Marco Marangoni

Rimini di Vittorio Tondelli. La città invisibile e la fenomenologia degli spazi

Come citare questo articolo:
Marco Marangoni, *Rimini di Vittorio Tondelli. La città invisibile e la fenomenologia degli spazi*, «Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche», 49, no. 2, giugno 2020, doi:10.48276/issn.2280-8833.4050

Difficile spiegare a un lettore giovane, nel 2020, perché su *Rimini* di Pier Vittorio Tondelli, romanzo pubblicato da Bompiani per la prima volta nel 1985, valga la pena di spendere il proprio tempo. Leggerlo, perché costituisce un modello di narrativa onnicomprensiva, sistematica ed 'estendibile', così come richiedono le *fiction* del presente?[1] No, perché *Rimini* chiude vicende che dovrebbero, almeno in base ai loro significati, rimanere aperte e differibili nei tempi, e ne lascia aperte altre il cui senso richiederebbe un compimento sintetico, un *the end* definito. Per l'originalità del linguaggio, allora? Neanche. *Rimini* parla con la voce del best seller: limpidezza espressiva, limpidezza emotiva, limpidezza sintattica, limpidezza lessicale. L'espressionismo di *Altri libertini* (1980) è soltanto un vago ricordo.

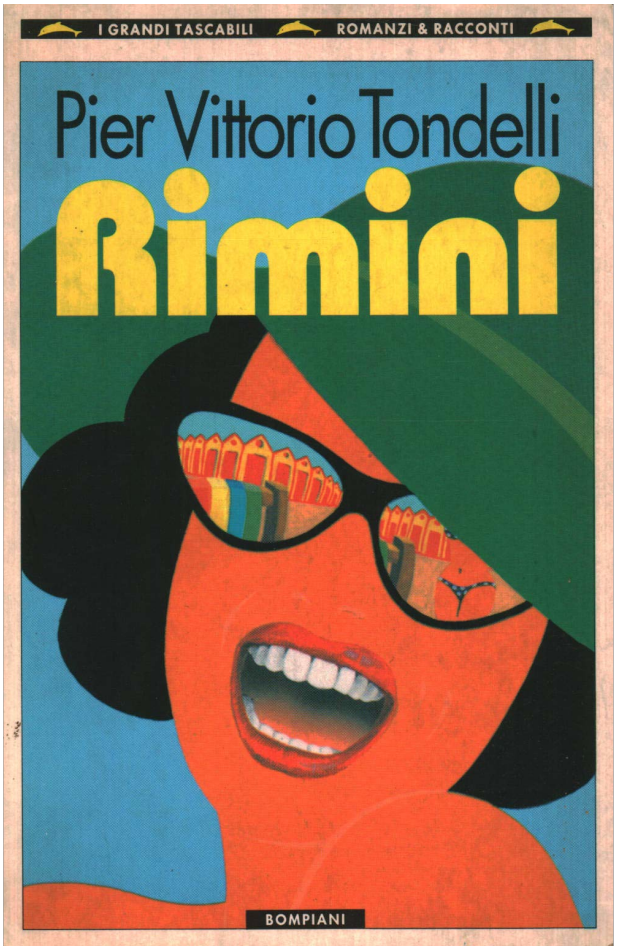
Ultima possibilità: perché *Rimini* è il primo romanzo italiano che dà la parola alla società dello spettacolo (Baudrillard), della terziarizzazione del tempo libero, e all'industria del divertimento; in ultima analisi, dunque, il primo romanzo italiano ambientato nel contesto della condizione postmoderna. Ma se anche fosse, cosa ce ne importerebbe? Ci siamo lasciati dietro questa condizione da decenni, ormai, assieme al concetto di spettacolo che implica, in vista dell'atto della *performance*, un faticoso lavoro di preparazione condotto a più mani e secondo molteplici competenze, fondato sull'azione congiunta e organizzata di un gruppo, sulla base di un progetto. La pratica del divertimento esiste ancora oggi, ovvio, tuttavia si sviluppa (un altro verbo ormai desueto perché troppo lento e progressivo) nel (non) corso dell'attimo e nel grande atlante della simultaneità postulando, per esistere, il prefisso iper- e la dimensione della realtà aumentata. *Rimini* non anticipa quindi il nostro presente, se non in termini molto generali e, ragionando per contrario, esso non va letto neppure perché richiama alla memoria un mondo che non esiste più, rivisitato attraverso l'ironica nostalgia della quale parla Eco, riferendosi al punto di vista postmoderno sul

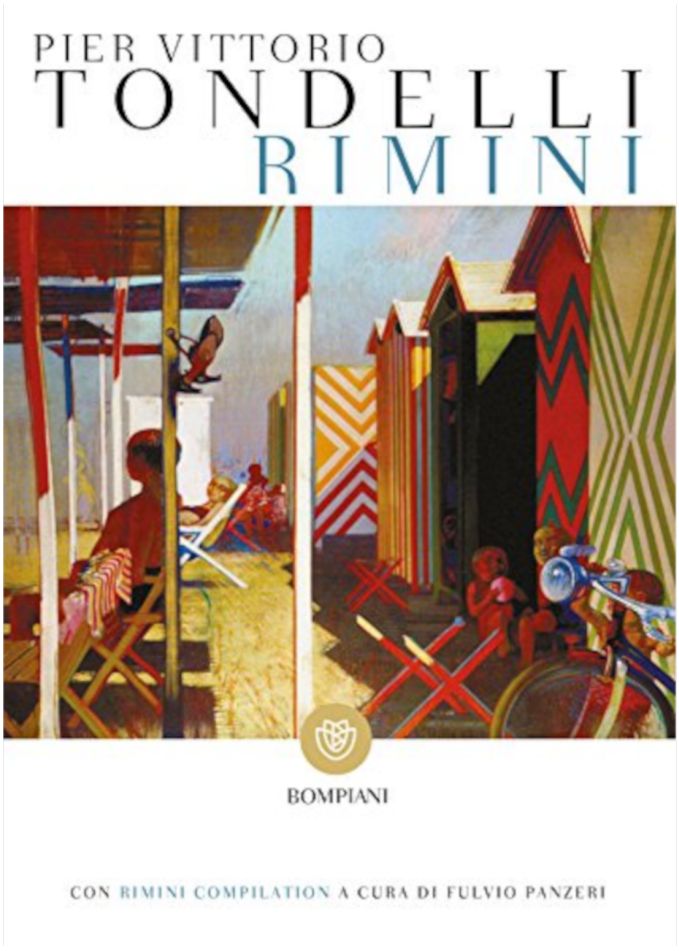
passato. Per le generazioni che si spostano sul Web (anche quelle antiche come la mia) esistono soltanto mondi compresenti collocabili e dislocabili a piacere, come nel serial del *Trono di spade*. L'espressione *Un mondo che non esiste più caratterizza*, lo si creda o no, il linguaggio di un'età oggi pre-moderna.

Spazio di superficie

Leggiamo *Rimini* perché, semplicemente, l'*abbiamo incontrato*. Lo si incontra per caso (il libro si trova qui, in questo momento, davanti a me, che importa per quale ragione), così come si incontrano e si conoscono le cose nella nostra contemporaneità disorientata, lo si guarda per l'effetto di curiosità provocato dalla sua superficie, in questo caso la copertina. Ricordo che l'attenzione dello scrittore per la superficie costituì uno degli aspetti di Rimini più biasimati dalla critica («Le descrizioni poi […] si fermano sulla crosta, su ciò che si vede e che vedono tutti», scrisse Anusca Campani[2]), forse perché nel senso comune essa evoca il concetto di 'superficialità'. In realtà, come cercherò di mostrare, nulla si rivela più complesso, nel romanzo di Tondelli, della *superficie*, una volta che il concetto sia stato assunto e aggiornato all'interno di quello di *spazio*.
Non si tratta allora di paraletteratura: guardo la superficie cartonata che mi accoglie in *Rimini* come si guarda uno spazio, e attraverso questa prospettiva leggerò le pagine del romanzo. Il titolo stesso, un toponimo, mi richiede di cercare, riconoscere, ricostruire un discorso sugli spazi condotto dall'autore in termini di poetica. Questo discorso apre, all'interno del romanzo, una dimensione più volte sottolineata ma sostanzialmente ignorata dalle letture critiche, dalle recensioni e dalle più spedite presentazioni a mezzo stampa (non ultime quelle dell'autore stesso) e consente di cogliere l'originalità della proposta di Tondelli, e il suo sentimento del presente, forte di notevoli intuizioni e di un ampio retroterra culturale.
Le copertine, quindi: mi soffermo brevemente su quelle scelte da Bompiani per la prima edizione, del 1985, e per la seconda, del 1987. In quest'ultima, vagamente pop-art, una donna abbronzata con le spalle nude e un ampio cappello da spiaggia a larghe tese ci sorride a bocca spalancata. Ecco, non è proprio un sorriso, ma un grido di gioia, e al tempo stesso di meraviglia. La donna porta degli occhiali da sole a specchio: riflesse sulle lenti, appaiono, a caleidoscopio, altre scene da villeggiatura balneare. La copertina della prima edizione, un particolare di *Le parentesi dell'estate* di Leonardo Cremonini, rappresenta ancora una spiaggia, esattamente la visione di scorcio di uno stabilimento: cabine dipinte a righe dai colori vivaci, sdrai, una donna che prende la tintarella, rivolta verso di noi, lo spazio della luce e quello dell'ombra, nettamente delimitati. Un paio di scarpe femminili con il tacco a punta, per nulla adatte a camminare sulla sabbia, penzola da un chiodo fissato a un palo, in primo piano: chi ce le ha appese non veniva certo da una pensione o da un

appartamento ma dal luogo di una scena elegante. Se la prima copertina esprime una vitalità contagiosa, la seconda comunica *voluptas* lucreziana, atarassia, il senso di un torpore sereno e di un abbandono agli elementi primi della villeggiatura balneare: il sole, l'ombra, la sabbia, il mare. Tuttavia, entrambe le copertine aprono al (possibile, casuale) lettore un orizzonte nel quale piacere, stupore e senso estetico sono compresenti. Specifico: non stiamo per entrare nel palazzo di Andrea Sperelli (D'Annunzio, *Il piacere*, 1889) ma nella città di Rimini, luogo eponimo del romanzo (anche se le vicende non si svolgono solo nella riviera romagnola), piccola capitale del turismo di massa e non di élite. Come mettere un Cézanne sulla copertina di un romanzo intitolato *Gardaland*, un'opera d'arte per definire la superficie di un luogo che non si innalza oltre il livello della società dei consumi. Il punto di vista nazional-popolare rende questo luogo uno spazio aperto e accessibile attraverso l'esperienza della vacanza; il punto di vista estetico, connotato secondo una retorica complessa, sembra al contrario architettare il luogo medesimo in termini estranei al canone occidentale del marketing e alle consuete strategie della persuasione occulta. Voglio insistere su questo punto: lo spazio di Rimini è originale, produce dei simboli, una topica, una propria riconoscibilità, ed è *visibile*, ci parla sin dal primo contatto, la copertina. Non si esaurisce ovviamente su una superficie, sull'immagine dello stabilimento balneare o degli occhiali da sole, ma per mezzo di essa comunica; su due dimensioni ne costruisce, illusoriamente, una terza, come fanno la pittura del Rinascimento, il cinema (precedenti a *Rimini*), la *Playstation* (in tempi successivi). Tondelli caratterizza lo spazio di Rimini giocando sulla differenza rispetto ad altri spazi che, secondo il senso comune, dovrebbero risultare più 'gravi' e importanti. Le prime pagine del romanzo, quelle che aprono il primo filo narrativo, fissano infatti nella città di Milano il punto di partenza per il protagonista, il giovane giornalista Marco Bauer.





Spazio di Milano

«Osservai il lavoro che si stava svolgendo in un laboratorio di pelletteria e poi, in un altro edificio, altre segretarie, altri impiegati, rinchiusi negli uffici, vaganti per i corridoi, fermi a chiacchierare, raccolti in due-tre alle finestre per fumarsi una sigaretta; e poi le luci accese delle abitazioni, le insegne dei negozi, le aste dei tram che scoccavano scintille d'amianto negli incroci dei reticolati elettrici e quei bagliori, quegli striduli flash mi apparvero come le condensazioni di una generale atmosfera di tensione che regnava nei nervi e nelle teste di tutti» (11). Un'altra 'copertina', un'altra superficie comunicante, un altro spazio visibile. Siamo ancora in estate, a giugno, precisamente, ma a Milano, lontani da Rimini. Tutti sudano, immersi nell'afa; tutti sono occupati: spesa, lavori di casa, uffici, spostamenti nel traffico. Il tempo del riposo è compresso tra una sigaretta e l'altra e misurato al secondo. Appartamenti, caseggiati, marciapiedi, di un bianco e nero televisivo, gelidi e tuttavia

inquieti, paiono quelli delle storie milanesi di Scerbanenco. Marco Bauer, l'io narrante, invece, potrebbe essere nato dal *Falò delle vanità* di Wolfe (successivo a *Rimini*: 1987): ventisettenne arrivista e narciso, contempla le mille luci di Milano sognando la carriera; consuma esperienze umane e sentimentali come semplici tappe in vista di più importanti traguardi. L'incarico di direttore del "Corriere adriatico", supplemento estivo della testata per la quale scrive, è l'*occasione*, da lui attesa e inseguita in base a una "visione *yuppie* del mondo", assai diffusa nello spazio meneghino che egli pratica quotidianamente. In questo spazio la bellezza esiste solo ai piani alti: le sfilate di *haute couture* alle quali egli partecipa con la fidanzata (quasi ex), o la scultura di Henry Moore, posta sopra un piano di cristallo, che adorna l'ufficio del direttore del giornale. *Una roba massiccia*, si potrebbe definirla, in termini *cafonal* (D'Agostino), pensando alle opere di questo artista. Tondelli non racconta però un'estetica astratta rispetto al contesto. Lo spot dell'amaro Ramazzotti, negli anni '80, dà forma all'icona della Milano da bere, luogo topico della civiltà postmoderna, le dimensioni della quale sono il potere, l'imprenditoria, il fervore alcolico (metafora eufemistica di quello suscitato dal consumo, sempre più diffuso nel decennio, di cocaina), i disinvolti piaceri. Lo spot è scandito dal ritmo di *Birdland* dei Weather report e da un montaggio serrato delle immagini di una giornata feriale nel capoluogo lombardo: un consiglio di amministrazione, gli operai in fabbrica, giovani in libera uscita, modelle alla sfilata; il filo conduttore tra le scene è il garzone di un bar, un ragazzino, che corre avanti e indietro in mezzo al traffico e tra i marciapiedi affollati, portando su un vassoio una bottiglia di Ramazzotti, la bevanda magica dei milanesi. L'ultima tappa del servizio è il camerino delle modelle che, intenerite dall'età e dalla timidezza del ragazzino, lo ricompensano con una carezza tra i capelli. Lavoro, denaro, carriera: le Furie che tormentano i Milanesi, garzone del bar compreso; il piacere, sensuale e adrenalinico, il premio per chi nella lotta per la sopravvivenza ha raggiunto lo status di maschio-alfa, ne costituisce una semplice funzione.

Questa Milano, che sembra il prodotto maturo del *futurismo reale*, si fonda su un sistema politico-economico collaudato e, nelle previsioni dei suoi demiurghi, inattaccabile, fondato su tangenti, favori, relazioni personali tra privati e amministratori della cosa pubblica (diffuso anche a livello nazionale e scoperto in seguito all'inchiesta denominata *Tangentopoli* nel 1992). Al sistema partecipano quasi tutti i partiti dell'arco costituzionale, ma quello più attivo è il Partito socialista, la cui *élite*, per dimostrarsi *moderna*, produce una rappresentazione del proprio potere vitale, aggressiva, *bella* e *suggestiva*. Per il congresso del PSI del 1989 il sedicente architetto Panseca allestisce un palco a forma di piramide egizia; il ministro De Michelis, proconsole della segreteria del partito, scrive la guida alle discoteche italiane più eleganti e divertenti (*Dove andiamo a ballare questa sera?*, 1987): secondo le agenzie di stampa ne è un assiduo frequentatore; stilisti di grido, star dello

spettacolo, si fanno ritrarre all'interno di questo grande affresco simil-rinascimentale che ricostituisce nello spazio della Milano contemporanea il nesso estetica, edonismo e potere. Le volgarità *pop*, innumerevoli, si dimostrano efficaci sul piano della comunicazione, soprattutto se poste a confronto con la non-estetica del potere democristiano e del PCI, da Longo a Berlinguer. Lo spazio di Milano è altra cosa rispetto al Palazzo (quello di Pasolini) ancora in piedi sulle fondamenta ma fatiscente, abitato da mummie mascherate. La rappresentazione che Milano produce, nel romanzo di Tondelli e nella realtà dell'Italia anni '80, è iperrealistica, ipercinetica, iperdinamica, tenuta a pieni giri da cisterne di Cynar, Ramazzotti, Martini e da nevicate di stupefacenti da sniffare. Le grisaglie, i doppiopetti, non reggono il confronto con gli spezzati di Armani, i Blue Jeans Levi's, le Timberland. Il medium di questo nuovo linguaggio sono, ancora negli anni '80, i giornali. Il quotidiano per il quale scrive Marco Bauer, in *Rimini*, potrebbe essere "Il Corriere della sera", ma anche "La Notte" o "Il Giorno". Si tratta di giornali, come si dice, che fanno opinione: informano, collegano i fatti, li analizzano in termini critici, orientano le scelte dei lettori grazie al credito del quale godono. è vero che il potere dell'audiovisivo (leggi: televisione) si avvia a diventare quello prevalente, tuttavia il mezzo cartaceo mantiene integro il suo appeal presso i cittadini dotati di solidi strumenti culturali[3].
Richiamo alla memoria un passato quasi recente non per fare una digressione sull'Italia di trent'anni fa, ma per spiegare come il lettore di *Rimini* dovesse intendere all'epoca lo spazio della Milano dalla quale parte, per la sua missione adriatica, il giovane Marco Bauer: la sede del potere, di una gerarchia inattaccabile, comunque accessibile al 'predatore' giovane (garanzia per il sistema di un continuo ricambio di risorse e di energie), e poi dell'immaginario e dei piaceri che da quel potere derivano e traggono legittimazione. Il sogno, all'interno di questo spazio, si agita tra «i fumi, i chiarori, le insegne pubblicitarie, le luci rosse e arancioni e azzurre» (19) della Milano notturna: non le lucciole ricordate da Pasolini, ormai scomparse, ma il sogno, il desiderio dello *yuppie* di *Le mille luci di New York* di McInerney (1984).

Trame di transito

Una prima considerazione: la pratica dello spazio da parte dei personaggi è forma dell'opera e ne determina diversi intrecci narrativi. Marco Bauer si allontana da Milano esattamente come l'eroe della fiaba abbandona il proprio luogo d'origine per trascorrere la sua avventura in un mondo altro, definito in termini di esperienze, non di confini regionali: «[…] non fu un pannello segnaletico che mi avvertì dell'arrivo a destinazione, bensì le note avvolgenti di una allegra mazurka romagnola diffuse nitide da Radio Antenna Rimini […]» (23). Tondelli utilizza un modulo narrativo semplice non tanto per seguire l'evoluzione del protagonista, l'arrampicatore sociale (che pure conosce un proprio sviluppo nel romanzo),

quanto per stabilire la differenza tra l'Italia del negotium (non propriamente morale e osservante) e quella dell'*otium*, del tempo libero, della vacanza. Per questa ragione, si può riconoscere in *Rimini* il racconto degli spazi animati dalla mobilità secondo il Michel de Certeau riletto da Marc Augé[4]. Marco Bauer, trasferendosi a Rimini, pratica uno spazio nuovo: ripete «l'esperienza esaltante e silenziosa dell'infanzia: nel luogo si è altro e si passa all'altro»[5]. Le citazioni non devono risultare peregrine: che l'attraversamento della galassia Rimini susciti nel viaggiatore il senso della meraviglia e l'entusiasmo dell'avventura lo testimoniano le pagine dei *réportages* scritti dal Tondelli giornalista e saggista, raccolti cinque anni dopo *Rimini* in *Un weekend postmoderno* (1990), pagine dense sulle quali ritorneremo. Il viaggiatore Bauer non coincide con il viaggiatore Tondelli ma l'impressione dello straniamento voluttuoso, nel corso dell'esperienza di questi nuovi spazi, è per entrambi la medesima.
Prima di addentrarci nello spazio di *Rimini*, però, dobbiamo individuare gli intrecci narrativi che in esso si inscrivono e il *frame* che fa da cornice. Cominciamo dai primi.
a) Storia di Marco Bauer, giornalista, figura del giornalista di carriera cui è stata affidata la direzione del "Corriere adriatico"; a questo filo narrativo si legano:
b) Storia della morte in mare del senatore cattolico Attilio Lughi, politico di lungo corso, sulla quale Bauer conduce la propria personale detection, e
c) Storia d'amore tra Bauer e la sua collega Susy, ambiziosa e sveglia come e più di lui;
d) Storia di Beatrix, antiquaria tedesca di Berlino, giunta in Riviera alla ricerca della sorella Claudia, al contrario di lei ribelle e fuggitiva. Al classico tema dell'inchiesta si aggiunge:
e) Storia d'amore tra Beatrix e Mario, indigeno romagnolo, insegnante privato di italiano (per le tedesche);
f) Storia d'amore tra sconosciuti: Alberto, sassofonista in un night di Milano Marittima, e una donna già sposata che trascorre l'estate nella stessa pensione di lui;
g) Storia della vita scapigliata e delle relazioni maledette di Bruno May, scrittore;
h) Storia di Tony e Roby, appassionati cineasti, in cerca di fondi per realizzare il loro sogno, girare cioè un film. Come i picari dei romanzi spagnoli, *vagano*: battono la spiaggia, ombrellone per ombrellone, proponendo ai villeggianti di firmare una sottoscrizione per finanziare la produzione;
i) Storia di Renato, figlio di imprenditori romagnoli, che negli anni del dopoguerra aprono la Pensione Kelly, che diventa, in quelli del boom economico, Hotel Kelly e infine, durante la crisi dei Settanta e dopo un rovescio della sorte, Meublè Kelly. La storia è noir e può ricordare, per alcune allusioni a violenze e traumi familiari, i romanzi di Federigo Tozzi.

Tondelli intesse queste storie all'interno di tre Parti: *In un giorno di pioggia*; *Rimini*; *Apocalisse, ora*. Non c'è tra queste uniformità di misura: facendo riferimento all'edizione dell' 1985, la Parte prima costa di 105 pagine, la Parte seconda di 130 e la Parte terza

appena di 20. Aggiungo che *Pensione Kelly* e *Hotel Kelly* (Storia i) costituiscono un doppio intermezzo, tra la prima e la seconda parte, e poi tra la seconda e la terza. Renato racconta la sua storia a qualcuno che gli pone delle domande, all'interno di un luogo dotato di sbarre.[6] Ne capiremo il senso solo nell'ultimo capitolo.

Le vicende di *Rimini* si svolgono tra giugno e agosto, all'interno dello stesso arco temporale, fatta eccezione per (i) e (h), precedenti alle altre (in merito a h, però, lo si scopre solo alla fine). La storia di Bauer e quella di Renato sono le uniche a essere raccontate in prima persona, le restanti sono in terza, ma focalizzate su un personaggio o al massimo due. Uno specialista di Tondelli come Panzeri osserva che «La necessità di costruire un romanzo non più solo in senso emotivo (come nelle prove precedenti, *Altri libertini* e *Pao pao*, NDR) ma centrato sul "plot" e sulla narrazione , permette allo scrittore una diversa prova rispetto a quel tema dell' "unità di misura del tempo" che è prerogativa della sua ricerca letteraria».[7] Il lettore comune, d'altra parte, ha l'impressione che nel romanzo di Tondelli convivano istanze di simmetria, architetture, proporzioni da una parte, e irregolarità, inclinazione alla rapsodia e al non finito dall'altra, il che può anche essere rivelatore di una strategia narrativa praticata solo parzialmente (per quale ragione? Mancava il tempo? Mancava un'ispirazione costante? Tondelli 'pensa'per cinque anni il suo romanzo e lo scrive in tre mesi: anche i tempi comunicano il senso della disomogeneità). «[Rimini è rappresentativa, N.d.A.] di una certa Italia industrializzata, l'Italia dei ceti medi, l'Italia del boom economico, dell'impresa familiare che si arricchisce per poi sprofondare nella crisi degli anni Settanta. […] Per queste ragioni, per questa sua rappresentatività ho scelto Rimini come contenitore facendovi confluire storie che succedono nel resto dell'anno in altre parti d'Italia, facendo accadere lì storie che sarebbero potute accadere altrove»[8]. Così spiega Tondelli, intervistato da Michele Trecca. Le parole dell'autore sono chiarissime e si integrano con altre parimenti esplicative: «Voglio che Rimini sia come Hollywood, come Nashville, un luogo del mio immaginario, dove i sogni si buttano a mare, la gente si uccide con le pasticche, ama, trionfa o crepa. Voglio una palude bollente di anime che vanno in vacanza solo per schiattare e si stravolgono al sole e in questa palude i miei eroi che vogliono emergere, vogliono essere qualcuno, vogliono il successo, la ricchezza, la notorietà, la fama, la gloria, il potere, il sesso»[9]. Si intende che Tondelli parla al pubblico dei lettori e presenta *Rimini* in termini prima di tutto attraenti; gli eroi del romanzo (ad esempio, Beatrix e Alberto) non sono però tutti degli ambiziosi come Marco Bauer e, soprattutto, le storie italiane 'contenute', come scrive Tondelli, dentro Rimini, non possono prescindere dalla forma del loro 'contenitore', dallo spazio cioè nel quale esse si sviluppano. 'Altrove', uso ancora le parole dell'autore, sarebbero altra cosa. Le storie di *Rimini*, inoltre, vengono da una lunga (anche antica) tradizione narrativa e cinematografica («orditi romanzeschi», secondo Niva Lorenzini)[10] e poco hanno a che vedere con la sottostoria cantata da Tondelli medesimo nel suo *Altri*

libertini. Non credo che la scelta di queste trame *lato sensu* classiche sia motivata da una presunta aspirazione al best seller da parte dell'autore, nonostante si possa ravvisare, nella scrittura, una mano da sceneggiatore[11]; credo invece ci siano ragioni di poetica precise, ravvisabili solo a partire, però, dalla definizione dello spazio di Rimini.
Riprendiamo l'esame dei fili narrativi: essi rispecchiano forse, in qualche misura, l'osservazione diretta o addirittura l'esperienza da parte dell'autore, ma conservano alcuni tratti comuni che li integrano nello spazio di Rimini: lo spostamento e la condizione del provvisorio. La ricerca della persona scomparsa o del finanziamento, la detection, la relazione in pensione, prevedono l'erranza e l'abbandono sistematico di punti di riferimento stabili; mi verrebbe da dire, la liberazione dai punti di riferimento che determinano le esistenze degli individui in uno spazio come quello di Milano, l'inclusione e l'esclusione, senza vie di mezzo. Una Nashville nostrana, come è stato detto a più riprese di *Rimini*: definizione accettabile, questa, se ci aiuta a coglierne i modelli americani, romanzeschi e cinematografici e a mettere in luce la strategia narrativa. Nonostante i diversi fili si sviluppino in parallelo, montati proprio come in certi film 'corali' del regista Altman[12], i personaggi compaiono, più o meno di sfuggita, anche in storie nelle quali non hanno un ruolo sostanziale (ad esempio, il lettore fa la conoscenza di Bruno May e della fuggitiva Claudia nella storia di Marco Bauer). In certo senso le attraversano, queste storie, così da ribadire il tema del transito che è cifra e principio dello spazio di *Rimini* e, detto per inciso, segno di appartenenza del romanzo all'orizzonte del *nomadismo*, all'interno del quale si è costituita una tradizione di opere innovative come *Detective selvaggi* di Bolano (1998), *Aryuela* di Cortázar (1966) o *V.* di Pinchon (1961).

Spazio di Rimini 1

Abbiamo già incontrato il paesaggio notturno illuminato da luci suggestive che diventano *parlanti*, nel racconto, perché producono fantasie. Le luci di Milano prefiguravano l'ascesa sociale e la carriera, quelle della Riviera hanno un effetto del tutto diverso. «Sulla sinistra avanzavano le luci galattiche della raffineria di Ravenna lanciate sul mare come a indicare il percorso di una astro pista spaziale. Verso l'orizzonte, sul mare, altre luci gialle e rosse, indicavano i giacimenti di gas combustibile: piattaforme minacciose come provenienti da un'altra civiltà, da un altro mondo» (146). La raffineria è l'ANIC di Ravenna, tuttora in attività. Lo scorcio notturno, contemplato da Bauer e Bruno May, per quanto breve, è molto significativo: costruito sul senso dello straniamento, si incentra su un'architettura 'brutta' secondo il buon senso comune, la raffineria (più le piattaforme a poca distanza dalla costa) che, illuminata, pare un'aeropista spaziale. L'estetica cui risponde questo scorcio pare una provocazione per il lettore del 2019, ma non è incongrua rispetto al contesto: a partire dal 1977 è uscita la prima trilogia di *Star Wars* del regista George Lucas[13], del 1979 e del 1980

sono, rispettivamente, *Alien* e *Blade Runner* di Ridley Scott, film che rinnovano la fantascienza attraverso il pesante e farraginoso immaginario della civiltà tardo-industriale. Proprio a Rimini (esattamente, in località Miramare), inoltre, dal 1967 è aperta la discoteca *L'altro mondo studios* che utilizza scenografie futuristiche e spaziali (ideate, secondo la vulgata, da Steven Spielberg!). Le luci di Ravenna, che sono poi anche quelle di Rimini, Cervia, Gabicce e così via, non suscitano ambizioni professionali o sociali (e meno che mai romanticismo) ma liberi accessi di fantasia visiva, e sono questi a determinare la 'fotografia' del film di *Rimini*, del tutto diversa da quella grigio metallizzato, dalle temperate sfumature, di Milano.
Il fatto che l'area della raffineria sia quella di Ravenna non costituisce un problema per l'autore perché *Rimini*, per usare un termine del fumetto moderno, costituisce un universo espanso; il suo spazio non si limita al territorio del comune denominato "Rimini" ma a tutti i luoghi della Romagna: in primis quelli della Riviera, e poi gli altri che, in vario modo, condividono con la città di Fellini le caratteristiche spaziali, i significati, i simboli e l'immaginario che cercheremo di mettere in rilievo da qui in avanti. Bompiani, infatti, nella seconda di copertina dell'edizione dell'85, colloca su due facciate una carta topografica, molto semplificata e *friendly*, nei segni e nelle indicazioni, dell'area costiera romagnolo-marchigiana, da Ravenna a Fano, allungata verso l'interno fino alla zona del Montefeltro (Bagno di Romagna, Badia Tedalda, Urbino), attraversata dalla via Emilia a Est di Bologna: da Imola fino e Rimini e poi, ancora, a Fano. L'atlante della Terra di mezzo di Rimini compare anche all'interno del romanzo, durante la prima riunione tenuta da Bauer nella redazione del "Corriere adriatico", nella forma di «una grande cartina geografica che raffigurava la costa della foce del Po fino al promontorio di Gabicce. Centotrenta chilometri all'incirca che costituivano la nostra zona di intervento» (34). Utilizzo la metafora della Terra di mezzo per una precisa ragione: anche nell'edizione italiana de *Il Signore degli Anelli* (1977), viene fornita al lettore una mappa pieghevole dei luoghi in cui si svolgono le vicende (la Terra di mezzo esiste davvero!). Il topos è quello del mondo a parte, fuori dal tempo e dalla geografia che ci hanno fatto studiare a scuola: la prospettiva fantasy assicura all'autore inglese libertà assoluta nell'inventarsi le tradizioni, la storia e le generazioni, oltre che il linguaggio; quella postmoderna dell'autore di Correggio assume i principi della prima per definire uno spazio aperto alle più varie immaginazioni. Una terra di mezzo: un intervallo, anzi, di più, una vacanza dalla nostra quotidiana contingenza, un intrattenimento provvisorio e perciò apparentemente innocuo. Questo cronotopo e la mappa non costituiscono caratteri comuni ai due romanzi per una pura coincidenza: lo testimonia il fatto che in *Un Weekend postmoderno* Tondelli inserisce un articolo del 1986, pieno di entusiasmo, dedicato alle saghe della Terra di mezzo, da lui lette, esplorate e rivisitate anche nelle pubblicazioni postume a partire dal '76. Tondelli guarda ai regni cantati da Tolkien come a un «universo parallelo, "un mondo secondario dentro il quale un sole verde

risulti credibile"»[14]. Il problema non è quello, ovviamente, del patto narrativo con il lettore che accetta gli vengano raccontati eventi inverosimili, ma della costruzione (Tondelli usa il verbo 'edificare', a proposito del lavoro di scrittura di Tolkien) di uno spazio avventuroso che sia 'di mezzo' rispetto al resto dell'universo e della Storia e tuttavia, paradossalmente, in libera espansione. «[Tolkien] ha disegnato delle mappe e delle carte geografiche» e, aggiungo, ne ha definito i toponimi attraverso un linguaggio originale. In questo consiste il principio di poetica affine ai due scrittori: fare di un luogo che (quasi) non esiste lo spazio di un'esperienza verosimile, coinvolgente, attraente per le avventure che sembra offrire a *chiunque* desideri entrarvi. Non importa che Tolkien scriva in tempi molto diversi da quelli di Tondelli: i loro romanzi, nel decennio tra i '70 e gli '80, rispondono alla richiesta di un divertimento nuovo, coinvolgente, suggestivo, aperto a tutti.
Città e cittadine della Riviera, note ai lettori grazie al turismo di massa (Riccione, Milano Marittima, Bellaria, Cesenatico etc.) definiscono, sulla carta della controcopertina e su quella nella redazione del "Corriere adriatico", un desiderabile altrove: si compie, in queste località, il pellegrinaggio laico-vacanziero alla ricerca del Sacro Divertimento, le si esplora come satelliti del pianeta Rimini, inferiori di grado ma dipendenti dal medesimo *storytelling* (ribadisco: aperto per tutti, per ogni genere di avventura) che governa le relazioni all'interno della città maggiore.
Nella realtà del turismo vacanziero esse sono luoghi di un unico spazio privo di un centro, di una sede politica, di punti di riferimento stabili, di distinzioni definite tra un luogo e l'altro. I personaggi vi transitano attraverso la Via Emilia, la Statale 16 (litoranea) e poi le altre provinciali, i viali alberati, i lungomare (non ancora pedonalizzati), le strade che si inerpicano lungo la Valmarecchia o verso la repubblica di San Marino. Lo spostamento, a qualsiasi ora della giornata, di notte, in coda, ai dieci all'ora o a piena velocità, determina la forma dello spazio di Rimini. I luoghi stessi sono *vie di comunicazione*: spazi istituiti non per la stabilità ma per il passaggio, spazi dove le esperienze siano sempre e comunque *a tempo*, così da indurre il lettore, lui pure, a sentirsi partecipe di questa provvisorietà e ad assumere come orizzonte prospettico quello di una megalopoli senza *polis*, indefinitamente estendibile e modulabile, laddove prima era solito intendere una mera enumerazione di centri balneari, più o meno esclusivi, in termini di costi, da raggiungere dopo un faticoso viaggio in auto (magari partendo alle sei del mattino per evitare il grosso del traffico). Da qui a ipotizzare che questi luoghi, nel romanzo di Tondelli, siano anche *mezzi di comunicazione*, poco ci manca, e non si tratta di un gioco di parole: come vedremo tra breve, la loro vocazione all'intrattenimento effimero e all'avventura (si ritorni alla natura dei fili narrativi) richiede una produzione pressoché continua di segni in forma di urbanistica, architetture, contesti, a libera disposizione del pubblico, e attiva una macchina di storie dal moto perpetuo. Proprio in virtù di questa transitività, possiamo iscrivere nello spazio di Rimini anche altri luoghi del romanzo, lontani dalla Romagna, fondati però sugli stessi presupposti: Berlino, Firenze,

Londra. In essi si sviluppano le vicende, rispettivamente, di Beatrix (la capitale tedesca, all'epoca ancora 'Ovest') e di Bruno May (le restanti due).
Il tema dello spostamento e della (via di) comunicazione, nella scrittura di Tondelli, conserva probabilmente le sue radici nella letteratura *on the road* americana (Kerouac e compagnia viaggiante, ma anche film popolari negli anni '70 come *American graffiti*), ed è già presente in testi precedenti come *Autobahn* di *Altri libertini*. Tuttavia, lo sguardo dell'autore punta altrove, più oltre, verso il già citato nomadismo, attraverso le forme di un *provvisorio* che è prima di tutto quello della società dello spettacolo, dello spazio come scena e del gesto come appagante performance (per chi lo compie, in primis): effimero e *voluptas* insieme, un'idea molto medievale, se vogliamo, emancipata però da qualsiasi etica o imperativo morale. Il primo numero del "Corriere adriatico" si apre con la fotografia di una coppia di anziani turisti davanti all'entrata del parco "Italia in miniatura". Sulla borsa della donna si legge «Saluti da Rimini». Siamo all'inizio del filo narrativo (a) e la fotografia, nelle intenzioni di Bauer, dovrebbe inaugurare il tempo della vacanza, dell'avventura nella Terra di mezzo. Non è un caso, infatti, che il giovane e ambizioso direttore si porti l'originale nell'appartamento dove abita e l'appenda davanti al letto. Nell'ultima pagina del romanzo lo stesso Bauer, licenziatosi dal giornale, deciso ad abbandonare il sogno della carriera, stacca la fotografia e si chiede se sia stata proprio scattata a giugno o non risalga piuttosto al settembre dell'anno prima. Quando è stata scattata celebrava l'inizio del *fantasy* vacanziero oppure la sua chiusura? La trama di *Rimini* comincia e termina con questa fotografia. Come dire che l'unico riferimento temporale, in questo spazio, sono i "saluti" scritti sulle borse o sulle cartoline, una parola che mette in primo piano il senso del passaggio e allontana i nostri "prima" e "dopo", come in una vera Terra di mezzo, verso uno sfondo insignificante.
I mesi estivi determinano il tempo di *Rimini*, e così la durata delle sue storie: «No, Claudia non stava affatto male. Si era semplicemente persa in quella città della notte – l'intera riviera – e ora tentava di ritornare in se stessa ricostruendo passo dopo passo, fantasia dopo fantasia, la sua storia e il mondo dei suoi desideri. Sapeva che presto tutto sarebbe finito con il sopraggiungere dell'autunno» (236). Claudia è la ragazza tedesca fuggita da casa, ritrovata in Riviera dalla sorella Beatrix: la sua è un'avventura lunga una vacanza; a partire da settembre ritornerà alla sua vita consueta, in famiglia (così infatti si conclude una vicenda che si era aperta in termini ben altrimenti drammatici). A questo punto, il lettore aduso alla cultura dei '70 intravede dietro il tempo estivo di Rimini quello dei carnevali liberatori e scoronanti studiati da Bachtin. Il tempo del singolo giorno, nei boulevard romagnoli, procede *alla rovescia*: «"Ancora non ha preso il ritmo di questa città", disse Carlo. "La gente crede che sia un posto di villeggiatura. è al contrario un luogo faticosissimo. Si vive di notte, tutta la notte. Se ne accorgerà fra pochi giorni quando la riviera funzionerà nel pieno delle proprie possibilità: discoteche, locali di intrattenimento,

feste per i turisti, sagre di paese… E la nostra industria principe macinerà giorno e notte: a qualunque ora potrà trovare qualcuno con cui divertirsi e togliersi tutte le voglie che ha, di qualsiasi genere. Qui la chiamano l'industria del sesso."» (41). In altre parole, la nottata di lavoro sostituisce la giornata di lavoro, e il lavoro stesso, a suo modo faticosissimo, coincide con il divertimento e con la realizzazione del desiderio. Tondelli stesso ne dà la conferma nel capitolo *Fuori stagione di Un weekend postmoderno*: «è in essa (la vacanza estiva, NDA), infatti, che è possibile rintracciare l'unico proseguimento, nella contemporaneità, della medievale cultura carnevalesca. E quindi: l'adozione di linguaggi alternativi a quelli dell'ufficialità (i gesti, il corpo, sesso); la costruzione di un mondo alla rovescia (ribaltamento del giorno con la notte), vivere tra *dancing*, discoteche, caffè fino al mattino)…» (p. 119).
Tondelli ha respirato il clima degli anni '70 a Bologna, il modello metastorico del Carnevale gli consente di guardare all'industria del tempo libero romagnola nei termini di un'utopia illusoria e tuttavia presente, disponibile all'accoglienza, ampiamente praticabile, libera da censure, divieti, gerarchie, angosce di carattere lavorativo (la carriera!). Non Milano, quindi, lo spazio in cui anche la bellezza è 'verticale': declinata in base al livello sociale. Rimini è 'orizzontale', la trasgressione, la *trans-gressio*, sulla quale essa si fonda, fonda un inesausto nomadismo da un palcoscenico all'altro e al tempo stesso la sovversione delle norme. Ritorno per un attimo alle storie intrecciate nella trama di Rimini: Marco Bauer, morte del senatore Lughi a parte, partecipa a *parties*, premi letterari, visita spiagge riservate a nudisti e omosessuali, gioca a *squash*; Beatrix, a Bellaria, nonostante le fatiche e i rischi connessi alla ricerca della sorella, va al concerto Jazz della Marina americana, fa conversazione in Italiano con il maestro a ore Mario, si ferma davanti al palco dove verrà eletto *Mister tipo da spiaggia*, conclude la sua ricerca nel parco tematico di Fiabilandia. Non si tratta di semplici sfondi per l'azione, ma di luoghi (esattamente, nonluoghi) e di occasioni che spezzano la continuità del percorso dei personaggi esaltando il senso del gioco e del piacere all'interno di narrazioni comunque drammatiche e non prive di tensione. Per un attimo, apriamo di nuovo lo sguardo sulle due opposte direzioni: negli anni '70 il gioco e il desiderio rappresentano la dimensione ironica, epicurea e, in definitiva, pacifista, del Movimento studentesco (ala creativa) o di *performers* mai visti prima come Renzo Arbore o Roberto Benigni; dopo, nel corso degli '80, essi abbandonano, per così dire, le belle arti, per confluire nelle forme dei consumi di massa, in via di progressiva smaterializzazione (più apparenza che sostanza) ma, paradossalmente, sempre più visibili e attraversabili.
Ritorno alla citazione da *Rimini*. Il personaggio che parla della notte lavorativa è Carlo, un amico di Susy conosciuto da Marco Bauer a tarda sera a Riccione, in Viale Ceccarini, in una gelateria «tutta acciai e cristalli e granito, lustratissima e algida come un igloo» (40). Suppongo si tratti del "Nuovo fiore", ancora oggi esistente e molto di moda. Ecco, dovrei parlare del personaggio e invece riporto la descrizione del luogo, forse perché Susy, Carlo e

un terzo amico, Gualtiero, sono in scena sul Viale Ceccarini, ed esattamente sulla scena della gelateria, in attesa di *transitare* in un'altra. Tre personaggi, tre *performances*, e infatti l'io narrante Marco Bauer ne coglie immediatamente la *superficie*: «[Susy] portava un paio di lunghi guanti di raso nero che lasciavano scoperte le ultime falangi delle dita. […] Quello che si chiamava Carlo era un tipo sui trent'anni. Tutti i capelli in testa e tutti i muscoli a posto. Portava una Lacoste bianca sotto una giacca a disegni madras blu e verde. L'altro, Gualtiero, mi parve più giovane. Una variazione esile sullo stesso tipo. Portava un paio di occhiali dalla montatura trasparente e vestiva una tuta da ginnastica bordeau» (41). L'incongruenza dei tre *look* tra di loro e rispetto alla scena, la gelateria, sottrae al lettore una volta di più i punti di riferimento che gli consentano di giungere a una sintesi, a un senso definito. Se Susy, Carlo e Guglielmo indossano una maschera, se la sono scelta liberamente (siamo in estate e facciamo ciò che ci pare) per portarsela appresso in vari e diversi palcoscenici. Essi non si sentono obbligati a elaborare un discorso compiuto su se stessi, ma solo spostarsi da un'occasione all'altra per esibire il proprio puro apparire. Tondelli non ne fa una caratteristica loro peculiare: Viale Ceccarini individua un luogo dello spazio di Rimini proprio perché la scena, il ruolo, la performance, costituiscono delle *regole di residenza* (Augé) condivise[15].

A testimonianza di quanto affermo riporto alcuni passi del brano che precede quello dell'incontro di Marco Bauer con la compagnia in gelateria: il suo ingresso in Viale Ceccarini. «Arrivai a una rotonda immersa nella luce e parcheggiai. Lì sfociava un grande viale pieno di luci, insegne al neon […]. Striscioni luccicanti di lampadine congiungevano i due lati del viale passando al di sopra dei pini come festoni luccicanti. Mi immersi nel flusso della passeggiata. Alzai gli occhi, ma non mi fu possibile scorgere l'altezza dei palazzi. Ma erano veramente palazzi di cento piani come si era indotti a credere abbagliati da tutte quelle luci sospese a mezz'aria o non invece dei semplici condomini? L'illusione era perfetta […] 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 […]: scritte, slogan, figurazioni grafiche, labbra che sporgevano spargendo bollicine frizzanti, che succhiavano cannucce, gelati, bibite… E in mezzo, per strada, camerieri in giacca bianca e alamari coloratissimi che procedevano spediti reggendo in equilibrio su una mano vassoi colmi di gelati e creme e sorbetti dai colori fluorescenti, long drinks decorati con minuscoli parasoli di carta cinese, ventaglietti, piume di struzzo, ruote di pavoni. […] Ragazzi di colore che improvvisavano un breaking al suono di uno stereo portatile. Gruppi di turisti tedeschi che intonavano allacciati inni bavaresi alzando boccali da un litro di birra. Omosessuali tirati a lucido che procedevano come tanti robot tirando continuamente la testa indietro o di lato in movimenti indipendenti dal resto del corpo. […] Macho dai baffi frementi che procedevano avanti e indietro come tanti bambolotti big jim in fase di collaudo oppure a una parata militare…»

(39-40).
Il brano è assai più lungo della mia breve citazione e risulta, nella nostra prospettiva, un mobilissimo teatro del mondo esplorato dall'autore e raccontato per osservazione diretta e incalzante (i tempi dei videoclip) in più capitoli di *Un weekend postmoderno*, con l'aggiunta di qualche rilievo critico, come ad esempio: «Tutto è riversato in una dimensione scenografica in cui anche i vecchi pini marittimi che costeggiano il viale sembrano elementi di una quinta prospettica […]» (110). Il linguaggio del giornalista Tondelli inclina più verso la lucida analisi dello spazio dell'Adriatico Kitsch[16] che verso la descrizione straniante, le forme retoriche sono però le medesime del romanzo: la paratassi cioè, e la figura dell'accumulazione caotica, forme che confermano il *background* rabelaisiano nel quale è nata e cresciuta la poetica di Tondelli, sviluppandosi tuttavia in direzioni diverse: dal carnevale sociale e sovversivo del '77 e dintorni (tutti insieme ci appropriamo della scena) a quello edonista e narcisistico degli '80 (io salgo sulla scena per me stesso, che vi siano anche altri non mi interessa). Le scene dello spazio di Rimini, in virtù dell'attraversamento che vi praticano i personaggi, liberati dalle loro «determinazioni abituali» (Augé), non possono essere altro che dei nonluoghi privi di memoria, architettati sul modello di «un modo promesso all'individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero»; esistenti in una condizione in cui il reale si sforza di riprodurre la finzione (così sempre Augé[17]). Lo sguardo di Tondelli ne registra (con divertito stupore) la presenza ormai diffusa e ne elabora la rappresentazione attraverso una parola per nulla disimpegnata, educata anzi a una tradizione poco global e ancora molto italiana, che comprende le architetture nei poemi di Boiardo e Ariosto, le fantasie dell'estetismo decadente, i film di Fellini. In questi nonluoghi la bellezza, benché 'a scadenza', genera *voluptas*, meraviglia, senso del gioco: intrattiene il turista nella già citata esperienza esaltante e silenziosa dell'infanzia, nonostante questa risulti essere solo una dilettevole imitazione delle reali vicende della nostra prima giovinezza, quelle che non ritornano assieme alla bella stagione e che ci conducono, con il tempo, ad ulteriori sviluppi, conflitti, cambiamenti di condizione e di mentalità. I nonluoghi di *Rimini* non sono frutto della fantasia di Tondelli: esistono realmente, nello spazio della Riviera sono *luoghi costitutivi* ; ogni giorno, da giugno a settembre, e oltre, diversi di questi vengono frequentati da migliaia di villeggianti. Procedo a una breve rassegna dei nonluoghi meglio definiti, come tali, dall'autore.[18]

1) Gli stabilimenti balneari, altrimenti detti 'bagni'. Una galassia fantasiosa che colora tutta la fascia della riviera adriatica, la cui toponomastica si fonda su fantasie famigliari e rassicuranti: Bagno Quattro venti, Adriatico, Ippocampo, Susanna, Sirenetta, Nettuno… «La sequenza ordinata delle cabine – dipinte a blocchi con tonalità pastello – aveva in sé qualcosa di metafisico e infantile nello stesso tempo: come si trattasse di un paesaggio costruito per i giochi dei bambini – le casette, i tettucci, i lettini, gli oblò, le finestrelle, le

tinte tenui, il rosa confetto, il verdolino, il celestino, l'arancio, il grigio-azzurro, il giallo limone, il viola pallido e altri colori di balocchi e zuccheri filati e frutte candite…» (38). L'accumulazione dei colori, ancora una volta, esclude l'occhio che lavora per prospettive, sostituendolo con quello goloso e stupito di chi, transitando per la via, ha appena scoperto un nuovo mondo di piaceri (vedi le metafore dolciarie), tutto in primo piano, vicino e a portata di mano. Un passo e ci sei dentro, in questo piccolo mondo delle pop – meraviglie, così sembra dirci Tondelli, e il discorso del gioco e del gusto prosegue nel bar, dove i ragazzini fanno «la fila per le pizzette e i bomboloni alla crema» (150) e i giovani giocano «a un vecchio flipper o a video-games» (151).

2) I parchi tematici, "Italia in miniatura" (2a) e "Fiabilandia" (2b), nati rispettivamente nel 1970 e del 1965 (ma la struttura cui fa riferimento Tondelli comincia a prendere forma solo nel 1974, nel periodo della direzione di Oriano Bizzocchi).

2a) Si tratta di un parco nel quale è stata ricostruita in scala ribassata, adeguata a un percorso da compiere a piedi, la penisola italiana con le sue città più importanti, caratterizzate dai monumenti caratteristici. «Percorrendo i vialetti del parco si potevano vedere, tutte insieme, la cupola di S.Pietro e la Torre di Pisa, il Cervino, il lago di Garda e la Mole Antonelliana, il ponte di Rialto e il Vesuvio» (45).
"Italia in miniatura" esiste, abbiamo detto, non è un'invenzione dell'autore, il quale però la colloca nello spazio 'di mezzo' di Rimini a modo di simulacro dell'intero Paese, non di pittoresco fondale di palcoscenico. La rappresentazione del 'giardino dello Impero' risulta talmente turistica, talmente finta, secondo un'estetica ad uso delle masse, da escludere la sostanza, la memoria dell'Italia autentica, persino l'esistenza di essa, dall'orizzonte mentale del viaggiatore. A Rimini l'Italia ha la consistenza di una cartolina, o meglio, di un cartone animato abitato da personaggi in carne e ossa (sul modello di *Chi ha incastrato Roger Rabbit*, 1988). è *in miniatura*, del tutto a misura dell'uomo in vacanza: non pone problemi di accesso fisico (basta pagare il biglietto), di sicurezza o di disorientamento sociale e politico. Quindi, osserverebbe forse Augé, l'"Italia in miniatura" non è l'Italia (della quale ai turisti non importa nulla), ma Rimini!

2b) "Fiabilandia", come scrive Tondelli in *Un weekend postmoderno*, è un luogo «che può raccogliere, simbolicamente, l'essenza stessa del paesaggio» (113). Nel romanzo, a "Fiabilandia" si conclude la storia di Beatrix alla ricerca della sorella. Questo parco fuori Rimini, a Miramare, si fonda sul modello di quelli americani: giochi e scenografie di fantasia tratti da un immaginario fiabesco e cinematografico di carattere europeo e anglosassone. Ci si può dilettare in mezzo ai cartoni animati Disney, ai film *western* o di pirati, ai *fantasy* medievali, nel mondo di King Kong *et similia*. Più che alle "Disneyland Paris" o alle

"Gardaland" contemporanee, siamo vicini ai giardini barocchi. A "Fiabilandia" le scene sono costituite da fondali illustrati, palcoscenici, macchine e artifici meccanici da *luna park*, e da un lago artificiale al centro dell'area; l'effetto della realtà virtuale, voglio dire, è ancora da venire: il carattere artigianale di "Fiabilandia" (sottolineato, come vedremo, dall'autore) produce un teatro delle meraviglie da contemplare con gli occhi di una ironia in cerca di divertimento e con i sentimenti in libera uscita, in stato di assoluto *relax*. Immagino che l'episodio ambientato a "Fiabilandia", nelle intenzioni di Tondelli, fosse uno di quelli importanti, dal punto di vista della sua poetica degli spazi, perché occupa per intero il sesto capitolo della seconda parte. «(I turisti) Si accodavano placidamente per poter salire sul battello e visitare il lago da cui, ogni tanto, avvolto in una nebbia artificiale, appariva un vascello fantasma. Oppure facevano la fila davanti all'ascensore che li avrebbe condotti ella mano tesa di King Kong, a una trentina di metri di altezza. Un trenino stracarico di turisti percorreva lento l'intero territorio del parco sbucando improvviso da una finta roccia e tuffandosi imprevedibilmente in uno stagno. I turisti venivano schizzati d'acqua. Ma non se la prendevano. Ne avrebbero pretesa di più. Attraversarono la riserva indiana, salirono su una canoa che li trasbordò sulla riva in cui stavano la casa di Biancaneve e quella di Hänsel e Gretel» (230). Tondelli abolisce nel suo linguaggio la simmetria illusione-delusione e gioca piuttosto, con postmoderna leggerezza, tra immedesimazione e distacco: «Mario comprò due aranciate da una vecchia travestita da fata per un prezzo sproporzionato». Un gioco, appunto, in cui sono compresenti le parole della fantasia e quelle delle occasioni quotidiane, un discorso non drammatico e non disorientante che può svilupparsi solo nello spazio di Rimini.

Inutile dire che anche "Fiabilandia" è un nonluogo a tempo: «Mezzanotte suonò alle torri del castello di Cenerentola. A uno a uno i grandi fari che illuminavano il parco si spensero. […] All'ultimo tocco tutto si spense, poi, d'improvviso, partirono razzi dalla coda fluorescente che solcarono il cielo fino a scoppiare e illuminare l'intero parco di una luce gelida e spettrale. Altri fuochi partirono in sequenza. Alla fine, in un lampo colorato, si illuminò una grande scritta che diceva: ARRIVEDERCI (231)». S'intende, *arrivederci* al giorno dopo, in osservanza al tempo ciclico del Carnevale ma con in più l'accento vagamente seduttivo del linguaggio 'riminese' che richiama i vacanzieri al piacere di un'esperienza da rinnovare *ad libitum* (ottobre è un mese lontano, un mese del mai).

Riprenderò più avanti il discorso sui parchi di divertimento, in particolare su "Fiabilandia". Sia questa che "Italia in miniatura" hanno come tratto comune quello di riunire in un medesimo spazio sintetico imitazioni di (e allusioni a) concetti, luoghi e storie molto diversi tra loro. Parchi costituiti da citazioni, potremmo dire: una versione per famiglie dell'*Hypnerotomachia Poliphili* del Colonna (1499) o di *Pulp Fiction* del Tarantino (1994). Ho usato la parola sintetico perché, lo ribadisco, se in questi parchi la *varietas* è la figura retorica dominante, i piccoli mondi a disposizione dei turisti sono tuttavia legati in unità dai

mezzi e dalle vie di comunicazione che determinano i percorsi da una scena all'altra (Piazza San Marco o il *saloon western*): il viale, il vialetto, il trenino, il battello. Vale cioè anche a "Fiabilandia" e a "Italia in miniatura", il principio regolatore del transito (e quindi, una volta di più, del provvisorio).

3) I nonluoghi del *lounge*. La definizione, imprecisa, è mia. Sono luoghi in cui si svolgono premiazioni, *vernissages*, *parties*, presentazioni di opere letterarie o artistiche. Ce ne sono a Londra, a Firenze (tutti luoghi dello spazio di Rimini, abbiamo detto) e, per fare un esempio concreto, a Riccione, nelle sale del Grand Hotel, adornate e rifinite in occasione del Premio Internazionale Riviera (riservato a opere di narrativa): «Grandi divani rivestiti di stoffa stampata a fiori bianchi e gialli, kenzie agli angoli, paralumi, moquette color ottone. […] I fruscii delle vestaglie da bagno, delle tende, il tintinnio dei bicchieri di cristallo che i camerieri portavano su grandi vassoi di argento, gli stessi piccoli clangori dei monili, delle collane, dei bracciali che le donne indossavano, costituivano risonanze che riempivano l'ambiente, senza saturarlo […] Senza quei piccoli e insignificanti rumori di lusso quotidiano, il salone, la veranda, il terrazzo, il colore del mare, l'ondeggiare dei teli sulla spiaggia sarebbero banalmente e semplicemente stati se stessi: pallidi contenitori […] In quel viavai ovattato essi vibravano come la voce stessa dell'ambiente: essi esprimevano il fascino della situazione e delle persone, essi erano il Grand Hotel, il suo glamour, la sua inconfondibile musica» (93-94). Non è un particolare superfluo il nome di un cocktail servito al bar dell'hotel: *Il lungo addio*, titolo di un romanzo di Chandler (1953) e di un film di Altman tratto dallo stesso (1973). Ancora una volta *Un Weekend postmoderno* ci aiuta a comprendere il senso di questo luogo. Nel capitolo *Spiagge* Tondelli elabora una descrizione del Grand Hotel (di Rimini, però, non di Riccione) simile a quella del romanzo, mettendone in rilievo il segreto «respiro» da gigante avvertibile solo quando il flusso dei clienti cessa e si possono ascoltare i rumori in sordina provenienti dal sottofondo (il fruscio di un aspirapolvere o di un panno su una vetrata, «lo "splash" di un solitario tuffo in piscina, ancora il tintinnio dei bicchieri di cristallo»)[19]. Così, non basta dire che il Grand Hotel di Riccione è sede di un evento mondano. è un luogo in cui la nozione comune di lusso viene tradotta dall'autore attraverso lo *smooth jazz*, parole di un linguaggio che accoglie cultura *mainstream* (ma non banale), design, piacere dei liberi incontri e delle libere relazioni, un linguaggio morbido che si rivolge a un io intimo, appartato: non il linguaggio indistinguibile, ridondante, privo di aperture dialogiche, adottato dalla massa, quindi, un linguaggio diverso, comunque offerto anche a chi non faccia parte di un'*élite* ma possieda il senso della propria *humanitas*. Siamo in un nonluogo, il nostro *status* sociale non ha alcun peso, basta cogliere l'occasione (e pagare, non dimentichiamolo). Un *vernissage* a Londra al Covent Garden viene descritto nel modo seguente: «L'esposizione si sviluppava su due piani. Nella scala al pian terreno stavano alcune opere costituite da carrelli da supermarket colmi di

oggetti elettronici; alcune gomme di auto sovrapposte e impilate per circa due metri di altezza e percorse da striature colorate di vernice; due cartelli segnaletici capovolti e decorati da strisce di plastica nera simile a quella dei sacchi della spazzatura. C'era inoltre un tavolo dietro cui un cameriere offriva birra e pasticcini» (192). Il lettore ci trova arte concettuale, installazioni, *acrochages*, alcol e dolci, *luxe et volupté*, con la precisazione che non stiamo parlando del lusso pacchiano anni '90 ma di un *understatement* raffinato che distilla i piaceri e al tempo stesso li rende originali, senza per questo sublimarli. Ho usato i termini *lounge* e *smooth jazz*: in appendice al romanzo, Tondelli inserisce la pagina Musiche, il repertorio delle canzoni che dovrebbero accompagnare la lettura di Rimini (forse ne hanno accompagnato la scrittura), e tra questi ci sono *Whose side are you on?* dei Matt Blanco, *Body and soul* di Joe Jackson e *Shot to the top* degli Style Council, brani importanti, negli anni '80, che facevano parlare il pop, se così si può dire, con una voce jazz, aumentandone, da una parte, la complessità e i sottintesi e, dall'altra, il grado soggettivo, intimo della fruizione (non sono canzoni che si cantano in coro). I luoghi del *lounge* sono infatti quelli in cui i fili narrativi, in particolare quello di Bruno May (g), tendono maggiormente al 'maledettismo': vi si beve e vi si ama fino a perdere il lume della ragione; le emozioni, gli istinti, i sentimenti, non sono sottoposti a un viabilità forzata, a delle "modiche quantità" o a barriere inibitorie. Se la regola è lo *spostamento*, in tutti i sensi che vogliamo dare a questo termine, a Rimini i cartelli di divieto non esistono. è vero che nella dimensione autodistruttiva di personaggi come Bruno May, che conclude la sua storia con il suicidio, *Rimini* dimostra, a mio parere, una forma incompiuta, perché il grande gioco della Riviera dovrebbe escludere dal proprio spazio le soluzioni definitive, le vie di non ritorno, gli esiti che, a partire dal primo di ottobre, non possano essere ribaltati e ricondotti a un punto di ripartenza.

Il tempo che governa questi nonluoghi non possiede soltanto una sostanza ciclica, è anche un *nontempo*, e Tondelli dimostra grande senso della modernità nel delinearne i caratteri. «Ma questo è già un set» (64) pensa Roby (storia h, quella del film prodotto grazie all'azionariato popolare), scendendo dal treno giunto in stazione a Rimini, osservando l'ambiente e la fiumana di viaggiatori che si muove tra i sottopassaggi e i binari. «C'era dunque qualcosa di intimamente artificiale in ciò che aveva intorno…». Nelle pagine che segnano il suo esordio riminese, Roby attraversa gli ambienti della stazione che, come Viale Ceccarini, risultano ingombrati da un'accumulazione caotica di personaggi, alcuni dei quali mascherati da veri 'tipi sociali': «I ragazzi […] rollavano sigarette nello stesso identico modo in cui i coetanei di Robby di mezza Europa, e lui stesso, lo aveva fatto ad Amsterdam, al Vondel Park o al Dam, quindici anni prima: gli stessi gesti, la stessa maniera rituale di tranciare il tabacco erboso […]. Dov'era allora la differenza fra quegli altri ragazzi dei primi anni settanta e questi? Gli stessi zoccolacci ai piedi, le sacche di stoffa indiana, gli orecchini,

i piedi sozzi, le guance sporche di barba, i gilet di stoffa indossati sulla pelle nuda. Erano comparse o erano *veri*?» (66). Pare un film in costume: ragazzi degli anni ’80 travestiti da ragazzi degli anni settanta, citazioni viventi di una memoria recente, tanto più sofferta e drammatica se rievocata dall’autore di *Altri libertini*. Con una differenza notevole rispetto agli originali: il loro viaggio non è scelta di libertà (talvolta di ribellione), aperta all’imprevisto ma, al contrario, di intrattenimento o, per usare le parole dello stesso Tondelli, una «improvvisata e autogestita carnevalata rabelaisiana» nel *romanzo nazionalpopolare* di Rimini[20]. Il tempo di questa Storia di grado secondo, per così dire, viene segnato dagli orari dei treni per le località balneari, quelli di apertura e chiusura delle discoteche, delle cene negli alberghi (prima c’è il bagno in mare al tramonto e, dopo, la passeggiata serale per i viali). Non siamo tanto distanti dalla Storia de *Il nome della rosa* di Eco (1980), scandita da una sequenza di omicidi in stanza (abbazia) chiusa, o da quella di *Inglorious bastards* di Tarantino (2006), interamente avvolta nella ‘prima’ di un film di propaganda nazista. Straniare la Storia all’interno di un intrattenimento significa, prima di tutto, prenderne le distanze e riconsiderarla sotto un punto di vista ironico. Allo stesso modo, travestirsi da ragazzi *senza tetto né legge* degli anni settanta significa ribadire una differenza rispetto a quelle generazioni e lasciare quella differenza ‘vuota’, colmata con nulla di originale, nulla che non sia il desiderio carnevalesco di mascherarsi da altro rispetto a ciò che si è davvero (domanda: cosa si è davvero?). Non c’è conflitto, e quindi rapporto, tra generazioni, ma soltanto un gioco antifrastico che, di scena in scena, costituisce la vera cronologia dell’estate riminese.

Termino il capitolo con una semplice suggestione. L’urbanistica del romanzo di Tondelli è adeguata alla società dello spettacolo ed è quindi sede di *performances* più o meno prolungate ma tutte effimere. Si tenga però presente una seconda dimensione di questa urbanistica, legata ancora al senso del tempo, e cioè la sua stessa provvisorietà che la rende modulare, componibile e scomponibile secondo un progetto che, in quanto aperto e incompiuto, può variare di momento in momento. «Raggiungemmo Lido Adriano. Non avevo mai visto niente di simile. Non era un villaggio turistico, era un enorme cantiere edile. Palazzine a più piani, ma soprattutto complessi residenziali e condomini a torre riempivano il paesaggio come avrebbero potuto riempirselo dei ragazzini giocando a Monopoli non su un tabellone, ma su una pianta della zona» (91). Anche in questo caso il brano è la versione romanzesca di altri due réportages reperibili in *Un weekend postmoderno*, dedicati proprio a Lido Adriano, una piccola stazione di villeggiatura nei dintorni di Ravenna, che nei testi tondelliani appare smaterializzata e disponibile al gioco del Lego (più che del Monopoli)[21]. Uso il verbo ‘appare’ perché siamo ancora sulla superficie dello spazio di Rimini (non ci siamo mossi dalla copertina!) e perché la meraviglia dell’occhio è il primo dei piaceri delibati da Marco Bauer all’interno di questo spazio. La meraviglia, e il *desiderio di meraviglie*, sembrano costituire la dimensione più riposta del tempo di Rimini, ne

determinano i mutamenti in termini di libero gioco. A modo suo, e con gli strumenti che gli consegna il suo tempo, Tondelli sta ripercorrendo il processo creativo che ha dato luogo a *Le città invisibili* di Calvino (1972). Marco Polo, il viaggiatore, dà solo l'impressione di contemplare a distanza le città dell'impero di Kublay Khan: in realtà, il suo è un viaggio «all'interno del rapporto tra i luoghi e i loro abitanti, dentro i desideri e le angosce che ci portano a vivere le città, a farne il nostro elemento, a soffrirle»[22]. L'urbanistica che regola Zaira o Fedora può risultare astratta o bizzarra, ma è proiezione di autentiche esperienze e di definite progettualità. Più di dieci anni dopo, in luogo di quelle invisibili città di utopia ne cresce un'altra solo apparente, solo visibile e, in quanto tale, così leggera da poter essere raccontata come gioco indefinitamente rinnovabile, come la *Dark City* di Proyas (1998). Questa è Rimini, un'altra città 'del desiderio'.

Spazio di Rimini 2

Accanto alla scena di Rimini, Tondelli colloca un appartato retroscena, secondo la sua vocazione di narratore cresciuto negli anni dei carnevali sociali e letterari (Bachtin). Come dire che ogni racconto in maschera incontra l'antiracconto dello smascheramento e che per ogni canto, fosse pure quello del tutto innocente che celebra Viale Ceccarini illuminato e la gelateria "Nuovo fiore", il lettore si deve aspettare il successivo controcanto. Nulla di straordinario, quindi, nel trovare, oltre i set del piacere e del narcisismo, i résidence anonimi, le pensioncine nei vialetti discosti dal centro o i depositi di arredi e manichini di Fiabilandia, luoghi 'a parte' rispetto ai primi, dotati di una umile illuminazione di servizio, compresenti però sulla medesima carta topografica. L'intenzione dell'autore non è quella di scoronare lo spettacolo della Riviera romagnola perché, primo, il lettore, pienamente consapevole di questo aspetto della cosiddetta condizione postmoderna, non si aspetta alcuna rivelazione destabilizzatrice o scandalosa e, secondo, la corona sulla testa di Rimini è quella giocosa del 'matto', che dura giusto il tempo della festa e non simboleggia altro che un contropotere fondato sulla risata e sulla liberazione dall'autorità.
Per capire il senso del retroscena di Rimini, osserviamolo ancora a partire dall'intreccio delle storie, nelle quali esso è diffuso quanto lo spazio della scena. Marco Bauer per i suoi réportages frequenta le occasioni mondane e di divertimento, ma quando è fuori servizio alloggia al Résidence Aquarius, a qualche chilometro dal mare («Aveva la forma complessiva di un fortino costruito con colate di sabbia bagnata da ragazzini in riva al mare. E non solo perché il colore delle abitazioni era identico, il grigio intenso del cemento armato, ma soprattutto per la forma dell'insieme costituita da torrette e guglie tremolanti come disegnate da un Gaudì daltonico e particolarmente in preda a "delirium tremens"», 27); Robby, l'aspirante cineasta, dorme al Meublé Kelly («Il caldo era insopportabile, il soffitto troppo basso, il letto troppo corto»; «Robby notò un odore stantio, che usciva dalle pareti,

dal passamano della scala, dai legni del pavimento.», 73); il musicista Alberto sta in pensione, e quando vi ritorna, all'alba, dopo aver suonato al night Top In, percorre le 'traverse' di Milano Marittima («Le luci delle receptions illuminavano le entrate in cristallo e marmo rosa degli hotels di prima categoria rendendoli simili a tante palazzine di un gioco di società. Era tutto falso.», 75). I due intermezzi *Pensione Kelly – Hotel Kelly* pongono infine in primo piano lo spazio del retroscena e lo fissano, per il lettore, come un secondo punto di riferimento, dopo quello della scena, per orientarsi nel romanzo. «D'inverno i miei genitori passavano i mesi a risistemare la pensione, riverniciare gli infissi, fare miglioramenti alle camere, riadattare le tubature dell'acqua, cambiare i sanitari. Andavano anche via per qualche giorno sulla loro auto, una Appia grigia con il tetto bianco. Si recavano in certe cittadine […] per reclutare del personale stagionale da mettere agli ordini dell'Irene» (119). La famiglia patriarcale romagnola al servizio della scena. Renato, l'io narrante, trascorre l'infanzia e l'adolescenza in questo retroscena determinato da un'etica del lavoro, trasferita dalla campagna all'industria del tempo libero (anni '60), che lo esclude sotto il profilo umano e ne reprime le pulsioni. «Crescendo, mi misero a lavorare. Era un lavoro che odiavo. Dovevo ricevere le ordinazioni delle bevande, durante i pasti, perché non erano comprese nella retta giornaliera. […] Mi facevano sempre sentire un servo» (259). I clienti sono lì per divertirsi e, osservati da questo punto di vista retrostante, risultano indifferenti, estranei, talvolta aggressivi. La storia famigliare prende una brutta piega quando Renato è ormai un giovane fatto: il padre annega nei debiti (crisi degli anni settanta), l'Hotel Kelly va a fuoco (doloso, per i soldi dell'assicurazione? Non è chiaro), e viene retrocesso al già citato e squallido Meublé Kelly nel quale aleggia, come un fantasma, l'odore di bruciato. Il senso dei due intermezzi non sta nel dramma famigliare, nel malessere di Renato, ma nel rapporto che lega la Pensione (poi Hotel infine Meublé) Kelly a Rimini: la prima edifica la seconda, rappresenta il materiale, rappresenta l'intenzione di costruire, l'impegno a portare a termine l'opera. Se questi spazi sono segnati, nella loro cifra estetica, da una bruttezza dimessa che suscita quasi compassione, sono loro a garantire l'esistenza (e il funzionamento) della Rimini-scena (cosicché ci sono spazi di Rimini-retroscena anche a Roma e a Londra). Questi spazi conservano qualche tratto dei nonluoghi, in quanto anch'essi sono *di transito*, provvisori; comunicano però il senso della solitudine, anche quando questa venga confortata, come nel caso di Bauer e Alberto, da un rapporto sentimentale. La differenza sostanziale con Rimini 1 sta nel tempo, che non è più 'di mezzo' ma si dispiega tra i lavori stagionali (l'accoglienza in primavera-estate, i restauri e la manutenzione in autunno e in inverno), proprio come nel mondo contadino, e le concrete vicende economiche del nostro Paese a partire dai '60. Un tempo, in ultima analisi, che parla di fondazioni, investimenti di risorse, risparmi a oltranza, fatiche fisiche e psicologiche, ansie per il futuro (e ovviamente di imprevisti e cadute).

Per l'ultima volta: la Rimini-retroscena non deve illuminare o svelare alcunché rimasto

celato dietro alla superficie, all'apparenza. La sua funzione va individuata nella originale rilettura tondelliana della società dello spettacolo: questo, se deve dare forma allo spazio delle esperienze, va prima immaginato progettato, costruito, montato, innalzato, assicurato, verificato, provato… Deve cioè essere sottoposto a un percorso determinato dal lavoro. Rimini non appartiene all'era della realtà digitale, leggera, smaterializzata; guarda in quella direzione, certo, ma da lontano: sono gli artisti, gli architetti, gli artigiani, i bagnini, gli albergatori a *fare le cose* e ad animarle. «Attesero per qualche ora nella casupola di servizio del parco. Si trattava di una costruzione posta al lato est del parco dove il lago artificiale arrivava a lambire il muro di cinta. Il guardiano li aveva fatti entrare nella baracca. Si trovarono in una grande stanza-magazzino colma di oggetti dalle forme fantastiche che assomigliava al ripostiglio di un teatro o al laboratorio di qualche falegnameria specializzata in carri di carnevale. A destra si apriva una porta che immetteva in una stanza arredata come la cucina di una casa di campagna: c'erano sedie, un tavolo, fornelli, divano e televisione» (232). Il brano è tratto dall'episodio ambientato a "Fiabilandia", e riporta le 'avventure' di Beatrix e Mario nel parco, dopo l'orario di chiusura. Potrei citare altri passaggi da *Pensione Kelly* e *Hotel Kelly*, e di più ancora dalle corrispondenze dalla Riviera di *Un weekend postmoderno*. Il retroscena di Rimini non costituisce quindi uno spazio antitetico alla scena di Rimini, ma il suo presupposto, il fondamento. Lo spazio del divertimento e del desiderio sono da costruire, e comunque costruibili: questo ci insegna Tondelli, prefigurando forse uno sviluppo originale di certa filosofia anni '70 , in virtù della quale l'utopia rappresenta uno spazio possibile, purché se ne *immagini* un linguaggio, un progetto, liberi dai consueti vincoli sociali o di potere. Come scrivono Balestrini e Moroni, «il movimento creativo [del '77, N.d.A.] è stato assorbito e piegato dall'organizzazione mediatica, dall'inserimento di enormi capitali nella pubblicità, nella televisione, nella moda, dalla sottomissione delle idee e dei linguaggi creativi entro un sistema di produzione di imbecillità a mezzo di lavoro mentale. Ma in quel periodo, in quei mesi, nel pieno di un'insurrezione dei segni e dei simboli, il movimento cercava la possibilità di dare forma autonoma alla comunicazione alternativa»[23]. è come se Tondelli proseguisse il discorso dell'ala creativa del Movimento, ma 1) all'interno di un contesto e di un corso storico diversi da quelli immaginati; 2) mettendone in rilievo il carattere di opera non solo fatta di simboli e segni, ma anche messa insieme, imbullonata, impastata, dipinta, raschiata, scolpita […], insomma, il carattere di opera *materiale*.

Facendo retrocedere per assurdo il nostro punto di vista agli anni '70, *Rimini* potrebbe risultare il romanzo distopico del grande Carnevale realizzato. Osservata dal secondo decennio dei 2000, l'officina della scena adriatica rappresenta lo spazio di un'esperienza in cui desiderio e divertimento sono i prodotti di un concreto plasmare e trasformare, e non elaborazioni digitali nate direttamente sulla superficie e lì destinate, in breve tempo, a esaurirsi. In questo senso, trovo fuorvianti le recensioni che biasimavano il romanzo per un

suo presunto 'disimpegno': nelle intenzioni di Tondelli, *Rimini*, nonostante racconti lo spazio della vacanza e della transitorietà, conserva una dimensione profondamente politica, proprio perché il suo spazio sorge da un comune impegno di artefici che gli hanno dato una forma concreta e l'hanno caratterizzato secondo una certa visione del mondo. Una città del desiderio, riprendendo Calvino, e rammentando che, nel contesto italiano '70-'80, crescono altri spazi improntati a un simile modello, assai meno fantasiosi e culturalmente raffinati, come le Milano 2 e 3 costruite da Edilnord del costruttore Silvio Berlusconi nell'hinterland milanese (rispettivamente, nei comuni di Segrate e di Basiglio). Un confronto tra questi e lo spazio della Rimini di Tondelli sarebbe interessante ma non è questa né la sede né il tempo.

Spazi al margine

Il lettore non sprovveduto di *Rimini* riconoscerà facilmente,nel romanzo, gli spazi che ho cercato di delineare in queste pagine; ne incontrerà anche altri, significativi in rapporto ai primi, poco sviluppati però all'interno dell'intreccio. Essi fanno parte del gioco complessivo di *Rimini*, ma Tondelli li ha lasciati a uno stato non finito (colpa ancora della fretta?), limitandosi a svolgervi alcune vicende, senza risolverli all'interno del sistema generale, pur avendoli caratterizzati in rapporto agli altri. Il primo, doppio, per così dire, è costituito dal monastero di Badia Tedalda, maschile, e dalla Casa Sorelle di Sant'Agata, a Sant'Agata Feltria, entrambi situati sull'alto corso del Marecchia, al confine tra Romagna, Marche e Toscana; il secondo è una comunità itinerante (anche se avrebbe sede a Roncelle, presso Firenze), la colonia Vermilyea, composta da artisti e amatori del bello, giovani e adulti, mantenuti e governati da Velma, ape regina e mecenate, donna anziana ma vitale, ricca di famiglia e per matrimonio. I due conventi fanno parte della storia di Marco Bauer: in essi il giornalista trova la chiave per spiegare la morte del senatore Lughi; Vermilyea è uno degli asili in cui trova accoglienza (ma non un intimo equilibrio) lo scrittore Bruno May. Non è consentito, in questi spazi, il libero accesso: ci sono i personaggi-sentinella che introducono il visitatore, riportano le sue richieste, lo fanno aspettare nelle anticamere.
L'episodio di Badia Tedalda, nel primo capitolo della Seconda parte, chiama il lettore in luoghi lontani dal *qui e ora* dei palcoscenici della Riviera, a partire dalla descrizione del convento: «Il monastero era un edificio tozzo del XVI secolo. Era sistemato nel mezzo di un castagneto secolare raggiungibile da Badia Tedalda attraverso una stradina ghiaiosa e stretta, lunga un paio di chilometri. C'era un corpo centrale che aveva l'aspetto di una vera e propria muraglia difensiva. […] Dall'altro lato, una chiesa con una torre campanaria di origine romanica» (138). Gli arredi non hanno niente a che vedere con quelli dei locali di Viale Ceccarini: vi si ravvisano travi a vista, panche di legno tarlato, croci e icone. Padre Michele, l'abate, appare come un custode di segreti ma anche come un uomo dal passato drammatico («Ho smesso di occuparmi di politica quando mi sono accorto che avrei potuto

cacciarmi solo nei pasticci», 142), forse un sopravvissuto dalle burrasche degli anni ’70. Considerando che i suoi unici piaceri sono il liquore prodotto in convento e i sigari Avana, lo si potrebbe definire un personaggio di una modernità appena trascorsa, in ritiro rispetto al presente. Non un esilio, specifico: un ritiro volontario, prudente, consapevole (infatti il suo studio è ingombro di libri), come se padre Michele fosse a conoscenza della provvisorietà che sta alla base di Rimini e attendesse l’occasione per ritornare nello spazio da cui proviene. Il convento di Sant’Agata è in linea con quello di Badia Tedalda, afflitto da muffa e ragnatele e meno pittoresco perché risalente a metà degli anni ’50. Marco Bauer vi arriva molto più tardi, nella Terza parte, per conseguire la rivelazione finale sul delitto Lughi. Su questo episodio, va detto, Tondelli taglia corto e si limita al necessario per chiudere il filo narrativo corrispondente.
Oliviero Welebansky, è il «sacerdote» della colonia Vermilyea, il braccio destro di Velma, e ha un passato da gigolò e da faccendiere in campo artistico. Come scrive l’autore, si sente un *collezionista* di individui d’eccezione. Nonostante sia a tutti gli effetti una corte itinerante, Vermilyea è l’acquario in cui si intrattengono, come in un poema cavalleresco, i personaggi che dovrebbero invece correre gli spazi delle scene e che qui, non godendo del diritto di transitare, si cristallizzano nel ruolo di parassiti di Velma. Oliviero sa distinguere tra brocchi e purosangue, osserva questo acquario con il distacco del voyeur, ma subisce una fortissima attrazione per Bruno May, che però non lo ricambia perché si strugge (si distrugge) per il giovane Aelred.
Sia Oliviero che padre Michele hanno un ruolo in relazione agli snodi narrativi del romanzo, benché Tondelli non li abbia collocati in spazi architettati in termini complessi come Milano, Rimini 1 e 2: anche i due personaggi che vi dimorano stabilmente risultano così più abbozzati che definiti, due tracce di ritratti elaborate solo parzialmente. Possiamo però immaginare che i conventi e la colonia Vermilyea dovessero contrapporre allo spazio della scena provvisoria quello immobile e chiuso dell’autoreclusione, del distacco dal libero piacere e dall’estetica di Rimini. Tale distacco può apparire in parte ascetico (i conventi), in parte epicureo (Vermilyea), il suo senso precipuo è però quello della negazione della performance individuale e solitaria in vista di un recupero del senso dell’insieme, della solidarietà all’interno di un gruppo che difende l’individuo debole invece di ignorarlo o di abbandonarlo.

La fine: lo spazio dell’Apocalisse

L’ultima parte di *Rimini* ha come titolo *Apocalisse, ora* e in essa a) si chiudono gli ultimi fili narrativi rimasti aperti, quelli che hanno come protagonista Marco Bauer; b) si preannuncia una catastrofe incombente su Rimini, che tuttavia non si verificherà. Si tratta della parte più breve, appena venti pagine, ed è difficile da leggere, almeno in termini critici. In rapporto

alle attese che suscita, essa risulta la parte più incompiuta del romanzo. Ne spiego in breve le ragioni.
Il personaggio che annuncia la catastrofe, e che dovrebbe quindi rivestire un ruolo importante, viene tratteggiato parzialmente e in modo ineguale: «Aveva un aspetto cortese e distinto. Vestiva completamente di bianco: giacca e pantaloni di lino, camicia calzini e scarpe. Il suo viso, nonostante dimostrasse i settant'anni della sua età e fosse solcato da rughe profonde soprattutto sulle guance, appariva fresco e mobile nelle espressioni…» (269). A questa descrizione puntuale, all'inizio di *Apocalisse, ora*, non fa seguito alcuno sviluppo significativo. Chi è costui? Un anziano ex insegnante di latino che da vent'anni si dedica allo studio di un "profeta" sul genere Nostradamus – veniamo a sapere più avanti – e nient'altro. Durante una affollata conferenza stampa (organizzata da quale agenzia?) legge, del suo mago, una sestina di carattere esoterico che ha interpretato attraverso i numeri della Kabbalah. «La meretrice seduta sulle molte acque…» (270) con quel che segue. Inutile dire che le acque sconvolte e ribaltate sono quelle davanti a Rimini e che il «tal giorno di un certo preciso anno» è proprio l'indomani. Perché l'anziano professore in pensione porta questa profezia a brevissima scadenza? «Per avvertire e per ammonire» (270). Esaurito il suo compito, sparisce dal romanzo.
Le possibili logiche sottostanti a quest'ultima storia nello spazio di Rimini non sono incomprensibili. Possiamo pensare che la Riviera anni '80 sia insieme Sodoma, Gomorra, Babilonia, il Gran teatro del mondo e il Paese dei Balocchi, e che prima o poi i Superi ne puniranno l'immoralità fatta legge e costume («Il peggio sarebbe in ogni modo accaduto per conto suo. Stava già accadendo. L'uragano si agitava non sul lungomare, né sulla costa, ma dentro al cervello della gente.», 285), ma che senso avrebbe questo finale millenaristico in una Terra di mezzo fatta di liberi desideri, e come tale costruita dagli uomini? Possiamo richiamare, più opportunamente, come fa Giovanni Ronchini, «le caratteristiche culturali del postmoderno, compresa l'idea e la funzione della storia» che corrono «verso una crisi definitiva, una catastrofe ineludibile»[24]. In *Rimini* la catastrofe, mancata, risulta un «bluff» che, sempre a giudizio di Ronchini, dovrebbe decretare soltanto «la fine dell'estate, la chiusura della parentesi carnevalesca ed il ritorno al disgregato ordine del quotidiano»[25].
L'interpretazione di quest'ultimo capitolo, testo alla mano, resta difficile perché le soluzioni narrative dimostrano fragilità. Rispetto all'attesa di questa apocalisse, e ai picchi di suspense diffusa tra i turisti e i lettori si verificano soltanto alcuni saccheggi di negozi, le feste a tema 'millenaristico', l'affollamento notturno delle spiagge (negli anni '80 non era vietato) per assistere alla catastrofe marina, l'intasamento delle strade e le code delle automobili (come in ogni weekend estivo). Come *ouverture*, c'è il sequestro di un pullman di turisti inglesi ad opera di uno squilibrato armato di pistola (poi arrestato); lo squilibrato si chiama Renato Zarri, ed è il Renato protagonista di *Pensione Kelly – Hotel Kelly*, ormai uscito di senno. Insomma, di quanto pronosticato non succede sostanzialmente nulla e il

giorno dopo in Riviera la vacanza e il divertimento riprendono voluttuosamente come prima. In quest'ultimo capitolo Marco Bauer risolve il mistero della morte del senatore e, resosi conto che il giornale per il quale lavora lo ha ingannato e usato, decide di licenziarsi e di rinunciare ai sogni di carriera. D'accordo, possiamo dire che si tratta della sua apocalisse, il crollo delle sue certezze e la sua personale conversione (a cosa?), tuttavia la cornice catastrofica in cui si inscrive la soluzione del 'giallo' smarrisce sin da subito la misura, la coerenza e l'omogeneità adeguate (che senso hanno, gli uni accanto agli altri, i saccheggi dei negozi e il *party* "Incendio di Roma"?), tanto da sconcertare il lettore che non capisce se la 'Fine di Rimini' sia solo annunciata, oppure reale, oppure simbolica, oppure un grande spettacolo organizzato dall'Agenzia di promozione turistica, esattamente come altre scene della Riviera.
Il sospetto, detto *en passant*, è che *Apocalisse, ora* costituisse, nelle intenzioni dell'autore, una conclusione al romanzo più ampia e complessa, tanto nella forma quanto nei significati. La distruzione di Rimini sarebbe avvenuta, ma in una versione postmoderna: hollywodiana, giocosa, ridotta alla sola attesa del giorno del giudizio; una Fine della Storia in un mondo alla rovescia dal quale la Storia sia stata bandita. L'unico senso dell'ultimo capitolo sembra così, per quel che risulta dal testo, quello di una semplice conclusione, di un mero esaurimento dei fili narrativi. Lo spiega Tondelli stesso, parlando dell'andamento musicale del suo romanzo: «*Rimini*, nelle intenzioni, voleva essere un'orchestrazione sinfonica, in cui si trovano gli adagi, i lenti, i prestissimo e un grande finale»[26]. La contraddizione implicita tra 'finale' (che non è l'ultima pagina del romanzo) e tempo circolare della vacanza è evidente a chi abbia seguito fino a qui il mio discorso, ma non è detto che l'autore l'avesse presente, durante l'intervista. Di conseguenza le osservazioni che seguono, sparse e improvvisate, sono rese necessarie soltanto dal principio sul quale corre la mia inchiesta, e cioè quello della dimensione spaziale di *Rimini. Apocalisse, ora* dovrebbe segnare l'annullamento degli spazi, *fake news* o punizione divina che sia, e con gli spazi intrattiene quindi un rapporto, sul quale è bene porsi le ultime domande.
Il titolo di questa terza parete, per finire da dove abbiamo cominciato, cioè dalla 'copertina', rimanda per traduzione letterale a quello del film di Coppola *Apocalypse now* (1976), a sua volta rilettura in chiave guerra del Viet Nam di *Heart of darkness* di Conrad (1899). Marco Bauer ha risalito il grande fiume fino alle sorgenti, dopo aver assistito all'annichilimento di ogni etica di riferimento, ha fatto esperienza del cinismo e dell'avidità che stanno dietro i grandi investimenti sul turismo (altro che "Italia in miniatura"); ora sa come stanno le cose e compie quindi il gran rifiuto. E così siamo ritornati ai luoghi topici del best seller.
Apocalypse now esercita forse, su Tondelli, un'influenza più sottile, per mezzo di un altro dei suoi principi fondanti, quello secondo il quale ogni generazione moderna (il *nostro now*) si impegna allo spasimo per tenere a distanza fisica e spirituale l'apocalisse, la catastrofe dei paradigmi culturali (in Viet Nam, in Congo, nella Rimini di mezzo), ma prima o poi, nel corso

dei suoi decenni, deve viverne una, in forma di tragedia o di commedia non importa. *Underworld* di Delillo (1997) inizia con il racconto di una finale del campionato USA di baseball trasfigurata attraverso le immagini del *Trionfo della morte di Bruegel* (1563); *Infinite jest* di Wallace (1992) parla di una scuola per giovani talenti del tennis che produce disadattati sociali afflitti da individualismo e ossessioni. I due autori americani dicono, tutto sommato, le stesse cose di Tondelli. *Prima o poi* l'intrattenimento finisce, non tanto perché gli spazi fondati sull'intrattenimento medesimo non reggano il confronto con le necessità e gli accidenti provenienti dagli spazi circostanti, e neppure perché è ovvio (ossia *mainstream*) che una società fondata sullo spettacolo produca anche il kolossal della propria fine, quanto perché le generazioni, divenute adulte, perdono l'interesse, il gusto, la fiducia nei confronti di terre di mezzo come quella di Rimini, in cui il *to play* e il *to made* procedono insieme, terre da rifondare e rinnovare quindi secondo un impegno e una genio collettivi. Non saprei proporre una risposta univoca, a partire da *Apocalisse, ora*. Il problema è ancora vivo e influenza profondamente la nostra visione del mondo. La discipina della geocritica rivela e indica alla pubblica opinione, oggi, spazi urbani architettati in base al principio dell'esclusione, della segregazione, spazi di cui, al contrario di Rimini, è vietato appropriarsi, spazi di non libera finzione, dai quali si può solo partire per un solitario (ma talvolta istruttivo) esilio. Conosciamo bene gli spazi del transito contemporaneo: le rotte mediterranee e balcaniche, i centri temporanei di accoglienza, le periferie metropolitane, le frontiere chiuse dai fili spinati. Le città della *voluptas*, del desiderio sono state ridotte definitivamente allo stato di utopie perché non risultano più l' opera di una comunità e non hanno quindi alcuna dimensione materiale, cioè autentica.
L'intrattenimento, giunto al termine della sua storia, genera, per così dire, un contro-intrattenimento, fondato sulla medesima poetica, al fine di costringerci a guardare con gli occhi del gioco lo spazio intorno a noi, il nostro «disgregato ordine del quotidiano», e renderci conto di come esso sia cambiato mentre ce la spassavamo in vacanza. Mi riferisco naturalmente a opere come l'installazione *Dismaland* di Banksy (2015) costituita da un parco di divertimenti sul modello di "Disneyland" situato a Weston super mare (Somerset, Inghilterra), in cui sono sceneggiati per i visitatori i drammi e le miserie culturali della contemporaneità (migrazioni, inquinamento, morte in formato pop) attraverso il linguaggio dell'intrattenimento che già avevamo ravvisato per "Fiabilandia" o l'"Italia in miniatura" (il castello della Bella addormentata, le giostre, il laghetto…). *Dismaland*, così come i tempi in cui viviamo, non ci intrattiene ma ci *trattiene*, delude le nostra voglia di eludere la pericolosa e depressiva realtà di tutti i giorni, ci rende noto che il gioco non è più la via di uscita.

Bibliografia minima

A. Opere
Bolano Roberto, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi, 2014.
Calvino Italo, *Città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
Chandler Raymond, *Il lungo addio*, Milano, Feltrinelli, 2013.
Cortazar Julio, *Il gioco del mondo (Rayuela)*, Torino, Einaudi, 1969.
Foster Wallace Edgar, *Infinite Jest*, Torino, Einaudi, 2006.
McInerney Jay, *Le mille luci di New York*, Milano Bompiani, 2016.
Pynchon Thomas, *V.*, Torino, Einaudi, 2017.
Tolkien John Ronald Reuel, *Il signore degli anelli*, Milano, Rusconi, 1977.
Tondelli Pier Vittorio, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980.
Id., *Opere*, a c. di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2011.
Id., *Rimini*, Milano, Bompiani, 1985.
Id., *Un weekend postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990.
Wolfe Tom, *Il falò delle vanità*, Milano, Mondadori, 1988.

B. Studi critici
Augé Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
Id., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèutera editrice, 1993.
Balestrini Nanni – Moroni Primo, *L'orda d'oro 1968-1977*, Milano, Feltrinelli, 1997.
Bauman Zigmunt, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
Id., *Paura liquida*, Bari, Laterza, 2009.
Benvenuti Giuliana – Ceserani Remo, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012.
Calabrese Stefano, *Anatomia del best seller*, Bari, Laterza, 2015.
Campani Anusca, "La Gazzetta di Reggio", 24 maggio 1985.
De Certeau Michel, *L'invention du quotidien, 1.Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
Lorenzini Niva, *Una sincopata apocalisse*, in "Panta", 9, 1992 e in *Atlante culturale dei movimenti culturali in Emilia-Romagna: 1968-2007*, Bologna, CLUEB, 2007.
Massaccesi Cristina, *La realtà come surrogato: il caso di "Rimini"*, Seminario Tondelli, settima edizione, Correggio, Palazzo dei Principi, 14/12/2007.
Panzeri Fulvio, *Pianura progressiva*, Introduzione a Tondelli, *Opere*, Milano, Bompiani, 2011.
Panzeri Fulvio – Picone Generoso, *Tondelli. Il mestiere di scrittore*, Milano, Bompiani, 1997.
Ronchini Giovanni, *La villeggiatura come introduzione ad una apocalisse postmoderna in Rimini di Pier Vittorio Tondelli*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura*, Atti del Convegno di Parma settembre-ottobre 2003, Salerno, 2004.
Trecca Michele, *Il mondo sotto l'ombrellone. Intervista a Tondelli*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 28 giugno 1985.

Vianello Mauro, *L'autoreferenzialità nella narrativa tondelliana*, intervento tenuto in occasione del Seminario Tondelli, seconda edizione, Correggio, Palazzo dei Principi, 13-14 dicembre 2002.

Note

1. Cfr. Rose F., *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Torino, Codice edizioni, 2013.
2. In "La Gazzetta di Reggio", 24 maggio 1985.
3. Fa riferimento a una contrapposizione tra gli spazi di Milano e di Rimini anche M.Vianello, in *L'autoreferenzialità nella narrativa tondelliana*, intervento tenuto in occasione del Seminario Tondelli, seconda edizione, Correggio, Palazzo dei principi, 13-14 dicembre 2002.
4. Cfr. M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèutera editrice, 1993.
5. Cfr. M. de Certeau, *L'invention du quotidien, 1.Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 164, tradotto in M. Augé, Nonluoghi, Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità, Elèutera editrice, 1993.
6. Pochissime allusioni, risp. a p. 260 e a p. 121.
7. In *Pianura progressiva*, introduzione a Tondelli, *Opere*, Milano, Bompiani, 2011, p. XI.
8. Cfr. *Il mondo sotto l'ombrellone*, Intervista a Tondelli di Michele Trecca, su "La Gazzetta del Mezzogiorno", 28 giugno 1985.
9. Dalla seconda di copertina della prima edizione del romanzo.
10. Cfr. N. Lorenzini, *Una sincopata apocalisse: Rimini di Pier Vittorio Tondelli*, in "Panta", 9, 1992, pp. 57-64, e poi in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia Romagna: 1968-2007*, Bologna, CLUEB, 2007, pp. 121-126.
11. Sugli scrittori-sceneggiatori, cfr. S. Calabrese, *Anatomia del best seller*, Bari, Laterza, 2015.
12. Non solo *Nashville* ma anche *America oggi*.
13. Cfr. *Un weekend postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990, «[…] quelle luci d'astropista che le raffinerie di Ravenna diffondono nel cielo molto Star Wars del litorale» (p. 99).
14. Cfr. *Un weekend postmoderno*, cit.; per questa citazione e la seguente, p. 475.
15. Fulvio Panzeri, in proposito, parla di «palcoscenico collettivo», in *Pianura progressiva*, p. X.
16. Titolo di un capitolo di *Un week end postmoderno*, per il quale valgono le presenti osservazioni, pp. 98-101.
17. Cfr. *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 113, ma anche G. Benvenuti – R.

Ceserani, in *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 108-112.

18. In merito alle forme dello spazio di *Rimini*, cfr. C. Massaccesi, *La realtà come surrogato: il caso di "Rimini"*, Seminario Tondelli, settima edizione, Correggio, Palazzo dei Principi, 14/12/2007
19. P. 114.
20. Cfr. *Un weekend postmoderno*, p. 101.
21. Cfr. il cap. *Phoenix*, pp. 93-97.
22. Dalla controcopertina de *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
23. Cfr. N. Balestrini – P. Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 606-607.
24. G. Ronchini, *La villeggiatura come introduzione ad una apocalisse postmoderna in Rimini di Pier Vittorio Tondelli*, in *La letteratura di villa e di villeggiatura*, Atti del Convegno di Parma settembre-ottobre 2003, Salerno, 2004, p. 594.
25. vi, p. 597.
26. Cfr. F. Panzeri – G. Picone, Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, cit., p. 44.