op.cit.*,p.156

soprattutto se si vogliono raggiungere l'immediatezza e la freschezza, qualità faticosissime e per niente spontanee».¹²⁸ Il lavoro meticoloso per perfezionare il testo permette di arrivare all'“immediatezza” e alla “freschezza”, che diventano tutte e due qualità al quale deve aspirare la scrittura. L'incombenza di uno stile fluido permette anche di definire i testi degli *Under 25*, come racconti mitici, perché il lettore deve sentire proprio nella formazione dello stile l'eco della forza impellente del mito.

L'atteggiamento di Tondelli di fronte ai testi diventa allora pedagogico, proponendo suggerimenti e consigli allo scrittore. La sua funzione è essenziale per mettere su il progetto, e determinare un panorama critico della mitologia giovanile. È interessante vedere come la figura di scrittore che Tondelli aveva acquisito durante gli anni precedenti lo spinse a dare una nuova forma alla sua attività. In effetti, possiamo considerare il progetto «parte del lavoro creativo di Tondelli»¹²⁹: la scelta di quest'espressione viene giustificata da Romolo Bugaro nell'interesse che egli porta sin dall'inizio della sua carriera alla tematica giovanile. Egli vede la continuità del progetto nel suo percorso di autore: asserisce che «quest'attività fa parte del mio impegno di scrittore»¹³⁰. La novità della sua partecipazione gli permette di completare ciò che incombe allo scrittore: in effetti, considera che «fare letteratura non significa solo scrivere, ma anche pubblicare»¹³¹. Ma questa necessità, più che legata alla natura dello scrittore, può essere anche collegata, in particolare alla luce della nostra analisi, al ruolo dell'essere umano che si deve inserire in una collettività e sentirsi parte della sua specie. Creare un progetto come *Under 25* serve allora all'autore per assicurarsi che la «macchina mitologica» funzioni: così,

lenendo così la separazione nella consapevolezza di un ruolo, di un mestiere, di una condizione essenziale che seppure lo differenzia degli altri e lo costringe ad una posizione laterale, ha una funzione importante¹³²

Nell'affermazione della sua posizione essenziale di scrittore, egli definisce la possibilità di vivere un rapporto dialettico con il mito, che non significa per forza ingenuità, né lucidità. Presentarlo accuratamente all'eventuale lettore risulta la modalità con la quale prende allora forma «l'impegno umanistico»¹³³ dell'autore.

¹²⁸ WPM, p.354

¹²⁹ BUGARO, Romolo, «Scommessa sulla scrittura», in *Panta n°9*, *op.cit.*, p.197

¹³⁰ ABB, p.47

¹³¹ *Ibid*

¹³² BUIA, Elena, *op.cit.*, p.105

¹³³ *Ibid*, p.47

Conclusion

Questo percorso è stato realizzato con la volontà di proporre una metodologia con la quale leggere l'opera di Pier Vittorio Tondelli e di definire così la posizione dell'autore emiliano nei confronti della nozione di mito. Il nostro scopo è stato di mettere alla luce una vera e propria «mitologia tondelliana», che permetterebbe in un primo tempo di unire l'intera opera in una prospettiva altra che diacronica e anche di opporsi a una lettura critica dell'opera che oscilla perpetuamente tra l'ingenuità dell'autore e la sottilità del suo sguardo critico. In altri termini, rifiutando una lettura che separa diametralmente smitizzazione e mitizzazione degli anni che egli descrive. Abbiamo cercato di far concordare queste opposizioni in una lettura critica unificatrice. Per poter fornire al lettore di questo studio una tale definizione, abbiamo realizzato, in un certo modo, un percorso che sovrasta ciò che Cesare Pavese denomina la «selva dei simboli».¹ Adottiamo quest'immagine in quanto essa rappresenta lo spazio nel quale Tondelli, ma più generalmente l'Uomo, evolve e cresce, formandosi e nutrendosi perpetuamente di simboli. Ci siamo orientati in tre tempi per analizzare questa «selva»: percorrendola, descrivendola criticamente e definendo il ruolo di Tondelli dentro di essa.

Per rispondere alle nostre due domande iniziali, che intendevano invitare a riflettere sulla problematicità della «selva dei simboli», ci è servito innanzitutto, definire accuratamente il paesaggio di tale «selva». Questa presentazione iniziale doveva tuttavia cominciare con l'elucidazione del concetto mitico alla luce della riflessione critica e teorica italiana, sin dal dopoguerra. Le concezioni dimostrate ci hanno permesso di vedere la forma ibrida e proteiforme che aveva potuto forgiare il mito, facendone un'idea abbastanza sfuggente all'occhio umano. Perciò è stato compito nostro impostare la forma e la natura dei simboli e dei miti con i quali si identificava «la torbida atroce pullulante selva umana»², grazie a una contestualizzazione del panorama storico contemporaneo a Tondelli, per capire più precisamente la loro significazione, e di conseguenza, il paesaggio della «selva». Abbiamo concluso che Tondelli non cercava affatto di sfuggire a questa «selva di simboli». Abbiamo invece constatato la necessità quasi istintiva da parte di Tondelli di integrare i simboli nella materia di un vasto macrotesto, che ritrae appunto la forma della «selva dei simboli»: ovvero, quella di un paesaggio denso e complesso, con una folta vegetazione simbolica.

¹ PAVESE, Cesare, *op.cit.*, p. 340

² *Ibid*

L'elaborazione dettagliata del territorio selvatico ci ha allora spinto ad interrogarci sui rapporti intrattenuti nei confronti di questi simboli: se avevamo prima dimostrato il rapporto di adesione da parte di Tondelli con questi miti, abbiamo notato che vivere in questa selva non era privo di pericoli. In effetti, la vita in collettività, regolata attorno a un serbatoio di riti, di simboli e di miti comuni, costringe a una selettività dei criteri di vita, che rovescia il presupposto rapporto di inclusione del mito, a favore di un sentimento di «diversità»³ che sembra caratterizzare la posizione di Tondelli nella selva. Questo straniamento è inoltre rafforzato dalla consapevolezza insita che la natura umana tende per forza alla distruzione dei simboli, e alla deduzione di una conclusione che echeggia in queste parole pavesiane: «Se fosse possibile distruggere i simboli, tutti i simboli, distruggeremmo soltanto noi stessi».⁴ I personaggi tondelliani si mettono alla ricerca disperata di nuovi simboli con i quali convivere, senza trovare tuttavia una via che permetterebbe di uscire dalla selva. L'unica via che trovano è quella che li porta «nella sazietà, nella vergogna, nella morte. Ma non fuori dalla selva».⁵ Eppure, Tondelli non sembra proporre un modo di uscire da questa selva, bensì un'ipotesi nella quale essa viene disintegrata. L'uomo si ritrova allora spogliato dai simboli con i quali si inventava, e una volta annientata questa selva non gli rimane altro che la forza e la materialità del suo corpo con le quali deve agognare alla condizione originaria e perfetta che sancisce allora le ragioni del suo essere. Questa teoria permette di cancellare la problematicità che il mito poteva indurre nell'uomo, sentendosi intrappolato dentro la «selva». Ci siamo accorti però che l'attività tondelliana consiste appunto principalmente nell'evocare simboli e miti. E così facendo, viene a poco a poco ricostruita la selva nella quale l'uomo si ritroverà di nuovo imprigionato e rinchiuso.

Per uscire da questo stato di eterna frustrazione, possiamo, per descrivere il filo conduttore della parte conclusiva della nostra analisi, riprendere questa frase pavesiana: «Dobbiamo accettare i simboli – il mistero di ognuno – con la pacata convinzione con cui si accettano le cose naturali»⁶. In effetti, è aderendo ai simboli e così legittimando la propria esistenza attraverso un'attività mitopoietica – la scrittura – che si verifica l'integrazione di Tondelli in questa selva. Il rapporto di esclusione che la pratica della ritualità aveva potuto provocare in lui viene rovesciato a favore di un rapporto di inclusione, poiché l'analisi e la presentazione del mito gli promette un'utilità concreta ai bisogni e alla stabilità della selva.

³ CS, p. 8

⁴ PAVESE, Cesare, *op.cit.*, p. 341

⁵ *Ibid*

⁶ *Ibid*

Creare un macrotesto nel quale vengono fornite informazioni e conclusioni riguardo a questi simboli conferisce a Tondelli un ruolo particolarmente notevole nella selva: egli, attraverso una «poetica dello sguardo»⁷, costruisce all'interno delle sue opere una vera e propria «propedeuticità del mito». Egli si propone di essere una guida, invitando il suo lettore ad accettare il ciclo perpetuo di rinnovamento dei simboli e orientandolo nei cammini tortuosi di questa selva. In effetti, come indica Pavese, «non si sfugge alla selva»⁸. Ed è proprio questa consapevolezza che invita l'autore emiliano, attraverso l'attività mitopoietica della scrittura, a dare senso alla sua azione e a rendersi utile per chi popola la selva.

Per concludere questo percorso, al termine della nostra analisi che ha tentato di dare forma a una linea direttrice con la quale percorrere il macrotesto mitologico tondelliano, invitiamo a riflettere sulle conseguenze che la posizione particolare di Tondelli ha potuto avere sulla posterità della sua figura, dentro la nostra «selva dei simboli». In effetti, la funzione che ha assunto, e che abbiamo proposto in questo studio come garante della «propedeuticità del mito», ha condotto paradossalmente a una mitizzazione della sua persona. Troviamo difatti numerosi libri e articoli dedicati proprio alla costruzione del ricordo e della portata simbolica dell'azione di Tondelli⁹. Se queste dichiarazioni sono spesso condizionate dall'assenza di un vero e proprio punto di vista critico, e per lo più motivate da una profonda simpatia o ammirazione nei confronti dell'autore, servono tuttavia a delineare la presenza, nella nostra «selva» attuale, e in particolare sin dalla morte prematura dell'autore nel 1991, di un «mito di Tondelli»: un articolo di Stefano Jorio si propone pure di paragonare il percorso dell'autore correggese alla figura di Ulisse.¹⁰ Per questo Enrico Palandri evoca il termine di «tondelliano», usandolo come un nome per indicare qualcuno che riconosce (anche parzialmente) l'adesione dei suoi valori a coloro che si trovano al centro nell'opera di Tondelli¹¹. Esisterebbe quindi una comunità che ricerca nell'opera dell'autore correggese, al pari di Leone Tolstoj, «un confine al proprio affetto per gli altri che non sia l'altro, con le sue richieste, i suoi superbi fastidi, le sue incomprensioni, ma qualcosa che è interno al sé».¹²

⁷ PANZERI, Fulvio, «Appunti per un romanzo critico», in WPM, p. 601

⁸ PAVESE, Cesare, *op.cit.*, p.341

⁹ Ci riferiamo per esempio alla sezione Ritratti della monografia *Panta n°9*, *op.cit.*, p. 237-337, che si focalizza maggiormente su ricordi della vita dell'autore. Possiamo considerare ugualmente centrato sulla biografia tondelliana il libro di PALANDRI, Enrico, *Pier. Tondelli e la generazione*, Roma, Laterza, 2005 e i due libri di ROTA, Enos, *Caro Pier... I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*, Bologna, Tempi stretti, 1995 e *Biglietto a un amico. Omaggio alla figura di Pier Vittorio Tondelli*, Correggio, Magellano Fine Books, 2016.

¹⁰ JORIO, Stefano, «Il canto delle sirene», in *minimaetmoralia.it*, 20 dicembre 2011. Disponibile su: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/tondelli-e-il-canto-delle-sirene/> [Consultato il 13/05/2021]

¹¹ PALANDRI, Enrico, *op.cit.*, p. 89-93

¹² *Ibid*, p. 92

Tondelli ha creato (*malgré lui*) un «simbolismo mitico-rituale» nel quale «persone più giovani [...] di almeno un decennio», che lo hanno incontrato leggendolo su «Rockstar», oppure attraverso «una scoperta causale dei libri e in seguito una ricerca del loro significato non letterario»¹³, hanno cercato (e cercano) «qualunque cosa, un ricordo, una cartolina che dia concretezza alla loro ammirazione»¹⁴, in un atteggiamento di profondo rispetto nei confronti dell'autore.¹⁵ Invitiamo allora a riflettere, con la stessa «propedeuticità del mito» che abbiamo stabilito a proposito della posizione di Tondelli, sul posto che l'autore emiliano, non più come attore mitopoietico, bensì come mito stesso, occupa nel nostro territorio selvatico contemporaneo. Proponiamo, per eseguire tale lavoro, di studiare il «mito di Tondelli» alla luce di una chiave che non sia né strettamente sociologica, né strettamente letteraria, bensì strettamente mitocritica e mitanalitica¹⁶, che permetterà di vedere attorno a quali mitemi si sia costruita la posterità della figura tondelliana. Per conseguire una tale operazione, bisognerà prendere in considerazione un corpus largo di testi di natura estremamente diversa, dalle testimonianze private e personali alle letture critiche della sua opera, per mettere in rilievo i mitemi che sottendono la costruzione della sua posterità. E così trovare, dietro agli appellativi di «libertino»¹⁷, «*enfant prodige*»¹⁸, Ulisse, Diomede¹⁹ un modo per capire di quali mitemi Tondelli è in realtà l'incarnazione.

¹³ *Ibid*

¹⁴ *Ibid*, p. 90

¹⁵ Un atteggiamento simile si ritrova, non a caso, nella sezione *Le case della letteratura*, nell'*Abbandono*, in cui Tondelli racconta il suo percorso sulle strade di due dei suoi autori-miti. Fa il resoconto di un *tour* che ripercorreva «i luoghi degli antenati» di Jack Kerouac in Québec e durante la visita della casa di Frederic Prokosch a Grasse. (p. 173-193)

¹⁶ RAJOTTE, Pierre, « Mythes, mythocritique et mythanalyse: théorie et parcours » in *Nuit blanche*, (53), p. 30 – 32. Disponibile su: <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1993-n53-nb1105042/21494ac/> [Consultato il 25/05/2021].

¹⁷ OP2, p. 974

¹⁸ FERRONI, Giulio, *Storia della lettura italiana, Vol.4, Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori università, 2012, p. 726

¹⁹ SPADARO, Antonio, *Lontano dentro sé stessi, op.cit.*, p. 244

Allegati

- Allegato n°1 (p.130-134): Lettera di Pier Vittorio Tondelli scritta il 19.10.1978; rivolta ad Aldo Tagliaferri, direttore letterario della casa editrice Feltrinelli.
- Allegato n°2 (p.134-138): Lettera di Pier Vittorio Tondelli scritta il 24.06.1979; rivolta ad Aldo Tagliaferri, direttore letterario della casa editrice Feltrinelli.
- Allegato n°3 (p.139) Nota aggiuntiva inserita alla lettera di Pier Vittorio Tondelli scritta il 24.06.1979; rivolta ad Aldo Tagliaferri, direttore letterario della casa editrice Feltrinelli.

Allegato n°1: Lettera di Pier Vittorio Tondelli scritta il 19.10.1978; rivolta ad Aldo Tagliaferri, direttore letterario della casa editrice Feltrinelli

*Archi viale sotto
PIERVITTORIO TONDELLI*

Correggio, 19 - X - 1978

Egregio Dottore,

dopo la mia visita ai vostri uffici di Milano del 18 u.s. in cui cercavo un colloquio per esporre e mostrare il mio lavoro, mi è stato cortesemente suggerito di rivolgermi alla Sua persona in qualità di Direttore.

Non potendo materialmente esser presente a Milano nei giorni seguenti, ho creduto opportuno sottoporle la descrizione del romanzo per lettera, fidando nel suo interessamento e nella certezza di gradire un qualsiasi giudizio o parere Ella vorrà in seguito comunicarmi.

Si tratta di un'opera d'ampio respiro (350 cartelle) in cui viene ~~trattata~~^{tentata} una sommaria e problematica sintesi non solo di una generazione oggi ventenne o poco più, ma soprattutto dei Miti e delle Categorie Culturali che ne hanno segnato la formazione. Questo livello ideologico d'intervento viene però a fondersi indissolubilmente con la narrazione stessa, con gli avvenimenti cioè che di quella Riflessione ne costituiscono la materia.

Un gruppo di giovani, una iniziativa culturale con un collettivo teatrale di performers, un'emittente libera, un intrecciarsi di rapporti intellettuali e affettivi fra i componenti dei due gruppi, paralleli al crescere dell'iniziativa. Questa la partenza, l'avvio della narrazione siglato da un Io-Narrante omosessuale e inquieto e dall'altrettanta inquieta e contraddittoria personalità del suo alter-ego. Nello sviluppo temporale della vicenda i personaggi conoscono una serie di situazioni quotidiane e nello stesso tempo straordinarie, che servono come banco di prova nell'emergere delle loro contraddizioni. soprattutto

nel rapporto Personaggi-Ambiente (campagna, collina, fiume Po argini, pioppeti, cascinali, territori insomma appena al di fuori della città che vengono a dilatarsi in una sorta di as sorta contemplazione o riflessione, la loro ideologia) si colgono quei tratti caratteristici dell'illusione giovanile, dei tentativi culturali (il riferimento a Luciano Bianciardi corre esplicito in più di una pagina) che hanno in questi anni caratterizzato l'assunzione dell'abusato termine "Condizione Giovanile" senza che i diretti interessati possedessero gli strumenti e le occasioni per caricarsi di questa riflessione. C'è in tutta la narrazione molto forte, io credo, un atteggiamento di spaesamento nei confronti sia della cultura ufficiale che di quella di base, se così si può dire; e il fatto nuovo è proprio l'assunzione del concetto di "acculturazione". La storia, meglio "L'intreccio" prosegue con risvolti sorprendenti e inattesi fino alle ultime pagine redatte quasi esclusivamente in dialoghi serrati e tesi per accrescerne il ritmo, un attimo prima della definitiva risoluzione. (Non voglio scrivere di più per non toglierle, qualora lo riterrà opportuno e conveniente, il piacere del testo o più semplicemente quell'elemento di tensione narrativa che si è accumulata durante lo svolgimento.)

Il romanzo è strutturato come una sorta di spettacolo barocco, o meglio, di spettacolo cinematografico. Contiene infatti un "Prossimamente", un "Primo Tempo", un "Intermezzo", un "SEcondo Tempo" e un laconico "Epilogo" (Per carità non si spaventi! Non si tratta di illeggibile frammentazione!)

Il fatto realmente nuovo dell'opera consiste appunto in questa sorta di Metatesto aggiuntivo che viene a costituirsi come critica del testo stesso. Mi spiego meglio. Il "Prossimamente" ad esempio porta come titolo "Dramatis Personae Patresque" (un

estratto di alcune pagine è già stato pubblicato, seppur in forma di Performance letteraria, dalla rivista di Mail Art "Scade-Il" N°4, sett.78) e consiste nel prelevare dal testo alcuni brani o dialoghi per ogni personaggio, assumerli come presentazione stessa dei Personaggi e nello stesso tempo smontarli col metodo delle note a piè pagina, per verificarne appunto i padri, cioè quei luoghi Letterari-e -Non da cui provengono. Trattandosi infatti di "Nuovi Seghi" ho creduto di vitale importanza fare i conti con i loro predecessori e con chi inevitabilmente li ha creati. Il discorso che s'intesse poi fra le note presenta chiaramente diversi gradi di articolazione a seconda della preparazione /interesse del lettore medesimo. (Un esempio: per Gianni D., omosessuale, chiaramente la figliolanza investe tutta la cultura omosessuale da Gênet a Gide, a Duvert, a Copi, a Bellezza, a certo Arbasino giovine, agli americani vecchi e nuovi, Whitman, Altman, Ginsberg, Lou Reed, agli inglesi come Wilde ecc.; così come attraverso la sistemazione delle note viene affrontata una sintesi della cultura e Letteratura dell'Alcool o della Droga, argomento, il primo, fra l'altro oggetto di una mia tesina discussa al Dams di Bologna, che frequento tuttora, con Umberto Eco.) Ma il fatto originale è di aver posto fra questi padri in singolare emergenza la figliolanza dalla cultura cinematografica e sonora di questi dieci anni. Credo che oggi non si possa più ignorare che la formazione culturale delle giovani generazioni avviene soprattutto attraverso i canali audiovisivi, cantautori, concerti, films, teatro. E dal punto di vista della fruizione non c'è, come si sa, nessuna differenza fra una canzone di Leonard Cohen (peraltro di livello degnissimo) e una poesia del Canzoniere o un Libro di Joyce. Anche questo, quelle note vogliono ribadire. E lo ribadiremo in alcune zone del libro scritte proprio pre

supponendo un'ipotetica Macchina da Presa. (Il doveroso ma non piatto, come spesso è successo nelle finte sceneggiature di questi ultimi tempi, tributo alla nostra civiltà dell'immagine...)

Lo svolgimento del testo, comunque, offre molto più distese e oliate ~~XX~~ queste chiavi di lettura e interpretazione.

Così l'Intermezzo scritto nei modi di poemetto Epistolare e Frocio, viene ad essere un vero e proprio tentativo critico all'interno del romanzo. Nella breve storia di un amore inaddisfatto si raccontano i tempi stessi della formulazione del Romanzo, le crisi, i rigetti dell'autore, le difficoltà della scrittura, gli improvvisi ed eroici furori, le invettive programmatiche, e gli asseriti assoluti e pretenziosi. Venti, venticinque pagine non di più. (Per l'esattezza ventidue lettere, come i miei anni: una civettuola gratificazione tanto per continuare.)

Il Romanzo, o meglio questo Nuovo testo inizia dunque con tante note, tante citazioni e finisce con cinque soltanto, nell'Epilogo.

In mezzo lo svolgimento della vicenda e la breve parentesi; L'andamento però, lo sbocco finale, è identico. Se per i Personaggi la possibilità di comunicare è indissolubilmente legata alla capacità di trascrivere altri fatti, altri romanzi, altri film e appunto in quest'opera di riformulazione risiede per noi tutti la nostra vita e la capacità di continuare a procedere in sempre nuove sintesi, una volta che il Protagonista alieni da sé la vita, una volta che i Personaggi capiscano quel certo meccanismo della loro estrazione piccoloborghese o altro, allora il rifiuto della comunicazione e della vita ^{svviene} mediante la nuda e semplice Citazione Trasdotta Incorporata al testo. Non sono più possibili sintesi o ricerche (il perchè lo dicono i fatti della narrazione) ma soltanto il muto adempimento della propria incapacità a crescere, a misurarsi con la vita, a lasciare i territori di adolescenziali sicurezze. Ecco allora che Werther ed Ortis, simboli di una con

dizione giovanile e di un disadattamento per molti versi analogo, vengono a siglare nell'epilogo questo percorso di morte e limitatezza d'espressione.

So di essermi espresso confusamente e di avere accavallato in questa lettera molti discorsi sottacendone altri forse ben più importanti e più immediati, (ad/es. la ricerca di una sessualità spontanea), quelli che passano sulla pelle ogni giorno dei miei coetanei insoddisfatti. Ma ora, dopo otto mesi di giornaliero e ininterrotto lavoro (solo una pausa a luglio per gli esami, niente ferie per carità, ..) mi sento come svuotato, pronto a riprendere la mia carriera d'apprendistato alla disoccupazione. So di aver messo molto impegno in questo lavoro. Ne ho verificato tra l'altro con Prof. Franco Ruffini i postulati teorici, quelli riguardanti Trascrizione e Trasduzione; ne ho ricavato un Performances eseguita ^{o Compito} il 31 luglio dal Titolo "JUNGENWERTHER" e ~~Coraggio~~, ecc. Per tutto questo Le chiedo di prestarmi attenzione e, se non Le apparirà troppo pretenzioso, di fissarmi un incontro per chiarire meglio queste pagine e mostrarLe il dattiloscritto. Mi riterrò sempre e comunque a sua completa disposizione.

Cordialmente

Ugo Zorullo



Allegato n°2: Lettera di Pier Vittorio Tondelli scritta il 24.06.1979; rivolta ad Aldo Tagliaferri, direttore letterario della casa editrice Feltrinelli

Correggio, 24 Giugno 79

Caro Tagliaferri,

vorrei con questa lettera esprimere i nodi del libro ancora per me insoluti e anche punti di vista, perplessità & affini in modo da produrre una carta di lavoro che mi sarebbe molto utile discutere dettagliatamente quando ci si rivedrà dopo l'agosto. In sostanza vorrei fornire una serie di questioni che riguardano il libro da poter affiancare alla sua lettura per ottenere chiarimenti e per non allungare oltre i tempi della redazione definitiva del manoscritto tanto da non poterne poi più, insomma stufarsi reciprocamente di tuttaquanta la faccenda.

Questi appunti si svolgeranno partendo da ogni singolo episodio e investiranno anche questioni che le sembreranno banali, ~~per me purtroppo non è così~~. Il primo, dunque.

LE SOLITE STRADE-Il titolo non mi piace granchè, vorrei qualcosa che avesse a che fare con l'avventura o l'Esperienza o il vagabondaggio. Magari non è importante, però ci sto pensando. Anche il titolo del libro lo considero del tutto provvisorio. Funzionerebbe meglio qualcosa che non riportasse già la titolazione di un episodio, farebbe più romanzo, o no? Comunque questo momento d'avvio mi va abbastanza bene. Ho dilatato alcuni passaggi per sfruttare al meglio questa ubriacatura di vissuti, credo che il racconto non abbia perso il suo interno e velocissimo movimento che è il fatto che più mi premeva, strutturalmente, cioè scrivere un raccontino che lasciasse una volta letto, con quel senso di sospensione e attecchimento ai personaggi prodotto da un romanzo di trecento pagine, in modo da coinvolgere cioè il lettore fino al parossismo, incuriosendolo, sbandandolo, facendogli divorare le pagine una dietro l'altra e restare alla fine con un magone d'ansia e il rimpianto di non assistere oltre allo sviluppo della storia. terminata la lettura alcuni mi han chiesto del perchè Gigi e Anna si sono lasciati, altri che fine ha fatto il crudelissimo Dilo, io ridacchiavo e rispondevo pensaci tu, fatta te la storia che vuoi. Facevo un pò il superbene però mi dicevo che era giusto lasciare dei vuoti e delle sospensioni, non a casaccio naturalmente, perchè quel pò di supance che ho imparato dai giallisti americani mi va bene d'usarla soprattutto nel seminare 'indizi' (ne occorrerebbero di più?) e nel risolverli dopo quando nessuno se l'aspetta, con civettuola nonchalance(?) tipo guarda che ti combino che è un modo per trattar bene il lettore che ormai gliene han fatte di tutti i colori... Come avrà notato le parti nuove son solo tre: quella iniziale (compreso il contenitore del 'ricordo' sulla via Emilia) della vacanza sull'asse Brussel-Amsterdam che prima non andava

assolutamente bene perchè ancora troppo legata a uno stile evocativo e indiretto; dopo quella dello scazzo con pugni e baci e languide carezze che ho voluto fin troppo soprano perchè un pò di psicologismo fa bene se rende verosimile il tutto, e van bene anche i fumettoni che prendono dritto al cuore, tanto chi se ne frega; poi quella del suicidio di Michel che non so se sia troppo dilungata col discorso piagnone della 'vittima'. Un dubbio (di ordine generale, valido cioè anche per gli altri episodi) rimane riguardo l'uso del discorso diretto che qui viene assorbito nella narrazione senza punteggiatura esemplificativa come tanti illustri han fatto. Però vorrei che il lettore capisse quali cose son dette 'di retto' e quali evocate o immaginate senza dover ricorrere alle virgolette che producono benemole sempre un arresto del flusso discorsivo, cosa che non voglio, però non vorrei nemmeno confusione o un livello troppo largo d'ambiguità. Insomma che ne pensa?

DOMANDA:

MIRI E ISTRIONI - Una sola cosa. È troppo concatenata la sequenza delle azioni una dietro all'altra praticamente una a ridosso dell'altra quasi un manualetto intitolato "che fanno i giovani sbandati in provincia?" Vorrei che uscisse da tutto quest'attivismo anche un pò di noia o di vuoto, magari anche in altri episodi che si creerebbe così maggiore 'dialettica' (??) Posso dilatare certe sequenze troppo veloci, troppo intense, fatti, creare qualche risacca narrativa, non pensiero né ideologicizzata, ma semplicemente un buon respiro di scrittura, se ne fossi capace.

RITROVI - Il punto dolente del libro. L'ho già detto tante volte ormai; non mi convince del tutto l'azione centrale, quella dell'ultima estate perchè non si capisce bene se sia scritta da un gaglioffo dell'Ente Turismo Emiliano o da qualche segretaria arrapata della Pro Loco "egiziana, e parte il fatto che emerge sotterraneo il tentativo di una mitizzazione di talune condizioni esistenziali che da fastidio, nemmeno fosse uno scarabocchio di pierochiara o goffredoparise o altri intellettuali di campagna. Però mi piaceva che nel centro materiale del libro fosse presente una doppia dilatazione, temporale (prima viene la notte al posterioro e dopo quella in collina) e geografica (si investe tutta la regione in una prospettiva dall'alto come davanti a una cartina dell'ACI e non solo per la storia dei voli in aereo, ma soprattutto per lo scorrizzare fra balere e festival dell'unità) insomma un largo respiro ancor più disteso perchè entro serragli ben definiti, una bocca d'Emilia turistica sì, ma anche una stagione di cresci

ta e abbandoni nei modi di una letteratura 'colta' che io ho scimmiettato e ne sono ancora pentito. Questa faccenda dell' imperfetto narrativo non mi soddisfa del tutto (Non sto facendo la lagna, sorry) perchè obbliga a preposizioni strette, a scansioni rapide, a tanti punti e a capo e così via, mentre a me piace scrivere in modo selvatico come del resto si capisce dal libro intiero. Nel progetto del romanzo questo episodio vuole rappresentare una certa regressione, anche stilistica e dar corpo così all'unico discorso del libro cioè che la nostra esperienza è fatta di tutte queste cose, slanci e regressioni eccetera eccetera che bisogna accettarsi addosso senza vittimismo. Però ho paura che qualche buonanima di critico leggendo questa cosa qui dica "allora è solo una questione di forme guarda te il tondelli che si scopre tutto d'un tratto e fa capire che il suo linguaggio è solo un espediente giocato da gran baro e nulla più." Ci sarà qualche idealista che confonderà tutto e mi baratterà col vincenzo monti della situazione, cioè cavalcare ogni tigre nell'OTTICA della Forma? (con tutto il rispetto per il vincenzo monti come l'ugo dovrebbe da secoli ormai insegnare.) Insomma se questo episodio deve e si presta a essere frainteso meglio sopprimerlo, preferisco non rischiare per queste puttanate, insomma lo mandiano in galera tanto può essere sempre recuperato per un numero di Playboy e lì starebbe proprio a pennello. Si può sostituire, come in un primo tempo pensavo, ~~un~~ racconto di un'altra giornata così che il titolo dell'episodio può diventare "tre notti al posto ristoro" o al bar, ecc.

La cosa nuova di RITROVI comunque è quella riscrittura dell'inseguimento cui tenevo parecchio perchè ad esser sincero tutto il lavoro di questi mesi e questo libro son nati dalla rilevanza che quelle poche pagine hanno avute nei nostri incontri lo scorso inverno e da lì è scattata la scintilla dei racconti veloci e descrittivi. Mi accorgo che un po' ne ho smussate la violenza e l'asprezza non solo togliendo quella parentesi di accoppiamenti carnali (troppo crudi in verità, ricorda? Lui fa così, io lo metto là; l'altro lo tira fuori di là e lo mette qui, lui lo piazza là da quell'altro e fa così mentre io faccio colà ecc.) ma giocando l'inseguimento anche in toni fusetistici che faranno sorridere, ma io vorrei anche piantarci l'accoltellata. Ma so fino a che punto ci sono riuscito.

ALTRI LIBERTINI Ecco, questo è l'unico episodio di cui non cambierei nulla. però mi sono segnato qualche passaggio che ^{è un po' troppo} rende troppo cerebrale lo svolgimento del libertinaggio. E non lo vorrei. Dovrebbe essere così gentile e disponibile da prestarsi come 'cavia' e specificare se l'intrigo e il resto funzionano o vanno rallentati o frenati o tutte le avvarie del caso.

AUTOBAHN- Ho tolto quella merda di filastrocca dei numeri perchè faceva cadere troppo sull'endecasillabo la lettura così da creare un ritmo troppo artificioso e passano sia nella prosa precedente che in quella dopo. Già di rimatte e slogan il libro è pieno. Basta così.

Come vede il libro, nella mia testa, non è per nulla terminato. Visto che non possiedo esperienza in merito non so se questo dipenda anche da una 'naturale' insoddisfazione che si ha quando si consegna un manoscritto e ci si dice in testa tutto quello che si è dimenticato o trascurato; oppure, più probabilmente, perchè obiettivamente c'è ancora da rifinire e fare artigianato, la qual cosa mi ~~va~~ sta bene.

Per questo, visto che sia luglio che agosto li passerò a studiare e lavorare, chiederai, se compatibile al tuo lavoro e alle sue esigenze di riposo, avere qualche comunicazione a riguardo in modo da progettare qualcosa anche in questi mesi e arrivare a settembre con le idee già chiare e terminare in breve tempo la questione. Se questo non sarà possibile nulla di grave, spero di chiarirmi alcune questioni adesso e poi discutere il tutto alla 'riapertura dei negoziati', magari portando a Milano qualche pagina nuova, se mi muovo. Per un solo fatto (ahi, ahi!) la pregherei di insistere nonostante le sue grane e le sue esigenze, che è quello dell'anticipo. Il mio recapito (civico e telefonico) resta fissato al borgo, ma se van bene queste spedizioni bolognesi a settembre ci sarà la casa nuova! Auguri, auguri! (meglio toccarsi le palle!)

La ringrazio fin d'ora del tempo e dell'attenzione che vorrà accordare a questa lettera e ai miei problemi, passo dunque a salutare

Cordiali saluti
Vito Zorbelli

P.S. Ho visto facendo pippe x le illustrazioni di copertina - Io ci vedo bene un qualche "specialista": o bar o autostrade o vie - Edward Hopper sembra OK - che ne dice?

Allegato n°3: Nota aggiuntiva inserita alla lettera di Pier Vittorio Tondelli scritta il 24.06.1979; rivolta ad Aldo Tagliaferri, direttore letterario della casa editrice Feltrinelli

NOTA PER A. TAGLIAFERRI

Tra il momento narrativo d'esordio tutto giocato su un ritorno a casa nei modi di un pensiero libero risolto però in una menzogna stilistica in cui tutto può essere detto e scritto e inventato e fagocitato, il romanzo rosa e la pornografia, il fumetto, il cantautorame, il cinema e la pubblicità e soprattutto quel filone ormai mitico di questi anni e cioè l'Autobiografia tutto quel materiale selvaggio o istituzionalizzato della confessione, del Diario, della Biografia, della Memoria, materiale dunque che è il vero 'io narrante' dell'episodio, fra questo episodio e l'epilogo a sua volta strutturato in forma di fuga e di delirio da un personaggio-marionetta, ecco nel mezzo di queste barriere si svolgono gli altri racconti cioè i momenti di tante storie raccontate da quella fauna scassata e cialtrona che popola gli stessi luoghi geografici del libro che sono poi quelli in cui io ho vissuto finora, e solo in questo senso vorrei parlare di autobiografia. E come storie di gruppi più che individuali legittimano anche l'abbondante uso di una vera e propria soggettiva plurale, l'adozione cioè del Noi narrativo.

Seppur concepiti autonomamente l'uno dall'altro i racconti conservano una stretta dipendenza e interagiscono (alcuni anche smaccatamente con richiami e videnti e particolari che si troveranno ingranditi magari nelle pagine seguenti) nella formazione di un unico romanzo a episodi che è quello della mia terra e dei nostri miti generazionali. In questo senso (dell'espansione laterale cioè) il libro procede non in avanti ma piuttosto per adiacenze e contiguità preferendo la dilatazione allo sviluppo, la descrizione piuttosto che l'intrigo e il suo scioglimento finale.

Un discorso molto importante meriterebbero i luoghi del libro che si possono benissimo sintetizzare in due spazi, l'osteria (bar, balera, ristoranti, ritrovi) e la strada (paesaggio, viaggio ecc.) luoghi che spudoratamente vengono caricati di significazioni anche mitiche, ma che comunque servono alla definizione di un modo di vivere e di pensare che credo profondamente generalizzato in quella esperienza giovanile che di questi anni è stata profondamente partecipe nel bene e nel male.

Vicky Tondelli è nato nel 1955 a Corchiano (R.E.)

Bibliografia

I. Opere di Pier Vittorio Tondelli

TONDELLI, Pier Vittorio, *Altri Libertini*, Milano, Feltrinelli, 2018 [1980].

TONDELLI, Pier Vittorio, *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli, 2018 [1982].

TONDELLI, Pier Vittorio, *Rimini*, Milano, Bompiani, 2015 [1985].

TONDELLI, Pier Vittorio, *Biglietti agli amici*, Milano, Bompiani, 2018 [1986].

TONDELLI, Pier Vittorio, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 2019 [1989].

TONDELLI, Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno. Cronache degli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2018 [1989].

TONDELLI, Pier Vittorio, *L'abbandono. Racconti degli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 2019 [1993].

TONDELLI, Pier Vittorio, *Opere I. Romanzo, teatro, racconti*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2000.

TONDELLI, Pier Vittorio, *Opere II. Cronache, saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2011 [2001].

II. Corrispondenza di Pier Vittorio Tondelli

TONDELLI, Pier Vittorio, *Lettera rivolta ad Aldo Tagliaferri*, 19/10/1978, Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, serie corrispondenza C8.c2, fascicolo 8296, Milano. [Consultato il 03/02/2020].

TONDELLI, Pier Vittorio, *Lettera rivolta ad Aldo Tagliaferri, con una nota aggiuntiva*, 24/06/1979, Archivio storico Giangiacomo Feltrinelli Editore, serie corrispondenza C8.c2, fascicolo 8296, Milano. [Consultato il 03/02/2020].

III. Monografie su Pier Vittorio Tondelli

BUIA, Elena, *Verso casa: viaggio dentro la narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel editore, 1999.

CAMPOFREDA, Olga, *Dalla generazione all'individuo: giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Sesto San Giovanni, Mimesis edizioni, 2020.

CARNERO, Roberto, *Lo scrittore giovane: Pier Vittorio Tondelli e la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 2013.

ELKANN, Alain, MCINERNEY, Jay, RASY, Elisabetta (a cura di), *Panta n°9: Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Bompiani, 1992.

MASONI, Viller (a cura di), *Comico Viaggio Identità Limite. Nuovi studi per Tondelli*, Rimini, Guaraldi, 2013.

MONDELLI Elisabetta, *In principio fu Tondelli: Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, 2017.

PALANDRI, Enrico, *Pier. Tondelli e la generazione*, Bari, Laterza, 2012.

SPADARO, Antonio, *Lontano dentro sé stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaca Book, 2002.

IV. Articoli e tesi su Pier Vittorio Tondelli

BALDUCCI, Stefania, *Intercapedini letterarie. Non si esce vivo dagli anni Ottanta: Tondelli, Pazienza e il mito dell'autodistruzione*, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2018.

Disponibile su: [http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/3b8153f919ce6150c12583b100526903/\\$FILE/Stefania%20Balducci%20-%202018.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/Database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/3b8153f919ce6150c12583b100526903/$FILE/Stefania%20Balducci%20-%202018.pdf) [Consultato il 17/05/2021].

GIANCOTTI, Matteo, «Il rombo dall'Emilia paranoica», in *Cahiers d'études italiennes*, 7, 2008, 11-22. Disponibile su: <https://journals.openedition.org/cei/903> [Consultato il 17/05/2021].

GOLA, Sabrina, «La seduzione postmoderna in *Rimini* di Pier Vittorio Tondelli», in *Cahiers d'études italiennes*, 5, 2006, 219-230. Disponibile su: <https://journals.openedition.org/cei/839> [Consultato il 17/05/2021].

JORIO, Stefano, «Il canto delle sirene», in *minimaetmoralia.it*, 20 dicembre 2011. Disponibile su: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/tondelli-e-il-canto-delle-sirene/> [Consultato il 13/05/2021].

MANCA, Alessandro, *Postmoderno e nostalgia del centro in Un weekend postmoderno di Pier Vittorio Tondelli*, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2013. Disponibile su: [http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/856611de422c11d8c1257c7b002d9291/\\$FILE/Manca%20revisionato.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/856611de422c11d8c1257c7b002d9291/$FILE/Manca%20revisionato.pdf) [Consultato il 17/05/2021].

MARQUES HERNANDES, Paula, *La scoperta dell'individuo nell'evoluzione ideologica di Pier Vittorio Tondelli: il viaggio verso sé stesso*, Tesi del «màster oficial CRIC Construccio i Representacio d'Identitats Culturals», Universitat de Barcelona, 2017. Disponibile su: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/149062/1/tfm%20Paula%20Marqu%c3%a8s_gener%202020.pdf [Consultato il 17/05/2021].

PREZIOSI, Luigi, *Letteratura emotiva e racconto. Appunti per uno studio di teoria del racconto in Tondelli*, Correggio, Palazzo dei Principi, 12 dicembre 2003. Disponibile su: <http://minerva2.reggionet.it/pvt/allegati/Preziosi2.PDF> [Consultato il 14/05/2021].

RANDOING, Chantal, «Meditazione sulla diversità e sulla separatezza in *Camere separate* di Tondelli», in *Cahiers d'études italiennes*, 7, 2008, 23-33. Disponibile su: <https://journals.openedition.org/cei/904> [Consultato il 17/05/2021].

RIGHI, Andrea, *Welcome to seaside ! Le implicazioni del non-luogo come oggetto primario di narrazione in Rimini*, Correggio, Palazzo dei Principi, 13-14 dicembre 2002. Disponibile su: <http://minerva2.reggionet.it/pvt/allegati/Righi.PDF> [Consultato il 17/05/2021].

ROMANO, Livio, «La nostalgia come leitmotiv del Bildungsroman tondelliano», in *Hermes: Journal of communication*, 8, 2016, 183-200. Disponibile su: <http://sibese.unisalento.it/index.php/h-ermes/article/download/16591/14257> [Consultato il 17/05/2021].

SANNELLI, Massimo, *L'agiografia dello scrittore. Appunti per una lettura figurale di Camere separate*, Correggio, Palazzo dei Principi, 12 dicembre 2003. Disponibile su:

<http://minerva2.reggionet.it/pvt/allegati/Sannelli.PDF> [Consultato il 17/05/2021].

SPADARO, Antonio, «La religiosità dell'attesa nell'opera di Pier Vittorio Tondelli», in *La civiltà cattolica*, 4, 1995, 30-43. Disponibile su:

<http://www.antoniospadaro.net/religionetondelli.html> [Consultato il 09/02/2021].

TINFENA, Cristina, *L'uomo. Ipotesi di antropologia tondeggiana*, Correggio, Palazzo dei Principi, 14 dicembre 2001. Disponibile su:

<http://minerva2.reggionet.it/pvt/allegati/Tinfena.PDF> [Consultato il 17/05/2021].

V. Opere e articoli sul mito

BALBO, Felice, *Opere 1945-1964*, Torino, Boringhieri, 1966.

BAROS, Linda Maria, « À la recherche d'une définition du mythe », in *Philologica Jassyensia*, Académie roumaine, Iasi, Roumanie, n° 1 (5^e année), 2009, pp. 89-98.

Disponibile su : https://www.philologica-jassyensia.ro/upload/V_2_Baros.pdf [Consultato il 18/05/2021]

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Parigi, Editions du Seuil, 1957.

DE MARTINO, Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958.

DE MARTINO, Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977.

DE MARTINO, Ernesto, PAVESE, Cesare, *La collana viola: lettere 1945-1950*, Torino Bollinghieri, 1991.

DEGAND, Martin, « Le mythe et les genres littéraires. Aspects théoriques », in *Folia Electronica Classica*, n°19, gennaio-giugno 2010. Disponibile su:

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/19/Degand.pdf> [Consultato il 03/05/2021].

DI NUNZIO, Novella, «Furio Jesi e Cesare Pavese. Dalla teoria del mito alla teoria della creazione letteraria», *Mythos*, 13, 2019. Disponibile su:

<https://journals.openedition.org/mythos/1331?lang=en> [Consultato il 17/05/2021].

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Parigi, Gallimard, 1963.

ELIADE, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Parigi, Payot, 1951.

GELY, Véronique, *Pour une mythopoïétique: quelques propositions sur le lien entre mythe et fiction*, SFLGC, bibliothèque comparatiste, 2006. Disponibile su: <https://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction/> [Consultato il 21/05/2021].

JESI, Furio, «La scienza del mito» in *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, con una nota di Andrea Cavalletti, Quodlibet, [2002], 2020. Disponibile su: <https://www.quodlibet.it/lettura/furio-jesi-scienza-del-mito> [Consultato il 14/05/2021].

JESI, Furio, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.

JESI, Furio, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979.

KUNZ WESTEROFF, Dominique, *L'autobiographie mythique*, 2005. Disponibile su: https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/automythe/amintegr.html#amso_mmar [Consultato il 09/05/2021].

MANERA, Enrico. «L'officina mitologica di Furio Jesi. Sulle prefazioni non pubblicate a *Materiali mitologici*», in *Mythos*, 13, 2019. Disponibile su: <https://journals.openedition.org/mythos/996> [Consultato il 25/05/2021].

PAVESE, Cesare, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.

PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000 [1952].

RAJOTTE, Pierre, « Mythes, mythocritique et mythanalyse: théorie et parcours » in *Nuit blanche*, (53), 1993, p.30–32. Disponibile su: <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1993-n53-nb1105042/21494ac/> [Consultato il 25/05/2021].

TABACCHINI, Marco. «Dramma e salvezza: il carattere protettivo del mito in De Martino», *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci, 2015. Disponibile su: https://www.academia.edu/25739815/Dramma_e_salvezza_il_carattere_protettivo_del_mito_in_de_Martino [Consultato il 25/04/2021].

VI. Libri sulla storia d'Italia contemporanea

ATTAL, Frédéric, *Histoire de l'Italie de 1943 à nos jours*, Parigi, U, Armand Colin, 2004.

BALESTRINI, Nanni, MORRONI, Primo, *L'orda d'oro*, Milano, Feltrinelli, 2003 [1977].

CRAINZ, Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2003.

GERVASONI, Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni*, Venezia, Marsilio, 2010.

GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, 2 vol., Torino, Einaudi, 1989.

GINSBORG, Paul, *Storia d'Italia 1943-1996. Famiglia, società, Stato*, Torino, Einaudi, 1998.

VII. Altri documenti consultati e citati

ALFANO Giancarlo, DE CRISTOFARO Francesco (a cura di), *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, Roma, Carocci editore, 2018.

BARTHES, Roland, «Eléments de sémiologie», in *Communications*, n°4, Recherches sémiologiques, 1964. Disponibile su: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029 [Consultato il 17/05/2021].

FERRONI, Giulio, *Storia della lettura italiana, Vol.4, Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori università, 2012.

GUILBERT Cécile, *Ecrits stupéfiants: drogues et littératures d'Homère à Will Self*, Paris, Robert Laffont, 2019.

LA PORTA, Filippo, *La nuova narrativa italiana: travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

LUZZATO, Sergio, PEDULLA, Gabriele (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. Volume terzo. Dal romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.

MARCATI, Carla, « In para totale... una cosa da panico ...: *sulla lingua dei giovani in Italia*», in *Italica*, vol n°4, 74, p. 562. Disponibile su: https://www.jstor.org/stable/479484?read-now=1&refreqid=excelsior%3A80b19db276797ca1b1848168d53040d3&seq=3#page_scan_t ab_contents [Consultato il 18/05/2021]

OVIDIO, *Metamorfosi*, Torino, Utet, 2013.

ROTA, Enos, *Caro Pier... I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*, Bologna, Tempi stretti, 1995.

ROTA, Enos, *Biglietto a un amico. Omaggio alla figura di Pier Vittorio Tondelli*, Correggio, Magellano Fine Books, 2016.

TRECCANI, enciclopedia:

- *AIDS*. Disponibile su: https://www.treccani.it/enciclopedia/aids_%28Il-Libro-dell%27Anno%29/#lepidemiologia-1 [Consultato il 09/02/2021]

- *Mito*. Disponibile su: www.treccani.it/enciclopedia/mito [Consultato il 24/05/2021]

TRECCANI, vocabolario, *Serafino*. Disponibile su: <https://www.treccani.it/vocabolario/serafino/> [Consultato il 24/05/2021]