

PIER VITTORIO TONDELLI, *CAMERE SEPARATE* E IL ROMANZO DI FORMAZIONE

Giosuè Scaccianoce

A thesis submitted to the faculty of the University of North Carolina at Chapel Hill in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of Romance Languages and Literatures (Italian).

Chapel Hill
2006

Approved by
Advisor: Federico Luisetti
Reader: Dino S. Cervigni
Reader: Ennio Rao

©2006
Giosuè Scaccianoce

ABSTRACT

GIOSUÈ SCACCIANOCE: Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate* e il romanzo di formazione

(Under the direction of Federico Luisetti)

Some early reviewers of *Camere separate* have compared Pier Vittorio Tondelli's final work to a novel of formation. After a brief overview of Tondelli's literary output and an exploration of the evolution of the Bildungsroman genre as proposed by Moretti, the thesis aims at comparing *Camere separate* to the conventions of some of the early examples of *Bildungsroman*. Structurally, the novel does not follow the chronological order typical of the Bildungsroman and finds its organizing principle in ambient music rather than literature. Thematically, the elements which in the novel of formation help the main character find his place in society (most notably, work and marriage) are here what sets him apart from the community, thus making *Camere separate* a progressive study in separation.

TABLE OF CONTENTS

Pier Vittorio Tondelli, <i>Camere separate</i> e il romanzo di formazione.....	1
BIBLIOGRAFIA.....	31

Pier Vittorio Tondelli è stato uno dei protagonisti della scena letteraria italiana degli anni Ottanta. Nato a Correggio nel 1955, esordì a soli ventiquattro anni con *Altri libertini* (1980), romanzo a episodi ambientato tra Bologna e Correggio e vero e proprio caso letterario dell'anno. L'opera, che presenta un efficace calco del linguaggio giovanile, ebbe un notevole successo di pubblico, e fu oggetto di un processo per oscenità dal quale Tondelli fu poi assolto.¹

Ad *Altri libertini* fece seguito, nel 1981, la pubblicazione in dieci puntate, in *Il resto del Carlino* e in *La nazione*, de *Il diario del soldato Acci*, scritto mentre l'autore era impegnato nel servizio militare, e definito da Claudio Altarocca di *Il Giorno* come "un diario in bilico tra Mash, i film di Altman, e Carlo Croccolo" (Tondelli, *Romanzi* 1136).

Il secondo romanzo, *Pao Pao* (sigla di "Picchetto Armato Ordinario"), del 1982, è ancora una storia di naja, e viene descritto dall'autore come "il tentativo di fare un romanzo sentimentale su un gruppo di giovani usando uno stile ritmico e rock, fatto di impennate romantiche, di riflessioni, di improvvise accelerazioni" (1139). Per Alberto Caldioli dell'*Unità*, la scrittura di *Pao Pao* è "in continuo movimento, in continuo trapassare di tempi verbali, in lunghe sfilze di parole

¹ La terza edizione del romanzo viene bloccata dal Procuratore Generale dell'Aquila, Donatello Massimo Bartolomei per il "contenuto luridamente blasfemo e osceno" e gli "irriferribili turpiloqui ... onde il lettore viene violentemente stimolato verso la depravazione sessuale e il disprezzo della religione cattolica" (Tondelli, *Romanzi* 1112). Nel processo per direttissima che segue nel 1981, Tondelli e l'editore vengono assolti con formula piena. Per volontà dello scrittore, le bestemmie presenti nel testo originale furono rimosse nell'edizione delle sue opere complete.

allineate, magari con rime interne e forte carica ironica. Una scrittura, dunque, che si fa essa stessa struttura narrativa” (1141).

Con *Dinner party* (1984-1986), due anni dopo, Tondelli tenta la strada del teatro. L’opera ebbe diverse redazioni (da ciò l’arco temporale della composizione), ed è stata rappresentata per la prima volta solo nel 1994.² La prima versione fu scritta di getto per superare un blocco creativo durante la stesura di *Rimini*, ed è la trasposizione drammatica di un’idea per un romanzo (poi non venne realizzato) che si sarebbe dovuto chiamare *Un weekend postmoderno*, e nel quale l’autore avrebbe trascritto “le parlate di cinque, sei, sette feste, [...] in cui si descriveva con una lingua molto cantata, quasi poemica, abbastanza strana, i dialoghi inseriti senza virgolettature [...]” (Tondelli, *Cronache* 990).

Con *Rimini* (1985) Tondelli abbandona l’universo giovanile e si cimenta nel romanzo di consumo. Si tratta di “un racconto fatto a più voci e a differenti livelli narrativi di una stagione sulla riviera di Romagna negli anni ottanta” (1166), un “romanzo spietato sul successo, sulla vigliaccheria, sui compromessi per emergere” (1167). L’opera ebbe un notevole successo di pubblico (seconda nelle classifiche estive dietro *L’uomo che guarda* di Moravia, grazie anche a un intenso *battage*

² Di *Dinner Party* sono state fino a oggi realizzate due letture: la prima per la regia di Claudio Orlandini, della compagnia I Rabdomanti all’auditorium La Monaca di Cesano Boscone, il 25 gennaio 1986; la seconda, con la regia di Piero Maccarinelli, alla Sala Umberto di Roma, nel 1991. Sempre Maccarinelli ha per la prima volta portato in scena la *pièce* al Teatro Ariosto di Reggio Emilia nell’aprile del 1994, in concomitanza con la sua pubblicazione. (Minardi 72)

pubblicitario) ma non venne ricevuta positivamente dalla critica, che la bocciò quasi unanimemente quale operazione commerciale al di sotto delle doti dell'autore.³

Alla supposta concessione al gusto del pubblico di *Rimini*, seguirono gli intimissimi *Biglietti agli amici* (1985), una breve raccolta di ventiquattro messaggi dedicati ad altrettanti amici dello scrittore. La prima edizione è di ventiquattro copie, recapitate ai destinatari dei *biglietti*. La seconda, in cinquecento copie, venne subito esaurita e l'opera non è stata più ristampata fino all'edizione completa delle opere dello scrittore per Bompiani. I *Biglietti*, opera difficilmente classificabile, trova un suo precedente (come ha osservato Generoso Picone) ne *Il libro degli amici* (1922) di Hugo von Hofmannsthal, ma risente anche della lettura dei *Fragments d'un discours amoureux* di Barthes.⁴

Camere separate (1989), l'ultima prova narrativa di Tondelli è "il percorso di una solitudine, di una persona che rimane sola, che viaggia e che rivede il mondo con gli occhi di una persona separata per sempre da un'altra" (Tondelli, *Cronache* 977). Si tratta di una ripresa di temi già presenti in *Biglietti*, ma con un andamento romanzesco. Gran parte della critica accolse il romanzo come l'opera della maturità dello scrittore: per Oreste del Buono di *Panorama* e Luca Canali di *Paese sera*, *Camere*

³ Così Giuliano Gramigna sul *Corriere della sera*: "Rimini ci lascia un po' l'impressione di un contrasto tra le doti di Tondelli, indiscutibili, e la tentazione di cedere queste doti alle esigenze (supposte) del pubblico, alla confezione di un buon prodotto narrativo." (Tondelli *Cronache*, 1177)

⁴ Nell'intervista con Fulvio Panzeri *Il mestiere di scrittore*, Tondelli si esprime così proposito dell'opera di Barthes: "Frammenti di un discorso amoroso è realmente paragonabile a una bibbia. Lì c'è tutto" (Tondelli, *Cronache* 1011).

separate è il migliore dello scrittore; per Generoso Picone del *Mattino* si tratta di “un libro coraggioso”; per Cesare de Michelis del *Gazzettino* l’opera è “uno straordinario romanzo d’amore e di morte, di nostalgia e maturità, di impotenza e grandezza.” Non mancarono tuttavia le voci discordi: Paolo Mauri di *Repubblica* accusa il romanzo di “recuperare vecchie istanze (o solfe) romantiche”; per Luca Clerici di *Linea d’ombra*, Tondelli “dà l’impressione di avere lavorato su un materiale ancora troppo autobiograficamente compromesso, o poco rivisto e rielaborato”; Angelo Guglielmi e Gianni Turchetta dell’*Unità*, infine, stroncano del tutto l’opera mettendo in dubbio le doti dello scrittore, che si sarebbe diretto “verso i confini, commercialmente dignitosi ma di discutibile qualità letteraria, della narrativa di genere” (Tondelli, *Romanzi* 1120-1123).

Rimane poi il progetto, consegnato alle lettere che Tondelli scrisse a Giorgio Bertelli (l’artista che si sarebbe occupato dell’impostazione grafica dell’opera), di *Sante messe*, nel quale lo scrittore avrebbe voluto raccontare la “messa solenne e patriottica di Budapest, la messa di Amsterdam con il caffè e i toast, la messa beat, quella solenne in San Pietro, quella gregoriana, quella ambrosiana, piccole messe di campagna” (Tondelli, *Romanzi* 1205).

All’attività di scrittore, Tondelli affiancò inoltre quella di talent scout: presero forma grazie a lui le tre raccolte *Under 25* (*Giovani blues*, *Belli & perversi* e *Papergang*) che offrirono uno sbocco creativo a una nuova generazione di narratori (e dalle quali sono emersi Giuseppe Culicchia, Silvia Ballestra, Andrea Canobbio, Gabriele Romagnoli, Romolo Bulgaro). Tondelli fu inoltre l’ideatore e curatore della rivista

letteraria "Panta", e autore di numerosi interventi presso numerose testate (tra cui *l'Espresso*, *Il resto del Carlino* e il mensile di musica *Rockstar*) che vennero poi da lui raccolti, quasi a bilancio di un decennio, nel volume *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta* (1990); i racconti scritti in quegli stessi anni appariranno invece nel postumo *L'abbandono. Racconti degli anni ottanta* (1993).

Camere separate, l'ultimo dei romanzi di Tondelli, è in realtà, almeno in superficie, assai lontano dai modelli classici di romanzo. Esempio di "scrittura emotiva", è ispirato, nella tripartizione in "movimenti", più alla musica che alla tradizione romanzesca. Quale "itinerario erratico nella memoria e nell'amore" (come dichiara il sottotitolo), presenta una sequenza di eventi e stati d'animo non determinata cronologicamente ma legata, in modo quasi proustiano, all'andirivieni della memoria. In esso, perfino la voce narrante appare "erratica", impossibile com'è fissarla al di fuori o all'interno del personaggio principale e difficile com'è districarla dalla biografia del proprio autore, che inserisce nel testo tracce scoperte che rimandano alla propria vita.

Eppure, al di sotto di un testo tanto sfuggente si nasconderebbe lo scheletro del *Bildungsroman*. La storia presenta, attraverso il processo di elaborazione di un lutto, lo sviluppo del protagonista, Leo, uno scrittore sulla trentina, il cui precario equilibrio esistenziale viene per sempre scosso dalla morte dell'amante Thomas. Crollata la "strategia camere separate", che consisteva nel custodire la propria indipendenza rispetto al rapporto amoroso, relegato a una dimensione "stagionale", il protagonista si scopre esposto al dolore e acquista coscienza della propria

diversità. Si ritrova così a rivisitare la propria infanzia, famiglia, città, religiosità per raggiungere alla piena consapevolezza e accettazione del proprio ruolo, “separato”, di scrittore.

Marino Sinibaldi nel numero di *Panta* dedicato a Pier Vittorio Tondelli (che di quella rivista era stato fondatore e curatore) ha proposto l'accostamento di *Camere separate* al genere del *Bildungsroman*. Nell'intervento “*So glad to grow older*”, Sinibaldi afferma: “Gli elementi del genere sono tutti presenti ma le forme e i contenuti risultano in realtà sconvolti [...] Qui quel processo [di formazione] è infinito e irrisolto, continuamente interrotto, sviato, ripreso” (111).

Anche Enrico Minardi, nella più recente monografia sull'autore di Correggio, pur non parlando di *Bildungsroman*, mette in risalto nel testo lo stesso meccanismo dialettico che caratterizza i romanzi di formazione: “*Camere separate* è attraversato da linee di questo tipo, nelle quali l'abbandono di posizioni limite corrisponde all'acquisizione di una nuova forza e consapevolezza” (56).

Dopo avere brevemente tracciato il profilo storico del romanzo di formazione così come formulato da Moretti, e messi in evidenza alcuni elementi caratteristici del *Bildungsroman* delle origini, mi propongo di individuare questi, dove possibile, nel romanzo di Tondelli, per sottolinearne la sopravvivenza e la trasformazione.

Il *Bildungsroman*, o romanzo di formazione, segue il percorso di un protagonista, solitamente maschile, che attraverso una serie di incontri ed errori giunge, a partire da una condizione iniziale di innocenza o ignoranza, a un maggiore dominio della propria vita. Ogni tappa del percorso, che può essere reale o

metaforico, viene assimilata per muovere verso un nuovo stadio, dove si presenta un nuovo ostacolo da superare.

Moretti, in *Il romanzo di formazione*, distingue quattro fasi nello sviluppo del genere. La prima è rappresentata da opere quali il *Wilhelm Meister* di Goethe e *Pride and Prejudice* di Austen, in cui viene espressa un'ottimistica "omogeneità di vita individuale e sociale", e dove il conflitto tra autodeterminazione e socializzazione viene risolto in maniera armonica: qui, "la formazione dell'individuo *in sé e per sé* coincide senza crepe con la sua intergrazione sociale in qualità di semplice *parte di un tutto*" (29). Nel *Bildungsroman* delle origini, individualità e socializzazione sono quindi percorsi complementari, che si completano a vicenda:

Per pervenire alla sintesi conclusive della maturità, di conseguenza, non basta ottenere dei risultati oggettivi, quali che siano – imparare un lavoro, fondare una famiglia. Bisogna innanzitutto apprendere, come Wilhelm, a indirizzare la trama della propria vita in modo che ogni momento rinsaldi il proprio *sensu di appartenenza* ad una più vasta comunità. Bisogna usare il tempo per trovarsi una patria. Se non lo si fa, o non vi si riesce, abbiamo una vita sprecata: senza scopo, senza senso. (Moretti 32)

Il personaggio ideale di questo tipo di romanzo è perciò quello che si fa plasmare dall'esterno, che "lascia ad altri il compito di modellare la propria vita" (35), e il coronamento ideale della sua vicenda è il matrimonio, che sancisce l'avvenuto patto tra individuo e società (38).

Profondamente mutata risulta la struttura dei romanzi di formazione di seconda generazione: "la gioventù, qui, non trova il suo 'senso' nel creare mille e una 'connessioni' con l'esistente – ma nello spezzarle. Non si acqueta nella 'felicità'

della 'sintesi' [ma] nell'asprezza del conflitto [...]” (122). Esempi di questo tipo di *Bildung* sono *Il rosso e il nero* e *la Certosa di Parma* di Stendhal e *l'Onegin* di Puskin, che, abbandonato l'ideale di sintesi tra autonomia individuale e socializzazione, non più considerati compatibili ma addirittura ostili, tentano di proporre nuovi percorsi di formazione. L'esito della vicenda non sarà quindi l'integrazione del personaggio nello sfondo collettivo, né può essa risolversi in una raggiunta maturità o in un evento riappacificante: il romanzo viene piuttosto “interrotto” dalla morte del protagonista, che lo isola “da un assetto sociale in cui non s'è mai trovato completamente a suo agio” (189).

Nella terza fase del romanzo di formazione si affaccia l'ideale della mobilità sociale come valore in sé. Siamo qui nell'universo della *Comédie humaine* di Balzac, dove ad animare i personaggi è un euforico desiderio di successo. Lanciati nel mercato “illimitato” delle metropoli capitalistiche, questi individui non hanno però posa: nessun traguardo può appagarli o frenare la loro spinta verso l'alto. Tanta mobilità, nota Moretti, avviene però a scapito del processo di maturazione, poiché essa impedisce al personaggio “di costituirsi come individualità permanente: lo condanna a non potere mai essere ‘se stesso’” (212). Al lettore non viene più chiesto di identificarsi con il protagonista, che viene presentato come un antieroe, “un modello al negativo, un avvertimento, quasi – ecco quello che succede a gettarsi a capofitto nella nuova storia: si perde la gioventù senza mai divenire adulti” (214).

Una quarta via al romanzo di formazione è infine quella inglese che, con poche eccezioni, conserva una singolare continuità di struttura dal 1749, anno di

pubblicazione di *Tom Jones* di Fielding, al 1861, l'anno di *Great Expectations* di Dickens. Questa si distingue dalla tradizione continentale innanzitutto per il valore conferito all'infanzia: "le esperienze più significative non sono quelle che alterano, ma quelle che *confermano* le scelte compiute dall' 'innocenza' infantile. Più che romanzo di formazione, vien voglia di chiamarlo romanzo di conservazione" (288). I protagonisti di questi "romanzi-fiaba" (295) sono "bambini mascherati da adulti" (291) che vivono in un mondo "suddiviso implacabilmente tra bene e male" (295); sono individui "qualunque," che per favorire l'identificazione del lettore possiedono nomi comunissimi. Questi personaggi non più ambigui o conflittuali, ma gelosi del proprio essere *common*, servono solo ad illustrare passivamente al lettore un mondo di valori immutabili, che si realizza in una struttura fortemente polarizzata tra buoni e cattivi e in un finale "che largisce premi e punizioni" (298).

Non si fa cenno, nello studio di Moretti, a una via italiana al romanzo di formazione. Il tema della *Bildung* fa parte della tradizione romanzesca, e non avrebbe quindi senso assegnargli confini storico-geografici troppo ristretti: basti pensare alle epopee medievali del *Roman de la Rose* e di *Perceval*, solo per citare due esempi letterari premoderni, per rendersi conto di quanto la formazione del giovane sia stata costitutiva della letteratura occidentale (e non solo per la prosa). Poiché tracciare il profilo storico del genere in Italia richiederebbe uno studio a sé, mi limiterò qui a indicarne solo alcuni esempi, che seppur non tutti strettamente aderenti alla definizione di *Bildungsroman* classico quale processo dialettico di

socializzazione e individualizzazione, presentano un percorso di crescita e/o di confronto tra un individuo e società.

Le confessioni d'un italiano (1867) di Ippolito Nievo presenta la vicenda pseudo-autobiografica di Carlo Altoviti, e segue il protagonista dagli anni dell'infanzia a quelli della vecchiaia. Nello scorcio dell'Ottocento, *Pinocchio* (1881-1883) di Collodi, *Cuore* (1888) di Edmondo de Amicis e *Il piacere* (1889) di D'Annunzio, presentano tre ulteriori vie al romanzo di formazione: il primo in versione fantastica, il secondo in forma diaristica e il terzo svolto in chiave sensuale ed estetizzante. Con il romanzo d'esordio *Gli indifferenti* (1929) Alberto Moravia rappresenta la disillusione dei giovani Michele e Carla, mentre con *Agostino* (1944) segue il traumatico passaggio di un ragazzo dall'infanzia all'età maggiore. Elsa Morante costruisce con il vibrante *L'isola di Arturo* (1954) il microcosmo magico di un fanciullo nell'isola di Procida. Che il genere non abbia ancora esaurito le proprie possibilità è testimoniato dal recentissimo *Gli anni struggenti* (2001) di Alberto Bevilacqua.

Veri e propri *Bildungsroman* possono invece essere considerati *Rubé* (1921) di Giuseppe Antonio Borgese e *Seminario sulla gioventù* (1984) di Aldo Busi (forse non a caso, traduttore di Goethe). Nel primo, si narra di Filippo, un giovane siciliano stabilitosi nella capitale per fare carriera sullo sfondo della guerra. Il secondo, l'opera d'esordio di Busi, è una finta autobiografia che supera l'antiletterarietà di moda negli anni Ottanta per riprendere il modello di romanzo settecento-ottocentesco. Lo scrittore ripercorre, non sappiamo quanto fedelmente, la sua

precaria giovinezza utilizzando ora la prima persona, ora la terza (con il personaggio di Barbino) e dando un andamento quasi picaresco alla narrazione, ricca com'è di eventi e personaggi.

Arriviamo così a *Camere separate*. Rispetto al *Bildungsroman* tradizionale, l'ultimo romanzo di Tondelli presenta significative differenze a livello sia strutturale che tematico. La struttura dell'opera non è innanzitutto quella di un romanzo tradizionale: la narrazione non segue una lineare sequenza cronologica, ma presenta una complessa costruzione temporale. Nel romanzo di formazione, l'ordine degli eventi (si pensi al *Meister*, a *Orgoglio e pregiudizio*, a *David Copperfield*) non è alterato: la vita del protagonista viene svolta gradatamente davanti al lettore, e non potrebbe essere altrimenti in un genere che si propone di seguire lo sviluppo progressivo di un personaggio e, allo stesso tempo, di educare il lettore ad un percorso formativo riconosciuto come universalmente valido. Qui invece, l'andamento è del tutto irregolare, fatto di interruzioni e riprese, innesti di passato e salti al futuro. Nell'opera, nota Carnero, si intersecano quattro piani temporali: "il tempo principale, il tempo della relazione di Leo e Thomas, il tempo della malattia e della morte di Thomas, il tempo della morte spirituale di Leo, il tempo della rinascita di Leo, e il tempo, finale, in cui quest'ultimo idealmente, si connette al primo" (Carnero 79). I piani temporali sono invece solo tre nella classificazione proposta da Minardi: oltre al presente e al passato, vi sarebbe un "terzo piano operante nel libro, [...] quello del 'futuro anteriore'" (Minardi 90). Tondelli stesso afferma che "è presente

anche lo svolgimento ulteriore, un immaginario da prevedere che solitamente è assente negli altri romanzi” (Tondelli, *Romanzi* 977).

Questo andamento, che, come ha notato Carnero, ha l’aspetto di uno *stream of consciousness*, tenta in realtà di imitare la musica. Per Tondelli, che “sent[e] la musica molto vicina alla scrittura, come le arti visive” (Tondelli, *Cronache* 979), la forma della sua ultima opera è quella di un brano musicale, alla quale viene sacrificata la disposizione progressiva degli avvenimenti. Non a caso il testo è suddiviso in tre “movimenti”: *Verso il silenzio* (pp. 911-55), *Il mondo di Leo* (pp. 957-1059), *Camere separate* (pp. 1061-1106). Non sono quindi presenti i numerosi intervalli che più o meno regolarmente interrompono la lettura, compartizzano la narrazione, ne numerano le sezioni e ne conferiscono quindi un moto progressivo.

Una breve esposizione dei tre movimenti potrà rendere conto della costruzione temporale dell’opera. La narrazione si apre in un momento del passato non ben definito, mentre il protagonista è in volo tra due città. Apprendiamo in seguito che sono passati due anni dalla morte di Thomas, il suo amante (913-15). La narrazione prosegue con il racconto del primo incontro tra Leo e Thomas (915-19). “Qualche sera dopo” l’incontro, Leo è al telefono con l’amico Rodolfo con il quale parla, tra l’altro, della fine del suo rapporto con Herman (919-23). Leo vede quindi Thomas per la seconda volta (923-27). “Il giorno dopo” Leo telefona a Thomas per organizzare il prossimo appuntamento; si incontreranno a un concerto (927-28). Dopo il concerto, Leo e Thomas hanno il primo momento di intimità (928-37). A questo punto, e il passaggio non potrebbe essere più brusco, assistiamo all’ultimo

momento di intimità dei protagonisti, in ospedale (937-41). La narrazione fa quindi un ulteriore salto nel passato per riportare un episodio dell'adolescenza di Leo, quando egli per la prima volta, sotto l'effetto della droga, si confrontò con la prospettiva della propria morte (941-54). Il primo movimento si conclude (a Milano?) nel presente della malattia di Thomas, con un Leo impaurito dalla morte (954-55).

Il secondo movimento si apre, come il primo, nel presente della morte di Thomas, mentre Leo fa progetti di viaggio (959-60). Leo è quindi in Germania, e il passaggio del tempo della narrazione dal presente al passato segna l'inizio del *flashback* della sua visita a Thomas nello stesso paese (961-68). Ritornato al presente, il racconto si sofferma brevemente sulla volontà di Leo di abbandonare l'Europa continentale per Londra (969-70). Un *flashback* ci riporta di nuovo al tempo della vita con Thomas, stavolta a Berlino Est (970-76). Siamo poi a Londra, di nuovo al presente della morte di Thomas, e poi a Milano (970-99). Un nuovo salto al passato riferisce l'incontro con Herman, un ex di Leo (999-1003). Il presente ritorna con la visita di Leo al suo paese natale, in occasione della settimana santa (1005-33), interrotto dal racconto di una passata settimana santa in Spagna, in compagnia di Thomas (1016-26). La narrazione si sposta poi sulle "sulle rive dell'Adriatico", "quando [Leo] compie trentuno anni", di nuovo al presente dopo-Thomas: Leo viene raggiunto da Herman (1034-43). "L'anno seguente", Leo si reca a Washington (1043-54). Alle immagini dell'amplesso con uno stripper si alternano quelle del

ricordo di un'operazione chirurgica (1043-54). Leo è quindi in aereo, per ritornare in Italia (1054-59).

Il terzo movimento si apre col il tempo della relazione con Thomas (1063-82). La narrazione ricorre poi nuovamente al presente per riprendere il racconto a partire dal ritorno dagli Stati Uniti (1082-95). In un momento successivo, Leo è in Québec, (1095-1106), e mentre viaggia in pullman, "ha un flash": il tempo scivola dal presente al passato mentre ricorda di essere stato, in "una fredda notte di fine agosto", "su un traghetto che lo sta[va] faticosamente riportando da Patrasso in Italia" (1096-1100). Con il motivo dell'incontro di un nuovo, possibile amore si conclude il romanzo, ricollegandosi allo stesso tempo all'inizio del primo movimento. Questa breve schematizzazione mostra come le sequenze temporali si susseguano sia per analogia che per contrasto. L'architettura del romanzo rivela una costruzione solo apparentemente abbandonata al flusso di coscienza. Ai *flashback* attivati da luoghi e situazioni legati al ricordo di Thomas e che danno alla narrazione uno svolgimento "naturale", quasi fosse Leo stesso a viverli, si alternano sequenze giocate sul contrasto, che rivelano invece la mano dell'autore. Nel primo movimento, per esempio, la descrizione dell'ultimo incontro con Thomas è strategicamente preceduta dal racconto del primo amplesso, in modo da ottenere un maggiore impatto emotivo.

Ai salti temporali corrisponde quasi sempre un cambiamento geografico. Alla maggiore profondità temporale dell'opera corrisponde infatti una maggiore ampiezza dello spazio che ne fa da sfondo. Se *Altri libertini* si svolgeva in Emilia

Romagna, *Pao Pao* a Roma, *Rimini* nell'omonima città, l' "itinerario erratico" di *Camere separate* tocca invece, oltre alla provincia emiliana, Milano, Londra, Parigi, Berlino, Barcellona, Washington, la Grecia, solo per citare le "soste" principali. Il protagonista si muove di continuo, e l'effetto che ne consegue è la persistenza del ricordo di Thomas, che non dà tregua al protagonista nonostante i suoi tentativi di fuga. Alla mobilità fisica del protagonista, si oppone la permanenza del dolore del lutto.

All'ispirazione musicale, e quindi non letteraria, dell'opera si accompagna un'altra anomalia: rispetto al *Bildungsroman* tradizionale, che è il genere della gioventù, il protagonista è adulto: "Solo qualche mese fa ha compiuto trentadue anni. È ben consapevole di non avere un'età comunemente definita matura o addirittura anziana. Ma sa di non essere più giovane" (914). L'adolescenza non è tuttavia esclusa dalla narrazione: nella prima lunga analessi del romanzo, che ricorda un'esperienza di droga, Leo è adolescente; ed è "appena adolescente" (1028) in quella del secondo movimento, quando la processione del Venerdì Santo riporta alla mente di Leo un momento di umiliazione. Entrambe le memorie hanno a che fare con la morte (sfiorata nella prima, metaforica, dello spirito, la seconda), e seguono rispettivamente l'ultima visita a Thomas morente e la descrizione del corteo funebre di Cristo.

Strutturalmente, quindi, l'opera non obbedisce alle convenzioni del genere. Anche a livello tematico osserviamo nel romanzo importanti differenze rispetto al modello classico del genere. Gli elementi caratteristici del *Bildungsroman* tradizionale

identificati da Moretti, che sottolinea l'importanza del lavoro come mezzo privilegiato di socializzazione, della collettività quale ideale arena di formazione, della rimozione del lutto quale elemento di disturbo, della famiglia e del matrimonio come esito e coronamento dell'avvenuto ingresso in società, sono qui trasformati.

Il tema del lavoro, ad esempio, assume qui una valenza opposta a quella del romanzo di formazione. Il lavoro, "strumento impareggiabile di coesione sociale" (Moretti 49), è estremamente funzionale alla *Bildung*: esso è innanzitutto mezzo di socializzazione: "rinsalda i legami tra l'uomo e la natura; l'uomo e gli altri uomini; l'uomo e se stesso" (49), è "la coincidenza di formazione e socializzazione" (50). Qui invece il lavoro di Leo è una delle principali cause della sua separatezza. La scrittura è un'attività solitaria che richiede tempo e presuppone un atteggiamento di distacco, osservazione, e quindi di non partecipazione, rispetto al mondo. È un'attività che ben si addice al carattere timido dell'adolescente Leo:

E in questo suo sentirsi distante, immerso nei problemi, vivente con essi, ma sempre da una posizione allontanata, come un pulsante cuore separato, lui trovò l'osservazione e la scrittura e, forse, un motivo per crescere senza essere immediatamente cancellato. (1032)

L'attività di scrittore è vista come protezione da un mondo degli adulti percepito come estraneo e pericoloso. L'unica crescita permessa da questo tipo di occupazione è quella interiore, che avviene a discapito della crescita "sociale" di Leo. Non a caso, la scrittura è agli occhi di Leo la causa principale del suo straniamento sociale:

La sua diversità, quello che lo distingue dagli amici del paese in cui è nato, non è tanto il fatto di non avere un lavoro, né una casa, né un compagno, né figli, ma proprio il suo scrivere, il dire continuamente in termini di scrittura quello che gli altri sono ben

contenti di tacere. La sua sessualità, la sua sentimentalità si giocano non con altre persone, come lui ha sempre creduto, finendo ogni volta con il rompersi la testa, ma proprio nell'elaborazione costante, nel corpo a corpo, con un testo che ancora non c'è. (1102)

L'unico corpo a corpo è quindi quello con se stesso. Leo, diversamente dal Wilhelm del *Meister*, non tende verso l'esterno, ma è tutto rivolto all'interno. Non si assiste qui all'apertura di un giovane alla vita di gruppo ma alla cronicizzazione di una diversità, che trova nella scelta del mestiere una chiara manifestazione.

Diverso è nel romanzo anche il ruolo della collettività. Nel *Meister*, la società esiste in funzione dell'individuo. Essa assiste e guida il suo percorso di formazione, che può considerarsi concluso quando questi, attraverso il matrimonio, ne riconosce la validità sottomettendosi alle leggi della comunità. La dialettica che sottostà alle vicende narrate si risolve lì nella fusione dell'individuale nel collettivo. Nella vicenda di Leo, invece, individualità e collettività coesistono come due mondi separati e irrisolvibili. A sottolineare il contrasto Leo-mondo esterno è la frequente giustapposizione del protagonista a immagini di gruppo – la famiglia, il paese d'origine, gli amici, la comunità omosessuale.

La prima di queste giustapposizioni è evidente nel secondo movimento, in occasione della visita di Leo al paese di origine, "un piccolo borgo della bassa padana" (nel quale è facile vedere una proiezione di Correggio). La vita della sua famiglia appare interamente integrata alla vita della comunità. Così, mentre ascolta la madre che gli comunica gli ultimi pettegolezzi del paese, Leo riflette:

Tutto fa parte di una vita che non è la sua e nella quale lui non si inserirà mai. Può solo prestare attenzione, sorridere, immalinconirsi,

mai sentire nel suo corpo la profondità, nel bene e nel male, di quanto riguarda la vita degli abitanti del suo paese. Si diverte a osservare sua madre, questo sì. Si diverte ai racconti ridendo fino alle lacrime. Ma è tutto appena un poco distante da lui. Tutto come assistere alla vita di un paese separato. (1012)

Questa “distanza” è evidente anche nel modo in cui le sorelle e la madre vengono descritte. Nonostante ci sia dell’affetto, Leo ne riporta gesti e rumori quasi si trattasse di una specie animale, e le sue osservazioni sembrano quelle di un etologo:

Vede riprodursi in loro i rapporti gerarchici. Nota le coalizioni fra le due più giovani e le due più anziane. O le improvvise alleanze che vedono una sorella isolata contro le altre tre ... E tutte urlano e gridano ... una baruffa insomma come probabilmente doveva accadere sull’aia della propria casa. (1008)

La stessa distanza caratterizza il rapporto che Leo ha con il padre: “Si salutano impacciati, con quell’estraneità che produce la comune consapevolezza delle loro vite differenti” (1010).

Ma è forse la descrizione della processione del Venerdì Santo a drammatizzare, più di ogni altra scena del romanzo, l’isolamento di Leo: “il paese si appresta a vivere l’evento in modo collettivo. In ogni casa, in ogni famiglia, al di là delle piccole differenze sociali e culturali, tutti si apprestano a fare le stesse cose” (1015). Di fronte a questo appiattimento dello sfondo, l’apolide Leo appare più che mai fuori posto. L’isolamento di Leo non consiste tuttavia solo nella sua estraneità al rito collettivo e a un comune divenire ancora in sintonia con i ritmi naturali (“il succedersi delle stagioni è cadenzato dalle operazioni della vendemmia, della potatura di gennaio, dall’imbottigliamento del vino nuovo, dai raccolti estivi di granoturco e barbabietole” 1015); vi è infatti un’altra e forse più significativa

opposizione tra il lutto collettivo del corteo che segue la cartapesta raffigurante il Cristo morto e quello interiore, inespresso e inesprimibile, di Leo. La processione, esternazione ritualizzata di una perdita, rappresenta l'antitesi del dolore introiettato di Leo.

La nascita, la morte, la separazione divengono semplicemente tappe di un divenire collettivo in cui c'è sempre posto per la speranza, perché la comunità sopravvive e si evolve. [...] Quando torna 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. (1012)

Ed è ancora nel corso di quella processione che Leo riafferma il valore della diversità ricordando un episodio dell'adolescenza in cui, ceduto alla tentazione del conformismo, sperimentò una profonda vergogna. Incaricatosi da chierichetto di trasportare un'effigie sacra, Leo resistette per tutto il percorso nonostante il dolore provocato dal legno sulla sua spalla:

Quando finalmente, in chiesa, lo sollevarono dal peso di quella effigie che per anni e anni avrebbe poi maledetto, lui non si sentì, come gli altri, fiero di avercela fatta, [...] ma si sentì profondamente umiliato, proprio ferito nell'intimo, per essere stato costretto a sopportare qualcosa contro la sua natura, per essere stato obbligato a dimostrare agli altri la cosa più stupida e insignificante di questo mondo, e cioè che lui era uguale a loro. Tanta fatica per qualcosa che per lui non rivestiva alcun valore. (1029)

La presenza così centrale del lutto nel romanzo rappresenta un ulteriore scarto rispetto al romanzo di formazione. "Il lutto," scrive Moretti, "non si addice alla *bildung*," che aborrisce il vuoto e il terrore della morte, tanto da arrivare, nel *Meister*, a una "ripugnante messinscena della sepoltura di Mignon - imbalsamazioni e cori angelici che occultano la realtà del cadavere e trasformano

persino il funerale in episodio degno d'essere vissuto" (79). Nulla di più diverso di quanto accade nel romanzo di Tondelli, dove la morte di Thomas costituisce proprio quell'elemento destabilizzante del quotidiano dal quale scaturisce la trasformazione di Leo. L'intero romanzo consiste nell'elaborazione di una perdita. Se a nessun lutto era permesso turbare il mondo di Meister, qui il corpo di Thomas è la presenza invisibile ma abnorme della quale Leo è invaso e dalla quale deve sfuggire. Le sue forze sono dirette ora a proteggerne la memoria, ora a tentare di cancellarla per non esserne schiacciato.

La separazione di Leo non si esaurisce tuttavia nel contrasto con la famiglia e il paese d'origine. Essa vale anche rispetto al gruppo di cui condivide l'orientamento sessuale. Neanche nella comunità gay Leo trova una famiglia, una comunità della quale sentirsi parte. Di questa opposizione esistono nel testo diverse spie, più o meno esplicite. Ci limiteremo qui ad indicarne tre: la prima, tratta dal secondo movimento, vede Leo tra una comunità *leather*; la seconda, tratta dal primo movimento, è la descrizione di una festa a Parigi; la terza, e di gran lunga la più rivelatrice, mostra come alla base della "diversità" del rapporto Leo-Thomas ci sia una forte volontà di reazione e differenziazione rispetto a una certa visione di vita omosessuale.

"Non partecipava di quella messinscena. Ma ne riconosceva la motivazione. E riconoscendola la legittimava" (961). La messinscena in questione è quella di una comunità di *leather men* riunita in una taverna di Monaco. È una delle tante scene di folla presenti nel romanzo, dalle quali Leo ritaglia il proprio spazio, la propria

differenza e specificità. La “legittimazione” che Leo riconosce a questa folla *leather* non nasce tuttavia da una condivisa identità sessuale, ma da un comune bisogno di differenziazione, dalla necessità di porsi al di fuori della maggioranza. I *leather* costituiscono una nicchia del mondo omosessuale, con un rigido codice di abbigliamento e accessori che li caratterizza in modo inconfondibile. Il narratore ne descrive con attenzione e distacco ironico i comportamenti: che siano anche omosessuali è infatti per Leo un dato irrilevante: avrebbe provato lo stesso sentimento di solidarietà per una qualsiasi minoranza gelosa e orgogliosa della propria diversità.

“Messinscena” è ciò che viene in mente anche nella descrizione della festa a casa di Bernard, posta all’inizio del romanzo. Bernard, truccato da *geisha* e dal gusto *kitsch* ed eclettico nell’arredamento, sembra l’incarnazione di tutto ciò che Leo non vuole diventare. Che l’incontro tra Leo e Thomas avvenga in questo contesto è ironico. Più avanti, nel romanzo, i due amanti verranno definiti proprio in contrapposizione al mondo di Bernard: “Né l’uno né l’altro rientravano nei luoghi comuni dell’omosessualità. Non erano teatrali, non erano sgargianti, non facevano chiasso, non erano volgari, non parlavano continuamente di sesso. Erano indefinibili [...]” (963). Teatralità, colori e chiasso non sono forse gli elementi costituenti della festa di Bernard?

Anche lo stesso rapporto Leo-Thomas è definito in opposizione a una certa idea di omosessualità: il contrasto è presentato in modo inequivoco quando Leo,

attraverso la voce del narratore, giustifica la natura “stagionale” della sua relazione con Thomas:

Dovevano per forza normalizzare un rapporto che la società non poteva appunto recepire come norma? Non sarebbero divenuti lo specchio di quelle convivenze grottesche di omosessuali in cui qualcuno sempre cucina e qualcun altro va sempre al mercato a fare la spesa? In cui i due amanti si assomigliano, negli atteggiamenti, nei modi di fare, addirittura nelle espressioni del viso, al punto da diventare due patetici replicanti di un medesimo, insostenibile, immaginario maschile, svirilizzato e infemminato? [...]

Leo non aveva una risposta a tutto questo. Ma era sicuro di una cosa. Che non voleva vivere nella stessa casa, nella stessa città in cui Thomas viveva. [...] Vivendo insieme sarebbero diventati uno la caricatura dell'altro, come due osceni e imbellettati dioscuri sulla scena di un cabaret berlinese. (1067-68)

È questa fobia di trasformarsi in un'attempata, svirilizzata coppia di uomini a suggerire a Leo di imporre a Thomas la “strategia camere separate”. Perché il suo amore possa sopravvivere, Leo vuole che rimanga “indefinibile”, virile e dignitoso e che non assuma quelle connotazioni “grottesche” che egli vede nei conviventi omosessuali.

Così come nei confronti delle varie comunità rappresentate nel romanzo, Leo intende conservare la propria indipendenza anche nel rapporto amoroso. Il suo modo di vivere l'amore (“la strategia ‘camere separate’”), che dà il titolo al romanzo, è infatti giustificato dal valore supremo che egli conferisce alla propria libertà, che intende difendere dalle premure dell'amante. Nessun abbandono è permesso, che non sia limitato, stagionale: la paura di essere fagocitato dall'altro è per Leo troppo forte.

A porre un argine alla deriva tutta interiore di Leo e alle sue molte “separazioni” è Thomas, che nel corso della narrazione funge spesso da anello di collegamento tra Leo e mondo esterno: incontra Leo a una festa; gli dà il primo appuntamento a un concerto rock (provocando un moto di stizza in Leo, che “non è entusiasta del suggerimento. Ha detto ‘Ti voglio vedere da solo’ e Thomas gli sta prospettando un tour di massa” 927-28); in occasione della gita a Barcellona è lui a trascinare Leo nelle strade e poi a volere andare in corrida, e in occasione di una conferenza, a fare da interprete tra Leo e il pubblico. Al contrario di Leo, Thomas non sopporta la solitudine. Si ribella alla strategia “camere separate” e trova una compagna che viva con lui.

Dall’elenco di queste separazioni, appare evidente quanto sia diverso il movimento di fondo del romanzo di Tondelli rispetto, ad esempio, al *Meister* di Goethe. *Camere separate* appare come un anti-romanzo di formazione (per le peculiarità strutturali), o come un romanzo di anti-formazione: nel corso della narrazione, il protagonista, anziché abolire la distanza che lo separa dall’integrazione nel divenire collettivo, rafforza il proprio senso di separatezza; non acquista consapevolezza della validità dei valori sociali, ma si pone di fronte ad essi con un atteggiamento antagonista, trovando l’autoaffermazione proprio in contrasto ad essi. Avviene perciò che gli elementi costituenti la *Bildungsweg*, o il percorso di ingresso nel mondo degli adulti, abbiano una valenza opposta, funzionale allo scollamento tra socialità e individualità. “Separazione” e non “fusione” è la parola

chiave del romanzo (che non a caso, è presente nel titolo), ed essa viene tematizzata ripetutamente.

Nel *Bildungsroman*, inoltre, l'intera narrazione tende all'epilogo, in cui avviene la completa realizzazione delle potenzialità dell'individuo; in *Camere separate*, nulla di tutto ciò. Il romanzo non appare innanzitutto concluso a livello strutturale. I tre movimenti ripetono ciclicamente la vicenda di Leo, che sembra così perso nel labirinto della propria memoria. Manca quindi nella narrazione quella linearità che suggerisce un moto verso la risoluzione. La *Bildungsweg* di Leo ha un andamento sinuoso e circolare, la cui meta non si pone al di fuori di sé: la morte di Thomas lo conduce "lontano, verso se stesso" e il punto di arrivo è un punto di ritorno: il romanzo si conclude quando il protagonista sente di nuovo rinascere in lui la sensibilità all'innamoramento:

Aveva pensato di averlo perso per sempre, e invece, un mattino, verso mezzogiorno, al Pub Saint-Alexandre il desiderio è rinato riflettendosi in un paio di occhi blu dalle sopracciglia foltissime e chiare, in una chioma piegata all'indietro da colpi di spazzola, in un paio di pantaloni di fustagno chiari e una giacca floscia di velluto grigio. (1104)

Ci si ricollega così idealmente all'inizio del romanzo, che si apriva con la scena dell'incontro con Thomas. Non è cambiato quindi nulla nel personaggio Leo? Non è esattamente così. Leo, attraverso un percorso di "separazione", giunge ad una posizione di maggiore sicurezza e consapevolezza di sé. A fine romanzo, Leo sembra essersi riconciliato con la propria età, avere acquistato piena coscienza della propria diversità e trovato a modo suo la propria missione. Il romanzo soddisfa così,

con l'approdo finale a un senso di vita, una delle condizioni fondamentali del genere del *Bildungsroman*, seppure attraverso un cammino diametralmente opposto a quello compiuto dagli eroi del romanzo di formazione classico.

La riappacificazione di Leo con il proprio sé invecchiato è suggerita dai versi della canzone che fa idealmente da sottofondo alla chiusura del romanzo: "Segue le parole della canzone di Morrissey: 'Oh, I'm so glad to grow older. To move away from those younger years, now I'm in love for the first time'. In un qualche modo è felice" (1105). Anche queste parole possono ricollegarsi all'inizio del romanzo, che esprime invece la scissione tra l'aspetto del protagonista e l'immagine che questo ha di sé, quando Leo, specchiandosi nell'oblò di un aereo, vede il riflesso del suo volto:

La sua faccia, quella che gli altri riconoscevano da anni come "lui" - e che a lui invece appariva ogni giorno più strana, poiché l'immagine che conservava del proprio volto era sempre e immortalmente quella del sé giovane e del sé ragazzo - una volta di più gli parve strana. (913)

Leo, inoltre, come avviene per i protagonisti del *Bildungsroman*, trova la propria missione. Essa consiste nella scrittura, cominciata a praticare nell'adolescenza come alternativa "indolore" alla crescita nel mondo degli adulti e poi, per inerzia e per passione, scelta come mestiere. È nel terzo movimento, sul traghetto che lo conduce dalla Grecia in Italia, che Leo si rende conto che in essa risiede la sua vocazione: di fronte allo spettacolo dei giovani passeggeri addormentati, "...lui ebbe, alla luce di quelle stelle e di quella luna mediterranea e gelida, la consapevolezza che il suo destino era proprio questo, di vegliare e di raccontare" (1099).

Non vi è quindi dubbio che Leo abbia raggiunto, a conclusione del romanzo, un suo equilibrio. Scrive a proposito Minardi:

La parabola di Leo è così conclusa: dalla difficile costruzione delle “camere separate” come fuga da una passionalità distruttiva, al rischio dell’annullamento della propria identità (centrata sulla scrittura) in seguito alla perdita del compagno e ancora fino alla riabilitazione definitiva, sia della scrittura come sostanza e alimento del proprio essere sia, viceversa, di tutta la sostanza pullulante e desiderante del proprio essere in quanto subordinata alla “vita” della scrittura. (53)

Manca tuttavia nel romanzo di Tondelli (e non potrebbe essere altrimenti) quel suggello ideale all’avvenuta integrazione del protagonista in società che è il matrimonio. Questa conclusione è resa impossibile, oltre che dalla morte dell’amante, dalla natura omosessuale dell’amore di Leo. La possibilità di un’unione sancita dalla società è tuttavia vagheggiata più volte nel corso del romanzo, segnando così un moto controcorrente rispetto alla ribadita indipendenza del protagonista. Il riconoscimento sociale non è infatti per Leo del tutto privo di fascino, nonostante le ripetute dichiarazioni di “separazione”. Durante il suo viaggio “Al di là del corpo di Thomas”, che lo conduce prima in Inghilterra e poi in Germania, Leo ricorda un intervento presso un’università tedesca in cui l’amante funse da interprete. Quando alla fine del suo discorso il pubblico di studenti applaude, Leo ha un’epifania:

Non gli importava, teoricamente, essere accettato né legittimato da nessuno. Era in se stesso che traeva valore e legge. Non dall'esterno. A nessuno avrebbe mai e poi mai concesso questo diritto. Lui esisteva. E questo era tutto. È da folli chiedere all'essere le ragioni per cui è. E invece in quell'aula universitaria era avvenuto per Leo un fatto strano [...] Sentì celebrata la sua unione, accettata, protetta, la sentì come un

valore sociale fondamentale [...] Fu un sentimento enorme che lo sconvolse. (967)

Di fronte allo spettacolo di Thomas morente, Leo lamenta la mancanza di un riconoscimento sociale che dia anche agli altri la misura del proprio amore per Thomas:

Leo capisce che deve andarsene. Thomas è restituito, nel momento finale, alla famiglia, alle stesse persone che l'hanno fatto nascere [...]. Non c'è posto per lui in questa ricomposizione parentale. Lui non ha sposato Thomas, non ha avuto figli con lui, nessuno dei due porta per l'anagrafe il nome dell'altro e non c'è un solo registro canonico sulla faccia della terra su cui siano vergate le firme dei testimoni della loro unione. Eppure per oltre tre anni si sono amati con passione [...]. Ma è come se, improvvisamente, accanto a quel letto d'agonia, Leo si rendesse conto di aver vissuto non una grande storia d'amore, ma una piccola avventura di collegio. (940)

Camere separate contiene in sé anche il lamento del protagonista per la mancata sanzione sociale del suo rapporto amoroso. Pur fieramente geloso della propria libertà, Leo non è immune dal desiderio di una "ricomposizione" con il mondo, preclusogli dalla mancata istituzionalizzazione della propria unione. La negazione di quella riappacificazione dell'individuo con la società che nel *Bildungsroman* è rappresentata dal matrimonio, rende doppia la perdita dell'amante: alla scomparsa del suo corpo, si accompagna, in mancanza di una scrittura che sancisca l'unione Leo-Thomas, l'invisibilità sociale del rapporto da lui vissuto.

Come si è voluto dimostrare, in *Camere separate* gli elementi caratteristici del romanzo di formazione, quando presenti, subiscono una profonda trasformazione. La vicenda di Leo, in quanto segnata dalla separazione, segue un tragitto opposto a quello degli eroi del *Bildungsroman* classico: anziché unirsi con lo sfondo che abita,

Leo, per carattere e per mestiere, ne è distanziato; non si abbandona del tutto all'amore perché geloso della propria individualità; il suo isolamento viene esasperato dal lutto che lo separa dalla persona che avrebbe potuto costituire il ponte verso l'esterno; e la riappacificazione con il mondo, già negata dalla struttura ciclica della narrazione, che lo riporta al punto di partenza, è preclusa per la natura omosessuale del suo amore.

BIBLIOGRAFIA

- Carnero, Roberto. *Lo spazio emozionale: guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*. Novara: Interlinea, 1989.
- Minardi, Enrico. *Pier Vittorio Tondelli*. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003.
- Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*. Milano: Garzanti, 1986.
- Sinibaldi, Mario. "So glad to grow older". *Panta 9* (1992): 117-22.
- Tondelli, Pier Vittorio. *Opere: Romanzi, teatro, racconti*. Milano: Bompiani, 2000.
- , *Opere: Cronache, saggi, conversazioni*. Milano: Bompiani, 2001.
- Spadaro, Antonio. *Pier Vittorio Tondelli: attraversare l'attesa*. Reggio Emilia: Diabasis, 1999.
- . *Lontano dentro se stessi: l'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*. Milano: Jaca Book, 2002.