

Křížová, Karolina

La caserma come scuola di vita : per una lettura di Pao Pao

Études romanes de Brno. 2002, vol. 32, iss. 1, pp. [117]-133

ISBN 80-210-2830-0

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113029>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

KAROLINA KŘÍŽOVÁ

LA CASERMA COME SCUOLA DI VITA: PER UNA LETTURA DI PAO PAO

La mia non è altro che una caserma allegramente rassegnata e molto scazzata, esattamente come la mia generazione.¹

Il romanzo *Pao Pao*,² la seconda opera narrativa di Pier Vittorio Tondelli, viene di solito considerato come un complemento di *Altri libertini*, in quanto pare riproporne sia la tematica (si tratta di un altro ritratto dei giovani a cavallo fra gli anni Settanta e Ottanta) sia le scelte stilistiche. Ma mentre il primo libro si poteva leggere soprattutto come una proiezione ideale dell'autore nei suoi personaggi, in *Pao Pao* si delinea un nuovo rapporto, più esplicito, tra l'autore e la materia del suo libro. Come testimonia anche un testo "di transizione", quale è il racconto in dieci puntate *Il diario del soldato Acci*,³ scritto e pubblicato durante gli ultimi mesi del servizio militare dell'autore, Tondelli intende ormai rielaborare in chiave letteraria le proprie esperienze. In altre parole, egli pare proiettare meno sui personaggi i propri sogni e desideri, cioè il non-avverato e spesso anche il non-avverabile, per dare più spazio all'avverato, allo sperimentato. Per dar maggior rilievo a questo tentativo, egli decide di organizzare il breve romanzo attorno a un solo personaggio dominante che diviene anche il narratore di tutto il libro. L'ottica "onnicomprensiva" – che in *Altri libertini* ha dato voce a molti personaggi-narratori – va dunque riducendosi, a ciò corrisponde anche la restrizione del campo di narrazione. Il mondo dei personaggi di *Pao Pao* viene limitato a quello della caserma durante il servizio militare, il che potrebbe comportare, logicamente, un'ulteriore sviluppo di alcune tematiche già presenti nel libro precedente, soprattutto di quella del conflitto fra l'individuo e la società. Eppure, l'autore non segue tanto il problema dello scontro con l'autorità, quanto si interessa al modo in cui l'individuo si adatta a ciò che potremmo chiamare una situazione-limite.

¹ Cfr. P.V. Tondelli nell'intervista *Ragazzi vi racconto com'è gaia la naia*, a cura di C. Brambilla, in «L'Europeo», 13 dicembre 1982.

² *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli 1982. Le citazioni riportate in questo saggio sono tratte dalla quarta edizione dello stesso nell'«Universale Economica», Feltrinelli, Milano 1993.

³ Cfr. *L'abbandono*, Milano, Bompiani 1993, pp.75–105, e in modo particolare la nota a cura di Fulvio Panzeri, pp. 305–306.

Per capire il processo in cui il protagonista-narratore impara a rielaborare la nuova esperienza, è indispensabile vedere come Tondelli opera, all'interno del romanzo, con la categoria del tempo. Il testo è costruito sull'opposizione fra il momento del narrare e il momento narrato. Il momento narrato si estende, progressivamente, dall'aprile 1980 all'aprile 1981, periodo del servizio militare dell'io narrante. Questo tempo narrato viene visto come qualcosa di compatto che non soccombe alle rigide regole di cronologia (solo in parte rispettate), ma viene rievocato nei frammenti selezionati. L'importanza relativa, attribuita dal narratore ai singoli eventi, si riflette anche in una certa sproporzione quantitativa fra i capitoli del libro. La narrazione con i verbi al presente, oltre a suscitare nel lettore l'effetto di partecipare a una "diretta," tende a sottolineare il grado di coinvolgimento del narratore nella storia.

Il primo capitolo, che può essere letto come un prologo, accenna di fatto a una sovrapposizione di piani temporali. Esso si presenta infatti come un breve riassunto di ciò che ha preceduto la partenza del protagonista, e la frase conclusiva ("E io partii." p.9) indica univocamente il distacco nel tempo del narratore. Contemporaneamente, nella frase iniziale ("Ma Renzu, il mio grande amico Renzu, lo rivedo dunque per l'ultima volta in una parata primaverile di granatieri a Roma, a quasi un anno da quel nostro primo e gelido inizio di servizio militare su alla rupe di Orvieto, fine aprile dell'ottanta o giù di lì,... p.7) l'autore fa un'anticipazione rispetto alla storia narrata, anticipazione che appartiene ad un ulteriore "dopo" rispetto all'incontro annunciato. Inoltre, dal secondo capitolo in poi il narratore-protagonista fa delle anticipazioni che chiaramente indicano la scissione fra la storia narrata e il momento di narrare. Dopo le allusioni alla conoscenza ristretta di "allora", egli svela la prima coordinata temporale del momento di narrare: "in quest'altro e terzo aprile da che son partito" (p.16). Il narratore fa più volte riferimento a questo momento che si sta precisando sempre di più, fino a rivelare anche il luogo della scrittura – la Bologna dell'aprile 1982. Pare addirittura che Tondelli voglia far coincidere il momento del narrare con la datazione riportata alla fine del testo – cioè "Bologna, 23 aprile 1982" – come per attribuire un maggior peso alla narrazione del personaggio e per suscitare nel lettore la sensazione di piena identità fra il personaggio e l'autore stesso. La rete di riferimenti al momento del narrare smentisce, a nostro parere, l'ipotesi di Andrea Canobbio secondo cui "è come se l'anno trascorso nella stesura del libro ripettesse nella finzione l'anno del servizio militare".⁴ Ci sembra invece che il momento del narrare sia riconducibile a un periodo molto breve che corrisponderebbe alla stesura "in tempo reale" dei ricordi rievocati.

Abbiamo dunque questa opposizione di base che percorre tutto il testo. Insieme ad essa, però, Tondelli introduce un serie di anticipazioni il cui orizzonte *non supera* la fine del servizio militare. Del resto, già la frase iniziale, citata sopra, anticipa la situazione con cui si conclude idealmente il servizio militare dell'io narrante, producendo così l'effetto di una narrazione svolta in cerchio. Con questa operazione sul piano temporale Tondelli riesce a suscitare nel lettore l'impressione che tutti i personaggi di cui il narratore parla continuino a essergli vicini, sia

⁴ Cfr. «Panta», 9, 1992, p.45.

simbolicamente (rievocati nella storia narrata) sia realmente (cioè sono presenti fisicamente là dove ha luogo la stesura del testo). Nella scrittura del protagonista si riflette così l'esito sorprendente dell'avventura militare, l'esito che in se stesso potrebbe rappresentare la ragione per cui il protagonista scrive. Vale a dire, il narratore, partendo militare, attribuiva al servizio un segno negativo di perdita. Invece, il suo stato presente rivela che si è trattato di un arricchimento. Nonostante la distanza reale nel tempo, si sente fortemente il legame fra le vicende narrate e il momento presente del narratore. Il presente, infatti, è pieno di ricordi e di rapporti creatisi durante il servizio militare; il passato dunque non è stato rimosso (come il narratore intendeva fare all'inizio del servizio), ma al contrario è stato accettato come una parte della vita che rimane connessa profondamente al momento presente. Sul piano della composizione quindi Tondelli riflette il nuovo grado di consapevolezza del protagonista che ha imparato a trovare aspetti positivi anche là dove non credeva di poterli cercare:

“...insomma il senso di non aver vissuto quei mesi in divisa come tanti altri ragazzi dentro una parentesi e un ricordo – per cui quell'anno resterà per sempre un buco nero, una naja da morir di noja, uno svaccamento atroce, un transitare solo alla superficie degli amori e degli amici – piuttosto il senso di aver sconfitto vittoriosamente quel periodo, che sulla carta si preannunciava come blocco del cervello in paure e piagnistei e sofferenze, rilanciandolo nell'esperienza e nel fluxus della nostra vita, cosicché anche tutta questa storia che racconto con l'intenzione di non raccontarla più, continua a mischiarsi e continuare nel ritmo dei nostri giorni,...” (pp.98–99)

Questo nuovo approccio a se stesso rappresenta la maggior conquista del protagonista, realizzata durante la storia narrata. La scoperta progressiva di essere ancorato al proprio passato, qualunque esso sia stato, caratterizza la trasformazione interiore del personaggio che comincia a interrompere il ciclo delle fughe cui si dava prima di entrare in caserma: fughe cui si danno regolarmente i personaggi di *Altri libertini*. Tondelli dunque costruisce un nuovo personaggio a cui fa abbandonare l'illusione di poter diventare una persona nuova, cioè l'illusione narcisistica che implica la possibilità di disfarsi di una “personalità” quando essa non serve più. Quel passato che il personaggio aveva respinto, all'inizio, per diventare libero, rispunta alla sua coscienza e si reintegra al mondo interiore di lui.⁵ Mantenere i vecchi rapporti e contatti sembra addirittura una condizione indispensabile per sopravvivere nelle pressioni dell'ambiente “nemico” perché essi raffigurano le radici dell'esistenza indipendente del personaggio. Lo stress di una situazione-limite causa così, paradossalmente, un effetto liberatorio delle parti represses e dimenticate del protagonista:

⁵ “...un paio di ore dopo essere entrato in caserma preparato a non guardare più indietro, a non ricordarmi gli amici di casa né i passatempi né tutte le mie pippe, dopo che mi sono detto dentro per ore e ore sono una persona nuova e assolutamente indefinita, mi definiranno ora queste mura e queste facce, succede che mi riannodo alla solita mia esperienza. I lacci tornano a stringersi, i legami a congiungersi.” (p.19)

Sono del tutto preso da queste immagini del passato che scattano improvvisamente nei miei sensi. Sono quasi divertito da questi flash che tornano dal rimosso come se tutto il serbatoio del ricordo mi si rivoltasse, ma delicatamente. Mi scruto, mi guardo e cresco. Ho anch'io la mia storia, i miei sedimenti e i miei territori d'affetto. Non avrei mai pensato che il servizio militare [...] si insinuasse nella mia esistenza scrostando piacevolmente immagini ed emozioni del tutto dimenticate e che riviste oggi [...] appaiono così perdute da ricercarle con passione e accanimento, da studiarle, rivederle, riassorbirle. (p.57)

Riallacciarsi al proprio passato significa negare di fatto il sogno di un presente eterno, infinitamente ripetibile. In conseguenza, significa anche accettare il processo di invecchiamento. A differenza dei personaggi di *Altri libertini*, che in maggior parte sembravano ignari del corso del tempo, il protagonista di *Pao Pao* impara ad abbandonare il concetto di una gioventù senza tempo e senza responsabilità. Questo reinserimento nel corso del tempo coincide per Tondelli con la "riscoperta", ovvero con un'impatto inatteso e brutale, con la Storia. Egli si serve di un evento tragico, come è l'esplosione della bomba alla stazione di Bologna, per provocare nel protagonista una ricapitolazione in cui trovare il nesso fra la storia personale e quella "globale". Il processo di integrazione del passato culmina poi nella descrizione che il protagonista dà delle sue sensazioni "esistenziali":⁶ è come se il personaggio riuscisse ad andare al di là dei limiti della propria esperienza e approdasse a un nuovo livello di coscienza, che vede ordinarsi i supposti frammenti della storia personale in qualcosa dotato di senso superiore, trascendentale.

Questo riallacciarsi del protagonista al proprio passato va di pari passo con il processo di una ri-definizione del rapporto con gli altri, che Tondelli aveva prefigurato nel suo primo libro. In *Altri libertini* la sensazione della propria diversità rappresentava l'elemento su cui i personaggi basavano la ricerca dell'identità e la conferma della propria particolarità raffigurava il massimo grado dell'indipendenza personale. In *Pao Pao*, invece, questo processo si svolge in un cerchio simbolico e si conclude nel ritorno agli altri, che prima venivano respinti proprio perché "altri". Vediamo come l'autore scandisce questo lungo processo di crescita interiore: il primo stadio consiste nel trovare le coordinate spaziali del posto sconosciuto (la caserma) e nell'impadronirsi del luogo che ancora sfugge al controllo attraverso la distribuzione consapevole delle funzioni che i singoli locali svolgeranno nella propria vita.⁷ Segue un'immersione nelle profondità di sé, in un tentativo di recuperare il proprio mondo che ha, temporaneamente, ceduto il posto all'invasione

⁶ "...nonostante i dolori e la precarietà dei nostri anni giovanili la vita sembra rivelarsi come una misteriosa e armonica frequenza che schiude il senso e fa capire; e allora in quell'attimo abbagliante tutto pare ricomporsi nella gioia di sentirsi finalmente presenti agli occhi della propria storia, la pazzesca consapevolezza di trarre a sé tutti i fili integrati e sparsi del proprio passato come sta appunto succedendo a me." (p.157)

⁷ Cfr. l'impazienza del protagonista di "impossessarsi" del nuovo spazio: "...c'ero solo io e volevo essere solo io. Dovevo fare tutte le mie cose e distribuire attorno i pezzetti del mio dissennato senso come in un giochetto di costruzioni, là andrò a bere, là a pisciare, qui a dormire e là ahimè a soffrire." (p.14)

delle costrizioni esteriori, rappresentate dal mondo militare. È come se il personaggio vivesse un periodo di incubazione che sboccherà in un'esperienza di stampo mistico, nel momento di simbiosi con la natura. A ciò segue la pacificazione interiore che permette finalmente al protagonista di ricongiungersi agli altri; dopo quel viaggio in sé egli è come risorto al mondo degli altri. Non più separato, ma integrato da una forza maggiore e indefinibile, il personaggio prova la sensazione di "appartenere a":

Però ora so che c'è qualcosa che vibra anche dentro di me e che riannoda il senso mio con quello circostante. Non so dire precisamente di cosa si tratti, ma è qualcosa che non mi separa e soprattutto non mi divide. Ecco, questo è vero. C'è qualcosa di imprevedibile e misterioso che mi attacca a me e agli altri. Qualcosa che incolla. Che unisce. (p.57)

La tendenza che si era aperta con la separazione del personaggio dagli altri, finisce per chiudersi con il raggiungimento di una nuova qualità: un io autonomo che intuisce la propria connessione con il mondo circostante, senza sentirsi privato della sua voce personale.

Nello svolgimento del romanzo Tondelli sembra mirare a una finale armonizzazione della personalità del protagonista e a un'attenuazione dei suoi problemi esistenziali, come se il servizio militare esercitasse su di lui una decisiva forza propulsiva. La paura che il personaggio prova prima di partire per il servizio provoca una rimozione della situazione sgradevole; egli semplicemente si rifiuta di dedicare pensieri a ciò che lo preoccupa nel profondo. Pian piano però questa paura si scioglie a seconda di come il protagonista comincia a scoprire il piacere di immergersi nell'ignoto. Il suo atteggiamento cambia: la paura non è più qualcosa che va evitato o negato, ma al contrario va accettata consapevolmente perché fa parte della vita, anzi è una delle espressioni della vita corporea, e ogni tentativo di fuga aggrava solo la situazione in quanto offre delle soluzioni illusorie. Il nuovo grado di coscienza acquisito dal protagonista di *Pao Pao* contiene in effetti anche un accenno alla riconciliazione con la città di nascita e con la casa, cioè con i valori da cui era fuggito:

Ma a me piace inerpicarmi per la rupe, questo discenderla nell'assoluto silenzio dei sentieri di montagna, senza traffico e senza uomini. Ripenso molto allora alle gite sulle Dolomiti quando scendevo dai rifugi precedendo gli altri e solo camminavo sulla via del ritorno. Ho sempre amato le discese a valle, mi rappacificano, mi distendono. Non sono più uno stambecco che ama inerpicarsi, salire sempre più in alto, svettare. Preferisco il soffice down dei sentieri che portano a casa. (p.56)

L'autore quindi modifica notevolmente il suo concetto di personaggio: questo protagonista non dimostra più l'ostilità e il disprezzo spiccati di cui erano pervasi i personaggi di *Altri libertini*. Anche lui lascia intuire al lettore il rapporto non molto sereno con il luogo di nascita, ma la sua storia non si basa più sulla contrapposizione fra il passato provinciale da bruciare e la libertà sconfinata del presente. Al contrario, in *Pao Pao* per la prima volta appare il motivo del mondo contadino in

quanto portatore della tradizione; sotto alla descrizione della sagra del Maggio si celano i germi di nostalgia e di invidia per quel modo di vivere rassicurante, invariabile e serio a cui si sente estraneo. Tale atteggiamento risulta decisamente nuovo rispetto ad *Altri libertini*, dove questa forza di attrazione si sentiva debolmente e dove si scappava dal paese con il desiderio di non tornarci più, con il desiderio cioè di una rottura definitiva. La tendenza ad accettare il mondo tradizionale va vista da due angolazioni diverse. In primo luogo, essa implica il ritorno alle radici, capaci di fornire al personaggio la base “materiale” per un rinnovamento interiore. D'altra parte però, essa testimonia il soccombere progressivo del personaggio al dettame della cultura dominante che cerca di assorbire e di addomesticare i ribelli. Queste due ottiche diverse saranno sviluppate da Tondelli nei suoi libri seguenti: mentre in *Camere separate* prevarrà la prima linea, i personaggi di *Rimini* andranno interpretati alla luce di un pieno adattamento alle regole sociali.

Avendo ambientato il romanzo in una caserma, Tondelli continua ad indagare sui mezzi usati dalla società per costringere la nuova generazione all'uniformità. Il corpo militare dispone deliberatamente delle sue “vittime” e le sottopone a un processo di normalizzazione forzata:

Come sono cambiati, tutti rapati, tutti uguali, tutti vestiti da soldati. Li ho lasciato solo qualche giorno fa con barbe e capelli e orecchini e anelle e maglie sbrindellate e zoccoli e ora li ritrovo in fila a marciare, salutare, gridare “A me le guardie!” (p.41)

L'autore nel romanzo accenna al meccanismo psicologico su cui si regge il sistema militare: vengono cancellate le differenze, le personalità, gli individui allo scopo di creare una massa omogenea di soldati che possano essere manipolati e sfruttati dal potere. È logico che questo processo di repressione venga controbilanciato dagli eccessi nel comportamento aggressivo di chi deve subirlo. Il nonnismo altro non è che la reazione allo spossamento del sé e all'autonegazione dovuta alla disciplina imposta dall'ordine militare. Il potere militare, la causa vera della sofferenza, è intoccabile; perciò l'aggressione e la vendetta vengono indirizzate, paradossalmente, sui meno colpevoli, respingendo ogni forma di solidarietà e di conseguenza rafforzando il sistema contro il quale i personaggi non possono schierarsi direttamente.

Tuttavia, l'autore concentra l'attenzione sul modo interiore di vivere questo conflitto con la società, sul modo cioè in cui il protagonista affronta la nuova condizione in cui è stato catapultato. L'uso della narrazione in prima persona fa sì che tutto sia concentrato attorno al modo di vedere e al modo di sentire del personaggio; nello stesso tempo, però, il lettore dovrebbe tenere presente che tutto ciò che viene narrato è filtrato attraverso l'autopercezione del narratore. Le parole del narratore possono cioè essere permeate dal suo inconscio (quindi da ciò che egli non vorrebbe far sapere o addirittura non sa di se stesso), ma anche stilizzate volutamente, come circostanza concomitante della sua consapevolezza di star narrando. Per quanto riguarda la situazione narrativa, questo protagonista-narratore si

profila come erede ideale del narratore dell'ultimo racconto in *Altri libertini*: entrambi hanno raggiunto un livello di autoriflessione tale da essere consapevoli del proprio atto di narrare e del proprio atto di *scrivere* la storia narrata.⁸ In *Pao Pao* Tondelli dunque ricorre allo stadio conclusivo del processo evolutivo dell'individuazione del personaggio nel suo libro precedente. Essendosi compiuto il processo di emancipazione di un personaggio-narratore, è comprensibile perché, all'interno di *Pao Pao*, l'autore non lavori più, in modo particolare, con la categoria del narratore.

Già tra gli episodi che accompagnano l'entrata del narratore in caserma si delinea l'immagine di un personaggio consapevole del processo che dovrà subire e deciso a difendere la propria personalità. Il protagonista è quindi stato dotato dall'autore di un senso di individualità, senso che a volte può suscitare nel lettore il dubbio che esso non sia autentico. Vale a dire, il protagonista ci tiene *troppo* a mantenere la propria indipendenza, esprime *troppe volte* il desiderio di resistere e di non farsi macinare dal sistema militare.⁹ È come se con le affermazioni del personaggio Tondelli volesse ottenere il preciso opposto: far intuire cioè l'incertezza interiore del personaggio che cerca di erigere le barriere difensive contro ciò che ancora non conosce.

L'incertezza interiore è legata al tratto caratteristico comune a quasi tutti i personaggi tondelliani: la sensazione della propria diversità. Questa sensazione dà principio, in *Pao Pao*, a un concetto della diversità più articolato rispetto a quello in *Altri libertini*. Prima di tutto, la diversità è una caratteristica personale di cui il protagonista si compiace perché gli aggiunge un tocco di particolarità. Un sospetto difetto di cuore gli serve da pretesto per separarsi simbolicamente dagli altri ("...che il mio cuore è sanissimo, che anche lui poveretto ha un battito personale e particolare, una musichetta diversa dagli altri cuori, ma non per questo malata" p.24), per difendere il diritto di non entrare nei soliti schemi, di non adeguarsi cioè ai modelli prestabiliti, senza però lasciarsi emarginare. È un passo in avanti rispetto ad *Altri libertini*, dove la diversità serviva ai personaggi a creare un'identità di gruppo. Inoltre, il brano citato mostra anche come il protagonista sia incline a costruirsi un'identità addirittura tramite la razionalizzazione di un sintomo che appartiene al corpo.

Questo tentativo di dare alla diversità una base fisiologica si riversa anche sul concetto che il protagonista e i suoi amici hanno della loro omosessualità. Sorprendentemente, è proprio qui che si rivela una tendenza autoritaria del personaggio, dal momento che egli eleva l'omosessualità a propria ideologia e marchio di con-

⁸ Cfr. la dedica che il narratore inserisce nel proprio racconto: "...poiché questa che state leggendo è tutta una storia di gente alta e gente bella, di eroi da romanzo, impervi, granitici, sublimi. Questo è il racconto trafelato di come ci siamo incontrati e di tutte le intensità che ci hanno travolto per quei dodici mesi. Voglio molto bene ai miei amici. È per loro, gli altissimi, che ricordo questa storia che una volta c'era e ora non più. In onore al glorioso e gayoso 4°/80 che riprendo a raccontare." (p.16)

⁹ Cfr.: "anche tanta curiosità e voglia di non sottomissione" (p.9); "oh non mi ridurrà come Vinny" (p.10); "non mi ridurrà mai così, no, non lo potrò" (p.32); "non permetterò a nessuno..." (p.32)

notazione negativa chi non la condivide. Tutto ciò può essere interpretato come un assimilazione inconsapevole del codice culturale, che porta il personaggio a riprodurre il sistema gerarchico, ma alla rovescia. Vale a dire, il protagonista di *Pao Pao* reclama per sé il diritto di essere diverso ma dimostra poca comprensione per ciò che considera diversità altrui. La diversità sessuale, proclamata ed esaltata nel romanzo, diventa dogmatica quando essa stessa non rispetta la “diversità” di un eterosessuale e vuole “convertirlo”, fargli cioè accettare le regole del gruppo omosessuale. Solo col tempo questo atteggiamento un po’ aggressivo si attenuerà e troverà sbocco in una posizione di tolleranza reciproca, pur commentata dal narratore con ironia.

L’autore ha dotato il protagonista di una scarsa disponibilità ad aderire alle regole del sistema militare sin dall’inizio. Essendo influenzato evidentemente dall’esperienza rovinosa dell’amico Vinny, distrutto dalla droga, egli esprime la propria ritrosia evitando il rituale della mutilazione simboleggiata dal taglio dei capelli. La resistenza, strutturata nel suo inconscio, viene inoltre accennata nell’atto mancato del saluto militare¹⁰ che tradisce il rifiuto di identificarsi con le nuove regole di comportamento. Al contatto diretto con la degradazione dell’essere umano, come la vede nella caserma, il protagonista arriva a rinnegare coscientemente l’autorità militare e a formulare pateticamente il diritto di decidere sulla propria vita:

Solo io sarò la ragione del mio male, non permetterò a nessuno né ad alcuna situazione di infilarsi lì, nel godimento della mia dannazione e della mia storia distrutta poiché anch’io sono stato un ragazzo e ho sognato e mi sembra ormai di avere perduto tutto: tutto, meno la possibilità di eliminarmi senza alcun boia. (p.32)

Il diritto di autodistruzione si configura dunque come l’unico campo in cui il protagonista di *Pao Pao* possa esercitare la propria libera volontà. Il reclamo di disporre liberamente della propria vita assume l’aspetto di un gesto estremo che – nella sua esagerazione evidente – esprime tutto il sentirsi oppresso ed espropriato del personaggio.

Nella caserma, il protagonista deve resistere a un ulteriore tentativo di “normalizzazione” impostogli dalla società autoritaria (è lecito supporre che i precedenti tentativi siano identici a quelli descritti in *Altri libertini*). Il potere militare provoca nei personaggi un degrado fisico a cui pare impossibile sottrarsi; non a caso nella percezione del narratore della caserma l’autore fa prevalere le associazioni carcerarie:

...gruppetti di najoni rancidi, incartapecoriti e brutti. Mi chiedo se diventerò sporco e zozzo come loro, con quel colorito grigio scuro sulla pelle che ogni soldato mette dopo non più di una settimana di caserma, il colorito delle notti insonni, delle docce che non funzionano, dell’acqua gelida dei lavatoi, il colorito della inappetenza, dello svaccamento, della ripulsa, dei malanni, delle

¹⁰ “Sono tutto intrappato in quel che dovrei fare, presentarmi recluta tal dei tali a rapporto, battere i tacchi. Ma non viene niente. Sorrido, tendo la mano e dico molto piacere. Il caporale fa una smorfia disperata.” (p.45)

nostalgie, della promiscuità, dei vincoli, della subordinazione. Il colorito di un prigioniero. (p.19)

È come se Tondelli volesse suggerire che per il sistema militare il corpo funge da oggetto su cui imprimere i segni che ricorderanno quotidianamente ai singoli soldati lo stato di chi non può disporre liberamente di se stesso. Simile trasformazione e decadimento fisici caratterizzano anche l'ambiente ospedaliero – prolungamento della caserma – che sotto l'aspetto civile nasconde gli stessi tratti carcerari. La sofferenza e l'assenza delle speranze, provate dal protagonista, permettono a Tondelli di costruire un parallelismo in cui gioca con riferimenti danteschi a seconda dello stato d'animo del protagonista. Se il servizio a Orvieto significa per lui una discesa negli inferi e un'esposizione al dolore, la sua capacità di orientarsi e di adattarsi lo riscatta dal peggio, delimitandolo nella zona del limbo e del purgatorio. L'autore non lo fa però aspirare a niente di più: coerentemente con l'immagine dominante della caserma-carcere, la parola paradiso è impensabile in un ambiente che si appoggia alla umiliazione e all'ubbidienza e che disprezza e deride le debolezze fisiche.

Il posto centrale occupato dalla corporeità influenza in modo significativo lo sviluppo della tecnica di rappresentazione del corpo umano. Tondelli, infatti, dedica in *Pao Pao* molta più attenzione alla descrizione dell'aspetto fisico dei suoi personaggi di quanto non avesse fatto in *Altri libertini*. Tale atteggiamento, che culminerà con particolare insistenza in *Rimini*, testimonia non solo l'accento posto ormai palesemente sul corpo, ma anche l'influsso del linguaggio cinematografico sulla scrittura di Tondelli. I singoli personaggi vengono presentati al lettore nel loro aspetto esteriore, come li coglie l'occhio del protagonista-narratore (non è difficile immaginare dietro al movimento dei suoi occhi il movimento di una cinepresa). Le descrizioni mirano a dare un'immagine "generale" e a suggerire il sottofondo formativo e culturale del personaggio ritratto.¹¹

Anche se l'autore si serve del narratore come del personaggio focale attraverso i cui occhi vengono visti gli altri, contrariamente alle aspettative canoniche offre al lettore anche la descrizione dell'aspetto fisico del narratore stesso:

Indosso un giubbotto americano di tela bianco, jeans ormai bianchi stretti al di sopra della caviglia, maglioncino verdazzurro e clarks beige. La barba è sparita a febbraio e ritornerà sul mio viso solo l'inverno successivo sotto forma di pizzetto. Peso in questo periodo novantacinque chilogrammi e la mia altezza

¹¹ Non può mancare il primo piano del volto, con una particolare attenzione dedicata agli occhi di cui però il protagonista solo raramente cerca di interpretare l'espressione ("...occhi spiritati..." p.31, "...occhi marron, bui e stretti però sempre molto interrogativi." p.49), probabilmente per mantenere il distacco oggettivo. Il primissimo piano della bocca e dei denti mette in rilievo non solo il centro della comunicazione, ma anche quello dell'attrazione erotica: "Eppoi c'è questa bocca che non si può descrivere. Denti assolutamente non perfetti, ma labbra grandi, lucide, come vi avesse spaccato sopra una fragola al sanguinaccio, labbra morbide, labbra pericolosissime." (p.16) Tondelli registra anche il modo di vestire dei personaggi, la loro andatura e la loro parlata; raccoglie dunque segnali che i personaggi emanano a proposito della loro origine, cultura e natura, e del rapporto con il proprio corpo.

è stabilizzata sul metro e novantatré. Quindici giorni dopo accuserà al bilancino dell'infermeria ottantacinque chilogrammi. Al termine del Car-Avanzato ottanta-ottantuno e questo sarà poi il peso costante delle mie frattaglie per tutta la naja, estate, autunno, inverno e nuova primavera compresa. (p.18)

La trasgressione del procedimento tradizionale che lascia il narratore nell'anonimato può essere motivata dall'intenzione di Tondelli di mostrare l'attenzione che il protagonista-narratore presta a se stesso. Mettendo da parte il compiacimento dell'autodescrizione, la sensazione dominante è che il narratore voglia dimostrare su se stesso il processo di devastazione, che è costretto a subire in caserma.

Come il peso del corpo diventa misura di distruzione, così l'altezza del corpo funziona da segno distintivo del gruppo che si forma attorno al protagonista. Sembra che la sensazione del gruppo di essere diversi dalla massa dei militari si basi appunto sulla statura di ogni singolo personaggio. Il senso di superiorità si traduce quindi letterariamente nello stabilire l'altezza indispensabile che permette a un personaggio di inserirsi nel gruppo. L'altezza dei "prescelti" viene poi opposta alla statura bassa di chi non appartiene al gruppo e ne merita il disprezzo. Pare addirittura che l'altezza bassa funga da spia di un carattere negativo, deforme non solo fisicamente ma anche psicologicamente.¹²

Merita però una nota il fatto che i giudizi che il protagonista esprime a proposito dei suoi compagni sono molto soggettivi e filtrano la sua opinione a proposito degli altri. La contraddizione fra "una statura non troppo elevata, appena un metro e ottantasette" (p.120) e "altezza più che ottima, diciamo un metro e ottantotto, così ad occhio e croce" (p.159), tradisce l'assenza di un criterio fisso e il predominio di un nascente interessamento sentimentale del protagonista-narratore nei confronti del secondo personaggio. La stessa soggettività traspare anche dal modo di descrivere i personaggi antipatici al protagonista, per esempio il soldato Salarda; in questo caso però l'immagine dell'odiato soldato viene ridicolizzata anche dall'oscillazione dei generi grammaticali per mettere in dubbio la sua virilità: "Improvvisamente la Salarda scatta dal suo tavolo e grida se ho finito" (p.46). L'alternarsi del genere maschile e femminile che in *Altri libertini* distingueva gli omosessuali acquista dunque in *Pao Pao* una carica negativa e derisoria. Il modo sbrigativo, eppure altamente espressivo, di presentare il Salarda, insieme con l'impiego del lessico particolare, tradisce subito il rapporto che il protagonista ha con questo personaggio, mentre la descrizione di chi è caro al narratore esige espressioni più affettive e un uso più curato dei mezzi linguistici.¹³

L'ottica particolare e le preferenze sessuali, attribuite da Tondelli al narratore, condizionano anche il suo modo di vedere il mondo femminile. Le poche donne che appaiono in episodi minori vengono quasi sempre descritte come persone sgra-

¹² "...un pecoraio burinissimo della zona di Rieti alto non più di un metro e sessanta e magrissimo, quasi filiforme" (p.146).

¹³ Basti vedere la prima descrizione di Maurice: "...giovannissimo con occhioni blu scuri e i capelli crespi e un viso molto affusolato e antico nei lineamenti e un corpo lungo e stretto da adolescente..." (p.120)

devoli, prepotenti e di aspetto ripugnante, che già per questo meritano il disprezzo e la derisione, e si allineano soprattutto alla figura tragicomica della Molly di *Postoristoro*. In confronto con queste descrizioni caricaturali risultano più accettabili le figure di ragazze “approvate” dal protagonista, che però non hanno niente in comune con le Splash vitali e scatenate di *Mimi e istriani*; al contrario bisogna notare il tono un po’ ironico del giudizio del narratore che qui delinea il mondo femminile con le solite immagini di dolcezza e mansuetudine:

...no queste sono graziose, intelligenti, docili, sottomesse e non alzano la cresta, davvero brave. Be’ andrò poi a una loro esposizione molto okay, con pareti imbiancate appena appena percorse da tenuissimi tracce di pastelli e tele trattate con deliziosi ornamenti di colore, insomma una cosa tres joli. (p.105)

Altre descrizioni rievocano esplicitamente personaggi di un contesto letterario e extra-letterario (prevalgono riferimenti al fumetto e al cinema).¹⁴ Questi personaggi guadagnano spazio grazie alla irregolarità e alle caratteristiche particolari del loro aspetto fisico. I richiami alle immagini già presenti nell’immaginario del lettore fanno sì che le personalità vengano appiattite e ridotte a macchiette. I singoli tratti sembrano esagerati, come se appartenessero a una caricatura, che deve suscitare un effetto comico. L’accento posto sul lato visuale conferma l’influsso che esercitano il fumetto, il cinema e la cultura di massa sul linguaggio letterario di Tondelli. A volte però l’autore corre il rischio di usare espressioni stereotipate: la frequenza delle forme “aguzze” e “affusolate”, ma anche degli occhi “liquidi liquidi” testimonia la tendenza di Tondelli a creare locuzioni “personalizzate” e a usarle come modo convenzionale di descrivere un personaggio.

Il protagonista di *Pao Pao* condivide molti tratti caratteristici con i personaggi di *Altri libertini*. Lo tradiscono i suoi tentativi di proteggersi e la propensione alla fuga dall’impegno: i rapporti che acquistano la sfumatura di obbligo senza scampo lo spaventano proprio per l’impossibilità di sfuggire, ed è qui che si può trovare la spiegazione anche alla paura di un impegno amoroso. Non sorprende perciò che anche il protagonista di *Pao Pao* ogni tanto desideri troncare i legami sentimentali o quelli d’amicizia. Essendo una variante del personaggio tipico di Tondelli, anche egli viene mostrato nei momenti in cui si stanca di fare sempre gli stessi investimenti sentimentali e avverte il bisogno di cambiare l’oggetto dell’investimento. La stanchezza scaturisce dallo sforzo che il protagonista compie, cercando di esercitare il controllo. Lo scopo di questo controllo è di allontanare gli altri,

¹⁴ “...un ragazzo che è la copia esatta di Li’l Abner, bocca enorme, ciuffone, occhi piccoli e stretti, corporatura massiccia.” (p.58); “...Magico Alvermann somigliantissimo a Marty Feldman per via degli occhietti tondi tondi e in fuori come quelli di una rana e naso aquilino e barbetta alla Conte di Cavour e corpo piccolo molto Hobbit della terra di mezzo e piedi che quando sta dritto si aprono uno a destra e uno a sinistra come su di un filo da equilibrista.” (p.74); “Questo, tale Quidam, ha un viso così terribile che sembra uscito dalla penna di un caricaturista di freaks: testa aguzza e a pera, naso direttamente attaccato alla fronte piccolissima e inclinata e senza alcuna parvenza di orbite, occhi strettissimi e vicinissimi, mento inesistente tutto coperto dalle labbra sottili e sporgenti, peluria sotto le orecchie a cavolo e al posto dei baffi.” (p.146)

impedendo loro di ferire il proprio io narcisista e di danneggiare in qualche modo l'immagine di sé. Ritirarsi dal rapporto è la soluzione di cui si servono i personaggi di tutti i libri di Tondelli e che verrà sviluppata ulteriormente nel concetto di "vacanza emotiva" in *Camere separate*.

Se osserviamo l'ampio arco fra lo stadio iniziale e quello finale del protagonista di *Pao Pao*, cioè fra la rimozione di un'esperienza temuta e la sua accettazione, possiamo trovarvi la stessa tendenza a evadere dalla opprimente vita piena di problemi. Lo scopo dell'evasione è far tacere la consapevolezza di ciò che sta circondando i personaggi e liberarsi almeno per un attimo dalla triste realtà. Accanto ai mezzi di evasione già sperimentati in *Altri libertini*, i giovani militari ne escogitano uno nuovo: la bugia consapevole che viene scelta per allontanare la sofferenza. Persino tutta la vita può essere concepita come consapevole costruzione di una finzione che le possa dare un senso anche nei momenti di crisi esistenziale e renderla tollerabile: "...riuscirò finalmente a dirgli quelli che hai incontrato provano ciò che tu senti dentro, però non s'ammazzano. Si tratta solo di crearsi una finzione..." (p.99). Un mondo parallelo di finzione dunque viene offerto da Tondelli come soluzione al dolore: esso guadagna la precedenza nell'immaginario di questi personaggi dal momento che dà loro la possibilità di elevarsi sopra la sofferenza nella vita quotidiana.

Si tratta allora di avere sempre un sotterfugio a portata di mano. Non solo la finzione, ma anche l'anestizzazione procurata dalla droga e dall'alcool offre attimi di libertà spensierata e di oblio e contribuisce a far varcare la soglia del represso e far uscire fuori una confusione dei sentimenti che dopo essere stati negati prorompono senza alcun controllo. La ricerca degli "stati alterati" della mente lascia credere in un'instabilità emotiva dei personaggi tondelliani, incapaci di sostenere quelle circostanze che causano dolore e richiedono l'iniziativa personale; eppure essa non va identificata con il comportamento autodistruttivo che si riscontra nei personaggi di *Altri libertini*. La pulsione distruttiva viene domata a vantaggio dell'evasione puramente psicologica. Per far spiccare l'atteggiamento nuovo del personaggio, Tondelli lo spinge a confrontarsi con Vinny, l'amico che appartiene alla storia ormai superata e si allinea ai personaggi disperati di *Postoristoro*,¹⁵ fungendo nello stesso tempo da ammonizione e da esempio negativo. Acquista maggior rilievo, invece, il carattere dimostrativo dell'evasione che è un'espressione evidente di rifiuto del sistema sociale e politico, di qualsiasi autorità e di qualsiasi impegno "patriottico". I personaggi di *Pao Pao* si rifugiano in una zona rigorosamente personale, in una resistenza privata che esclude ogni forma di collaborazione consapevole con il sistema o di corruzione da parte del potere. La loro idea della non-

¹⁵ La sensazione di affinità fra Vinny e gli avventori di *Postoristoro* (soprattutto la Molly e il Bibò) viene rafforzata dalla descrizione iperbolica di Vinny: "...ormai cariatide di se stesso che si ficca dentro di tutto e tratta le sue braccia come bidoni della spazzatura buttando ero, anfetamine, valium, roipnol con le siringhe, stravolgendosi con supposte micidiali a base di morfina e oppio che danno ai malati di cancro al retto, pasticciandosi di acidi ed eccitanti, iniettandosi sotto la lingua con aghi sottilissimi, facendosi nelle gengive, nei piedi, sulle mani, dietro ai ginocchi, sul cazzo, sul collo, ovunque senta un po' del suo marcio sangue pulsare Vinny sa che quello è il posto giusto,.... (pp.10-11).

partecipazione però non è realizzabile, i personaggi infatti non si rendono conto di aver strutturato nella propria mente alcuni schemi della società al potere e di esserne determinati in taluni aspetti del comportamento.

La vera resistenza contro il sistema disumanizzante viene perciò circoscritta al piano linguistico, all'uso del linguaggio dissacratorio. Se i rappresentanti del potere ufficiale trasformano tramite una bugia la realtà in spettacolo (per chi si accontenta di una falsificazione della realtà),¹⁶ al protagonista-narratore non resta che deridere il sistema con sarcasmo e ironia, facendo finta di aver assimilato il linguaggio patriottico ("...quando la Patria chiama si deve partire, alzare i tacchi e salutare" p.8; "...quei benedetti flash che ogni militare ha, devi tornare a soldato" p.10), o abbassando il concetto alto della virilità dell'esercito con l'associazione delle immagini femminili:

...i ferrei granatieri, i prodi artiglieri e i piccoli e saettanti bersaglieri [...]con vescicacce aperte e contusioni ai piedi per via di quegli anfibi così rigidi e appunto così militareschi che dovevano calzare come scarpettine da danzatrici e batterci sopra i ritmi e la grancassa come proprio allievi del Bolscoj. (p.7)

Simile tono dissacratorio traspare dall'imitazione creativa del linguaggio burocratico-militare. Tondelli fa riprodurre al narratore la serie di domande, poste a ogni recluta:

...Che scuola hai fatto, sei vergine davanti o dietro, sai usare la macchina per scrivere, sai avvitarre un rubinetto, potare un giardinetto, sai far questo e sai far quello, un uovo al tegamino o un tè al gelsomino e continuamente ti cacciano in mano opuscoli del buonsoldato, rivistine contro la droga in caserma, la storia del prode granatiere e del sesto battaglione in cui hai l'onore di servire la tua Patria, e ora vai di qua e siediti di là, credi in Dio o nella Madonna, nel Karma o nel tuo presente dharma, in Santa Romana Chiesa o in San Silvestro...(p.21)

L'assurdità dell'interrogatorio viene sottolineata non solo dagli abbinamenti illogici degli argomenti, ma anche dall'organizzazione del discorso. Il ritmo che imita le raffiche delle domande si appoggia alle assonanze nate come spontaneamente. Questo brano rivela, nello stesso tempo, alcuni tratti tipici per lo stile usato dall'autore in questo romanzo: l'accostamento paratattico delle frasi che si susseguono in lunghi periodi rinvia allo stile orale che sta alla base degli enunciati del narratore. Il discorso spesso procede per associazioni, creando così l'illusione della spontaneità dell'atto del narrare. La stessa oralità può essere considerata anche ragione della predilezione del narratore per lunghe enumerazioni, sviluppate a volte fino a sfiorare le soglie dell'irreale.¹⁷

¹⁶ Cfr. il discorso del generale e il suo falso tono familiare: "...è venuto anche lui al freddo e al gelo per brindare nelle gavette e insomma c'è di che star tranquilli, o gente cittadina dell'Italia, finché avrete ragazzi spassionati come questi non vi potrà succedere alcunché di male." (p. 162)

¹⁷ Riportiamo come esempio almeno una parte di una descrizione: "Ora, in fureria continuo a ricevere soldati con le storie più assurde: sposati, maritati, terremotati, alluvionati, eversori, disastriati, figli di grandi invalidi, gente senza casa e senza tetto, nonni orbi e mutilati, madri sen-

Come è già stato detto, la situazione narrativa in *Pao Pao* è il risultato del processo di individuazione compiutosi in *Altri libertini*. L'individuazione però non va scambiata con la maturità emozionale. È vero che i personaggi in *Pao Pao* non devono più lottare per l'acquisto della soggettività, ma in compenso l'autore sviluppa in loro ulteriormente alcuni tratti che potremmo definire narcisistici e che sono stati già accennati nei personaggi di *Altri libertini*.

La sfera sentimentale del protagonista di *Pao Pao* si distingue per una continua tensione fra le pulsioni e la componente razionale della personalità. Il nucleo dell'ambiguità dei rapporti sentimentali del protagonista consiste nel suo desiderio problematico di controllare la situazione, che equivale per lui ad una specie di autoprotezione. Per far spiccare l'instabilità emotiva, celata dietro alla barriera protettiva, Tondelli mostra il comportamento del personaggio nei rapporti sentimentali. Gli itinerari delle sue storie d'amore si differenziano solo apparentemente; in fondo sono tutte segnate dalla stessa incapacità di abbandonarsi ad un rapporto disinteressato, di rinunciare al controllo della situazione, e dalla scarsa voglia di sopportare il rapporto nella sua forma quotidiana. Nei sentimenti del personaggio si sovrappongono infatti due posizioni: quella del desiderio di fondersi completamente con l'altro, cioè di far confluire la propria soggettività nell'oggetto, e quella di mantenere intatta la propria soggettività ricorrendo all'oggetto solo per l'appagamento dei propri bisogni. L'amore del protagonista viene progettato dall'autore come un'affezione soffocante che tende a divorare la persona desiderata e a obbligarla a diventare complice dell'appagamento sessuale. Il desiderio di sciogliersi nell'altra persona testimonia la debolezza emotiva del protagonista che vuole possedere l'oggetto del suo desiderio per potersi identificare con esso, rafforzando così la propria immagine. Questo atteggiamento verso il partner viene dichiarato apertamente nel delirio amoroso del protagonista:

Volevo mangiarmelo il mio Lele, aderirgli addosso come una spugna bagnata, volevo succhiarmelo e bermelo d'un fiato il mio Lele. Lo volevo con me, volevo schiantarmi sotto le sue reni, volevo annegarmi nelle sue grandi braccia, volevo appiattirmi sulla sua pelle tesa e vibrante come una seta. Volevo cacciarmelo in fondo al cuore il mio Lele, volevo cularmelo in testa come una canzoncina e fischiarmelo dentro come un accordo. Volevo sbronzarmi del suo odore, volevo aggrapparmi ai suoi lombi e alle sue gambe alte, volevo stringere le sue spalle, volevo succhiare il suo petto e ingoiarmelo, volevo urlare con Lele, volevo sentirmelo venire in grembo, volevo entrare nella sua schiena spianata, volevo baciarmelo, trastullarmelo, confonderlo nei miei movimenti di amore, nei fremiti, nei gemiti. (pp.61–62)

za tette, sorelle senza gambe e soprattutto orfani, figli unici di madre vedova, figli di genitori separati, divorziati, figli di concubine, figli di cani, figli di ragazze madri, figli di spretati, gente con dieci fratelli a carico e nonni settantenni, figli di emigranti, di espatriati, di esiliati, di carcerati, figli di galeotti e sanculotti, figli di arteriosclerotici, colostomizzati, cardiopatici, infartuati, svenati, madri senza utero, padri senza retto, fratellini mongoloidi, morbo di Parkinson, tumori, angina, pace-maker, by-pass aortico, traumi cranici, fibrillazione ventricolare, pezzi di cervello in poliestere, vesciche in plexiglass, fegati in perspex, dio come è malata l'Italia,... (p.52)

Bisogna notare il tono esaltato dell'enunciato che rimanda alla teatralizzazione dei sentimenti, già sperimentata dall'autore in *Altri libertini*. Anche qui il personaggio viene presentato come sopraffatto dalle proprie emozioni, che non sa esprimere in modo autentico. Sembra che egli sia incapace di trovare un'espressione propria per ciò che prova, e per questo ricorre a una stilizzazione teatrale. La dichiarazione d'amore si trasforma perciò in una recita melodrammatica, al cui piacere il personaggio si abbandona pienamente.¹⁸

Va sottolineato che la maggior parte dei rapporti sentimentali del protagonista si svolgono nella sua mente, sono fantasie amorose a cui non corrisponde una vita sessuale di pari intensità. Pare addirittura che il sesso sia come censurato dal narratore: il discorso rimane spesso allusivo e sono poche le scene erotiche in confronto alle fantasie. Non si può fare a meno di pensare a un'ulteriore manifestazione del rapporto difficile con il corpo: il fatto che anche la scena più *hard* del libro descriva un "amplesso" realizzato tramite le orecchie, potrebbe indicare anche una certa riservatezza a mettere in scena il corpo nelle sue funzioni basilari.

Tondelli mostra come il rapporto basato su richieste di gratificazione assoluta non ha prospettive di durata perché non rispetta l'esistenza indipendente del partner. Il protagonista percepisce l'estasi momentanea come simbiosi con un'altra persona che riproduce quell'unione primordiale con l'universo (e con la madre), nella quale i bisogni del personaggio venivano soddisfatti spontaneamente, ma perdendo la nozione dei limiti fra l'io e l'altro, non vede più l'altro come una persona autonoma, gli attribuisce i suoi stessi sentimenti e desideri e praticamente lo fa soffocare sotto il peso di tutti i sentimenti che ha investito in lui.

Tale inclinazione ad identificarsi pienamente con l'altro richiede di essere controbilanciata. Per far ciò l'autore introduce un meccanismo di difesa che scatta quando nei sentimenti del protagonista prevale la paura di essersi esposto troppo. È una paura basata sul ragionamento e costituisce il motivo dei tentativi del personaggio di dominare il rapporto sentimentale: egli è sicuro di sé solo se sa precisamente a cosa sta andando incontro. Per questo motivo esige decisioni definitive dal partner, come se una "dichiarazione di intenzioni" potesse fornirgli una base di orientamento secondo cui modificare il proprio comportamento. È evidente in questo tratto il desiderio di governare la situazione ad ogni costo, il che costituisce il guscio protettivo della personalità narcisistica.¹⁹

Nell'evoluzione del rapporto con Erik, l'amore più importante del protagonista di *Pao Pao*, vanno notati alcuni tratti caratteristici che affratellano il protagonista

¹⁸ C'è un personaggio in *Pao Pao* che non soccombe al fascino della recita. Nelle lettere di Alvermann si che si mantiene il tono alto del discorso amoroso: "Ah mia dolce donzella nella mia lontana solitudine rimpiango la tua favella, dall'alba al tramonto penso sempre al mio ritorno quando finalmente scioglieremo questa atroce lontananza - oh mia diletta - in infuocati abbracci, baci mordaci e fulmini e saette..." (p.83), ma esso viene percepito come qualcosa di estraneo e di diverso, apprezzato solo per l'effetto che esso potrebbe avere sul destinatario. Questo discorso *non fa parte della personalità di chi lo enuncia.*

¹⁹ Cfr.: "...devono anche controllare le situazioni in cui si trovano coinvolti, devono accertarsi che non ci sia possibilità che altri abbiano potere su di loro." In A. Lowen, *Il narcisismo*, trad. it., Milano, Feltrinelli 1985 (4a ed. 1996), p.73.

di *Pao Pao* con personaggi dei successivi libri di Tondelli, cioè con Bruno May di *Rimini* e con Leo di *Camere separate*. Con una sorprendente serietà di intenti egli riesce a domare il desiderio di conquista immediata e a costruire una prospettiva per il futuro. Nonostante tutte le precauzioni, spetterà proprio a questo rapporto rivelare i limiti del sentimento amoroso del personaggio tondelliano, che cerca invano di colmare la discrepanza fra il desiderio di un partner-oggetto idealizzato e il partner in carne e ossa. Rientra in scena l'impossibilità di condividere con l'altro la vita di ogni giorno e il personaggio scopre l'abisso incolmabile che si estende fra il desiderio illimitato e ciò che il partner gli può concedere realmente. L'insufficienza dell'amore di fronte alle ambizioni del protagonista e la delusione che ne consegue fanno tornare in vita le angosce e le incertezze che stanno alla base del carattere narcisista perché rimandano a qualcosa di indominabile:

...io lo amo alla follia, ma questo non basta, accidenti non basta proprio. Non era mai successo e ancora non s'è mai ripetuta quella vibrazione di paura che mi ha irrigidito il cervello fin quasi a ibernarlo in una zona staccata, completamente fuori. Io amo il mio Erik, ma non mi basta e c'è nient'altro, assolutamente nient'altro, che io possa fare. Tutto il mio amore s'era rivoltato improvvisamente in un zona desolata di angoscia, che può fare di più un uomo quando ama oltre l'amore? (p.172)

Per attenuare la desolazione di non essere in grado di trarre la gratificazione da un rapporto reale, Tondelli pare suggerire che i soli rapporti durevoli siano quelli che hanno luogo nella mente: il suo personaggio trova un sostituto al rapporto diretto nei ricordi, dai quali è possibile espellere la parte "cattiva". Considerando la scena dell'addio con Erik, sembra che il protagonista di *Pao Pao* addirittura preferisca un rapporto proseguito nella memoria:

..dopo aver fatto l'amore con un'intensità che nemmeno ricordavo, ci siamo regalati questo addio, tutti e due decisi a costruirci in quell'ultima notte almeno un buon ricordo. Erik ha detto addio nel modo migliore in cui poteva dirlo. (p.180)

L'accento posto sul ricordo futuro dell'amore ormai finito suggerisce che proprio quel ricordo offre lo spazio per l'idealizzazione del rapporto e del partner ormai privo di caratteristiche negative. Il sentimento per una persona assente potrebbe così dare origine a un legame più forte, perché protetto dalla corruzione da parte del mondo esterno e dipendente solo dal soggetto che prova questo sentimento. Riallacciandoci al nostro discorso iniziale, possiamo dire che questo tratto caratteristico giustifica la scelta formale del protagonista-narratore che, abituato ad aggiudicarsi un ruolo centrale nel rapporto, viene fornito dall'autore del ruolo centrale nella narrazione.

Come tutti i conflitti interiori del protagonista nel corso del servizio militare tendono ad attenuarsi, così anche le strategie protettive falliscono e acquista più rilievo la nuova nozione del personaggio di non poter esercitare controllo su ciò che sta accadendo. Lui che all'inizio della storia dimostra impazienza di lanciarsi nella situazione nuova per poterla padroneggiare, deve rinunciare pian piano

a questa ambizione e rassegnarsi ad essere oggetto di forze non influenzabili, sia esteriori sia interiori. Il nuovo grado di conoscenza a cui il protagonista di *Pao Pao* giunge dopo aver compiuto il servizio militare consiste nella constatazione riconciliata della condizione umana che ogni tanto viene risolledata dal caso: "...le occasioni della vita sono infinite e le loro armonie si schiudono ogni tanto a dar sollievo a questo nostro pauroso vagare per sentieri che non conosciamo" (p.185). Il venir meno della capacità di controllo indica anche una progressiva presa di coscienza, da parte del protagonista, della propria vulnerabilità, della paura e del dolore. E possono essere queste sensazioni a riportare il personaggio alla piena padronanza di sé e del proprio corpo, fonte dei sentimenti con cui egli sembra ormai capace di convivere. Tale esito del romanzo sembra contraddire l'intento dichiarato dell'autore di ritrarre la propria generazione come "allegremente rassegnata e scazzata", e fa intuire una svolta nella sua produzione, che prende le mosse appunto da questo addio simbolico all'età dello "sballo."

