

KAROLINA KRÍŽOVÁ

RIMINI: PERSONALITÀ E CULTURA NARCISISTICA

Quando la ricchezza occupa una posizione più alta della saggezza, quando la notorietà è più ammirata della dignità e quando il successo è più importante del rispetto di sé vuol dire che la cultura stessa sopravvaluta l'“immagine“, e deve essere ritenuta narcisistica.¹

Nella storia della società italiana, gli anni Ottanta vengono identificati con la ripresa economica, con una pacificazione politica dopo il tumultuoso decennio precedente, con un relativo benessere, e anche con l'imporsi di una nuova morale e di nuovi valori, generalmente definiti come quelli di consumo (fra i quali il comportamento edonistico, il divertimento, l'attenzione per l'estetica).² Ma è stato proprio in quegli anni che la letteratura italiana ha visto emergere, per opera di piccole case editrici, una serie di giovani scrittori cui si sarebbe tentato, più tardi, di applicare l'etichetta di “nuovi narratori italiani“.³ Fra gli autori esordienti all'inizio degli anni Ottanta, quello che meglio degli altri ha saputo riflettere i cambiamenti del costume italiano è stato, a nostro parere, Pier Vittorio Tondelli.

Ed è appunto nel suo romanzo *Rimini*⁴ che la nuova società postindustriale degli anni Ottanta viene riconosciuta come “protagonista collettivo,“ come incarnazione della massa omologata e conformista, profetizzata già da Pasolini. La scelta del tema globale della narrazione (la vacanza al mare in quanto emblema della società di massa) è in sintonia con la ricerca dichiarata di “uno stile più

1 A. Lowen, *Il narcisismo*, trad. it., Milano, Feltrinelli 1985 (4a 1996), p.9.

2 Per un maggiore approfondimento storiografico, si consiglia P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, trad. it., Torino, Einaudi 1989, pp.546-576.

3 Abbiamo preso in prestito questo termine discusso e contestato da Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana*, Torino, Bollati Boringhieri 1995.

4 P. V. Tondelli, *Rimini*, Torino, Bompiani 1995. Le citazioni riportate in questo articolo sono tratte dalla 7a ed. “I Grandi Tascabili“, Bompiani 1994.

oggettivo possibile"⁵ che va interpretata alla luce dell'attenzione per il momento sociale e collettivo. Anche se l'autore stesso ha negato l'intenzione di trattare temi sociali,⁶ è indiscutibile il suo interesse per l'ambiente, a cui è correlata una riduzione del mondo privato e psicologico dei personaggi. Infatti, i personaggi in *Rimini* sembrano essere prodotto della sfera sociale che ne determina la tipologia: in ognuno prevale e viene sviluppato un certo tratto caratteristico della società.

Le trasformazioni avvenute sulla costa adriatica si inseriscono nel quadro di un processo complessivo che riguarda l'intero paese. Da questo punto di vista, la Rimini di Tondelli può essere considerata un campione rappresentativo dell'Italia odierna. La deideologizzazione, già visibile - anche se solo accennata - nei libri precedenti di Tondelli,⁷ si manifesta ora pienamente come fuga massiccia dalla dimensione pubblica (politica) verso quella privata (a-politica). Nel campo etico, la società viene indebolita dalla vertigine del consumismo che costringe l'individuo a integrarsi nella società attraverso la proprietà di oggetti di mercato. Il consumismo è dunque diventato una specie di autoregolamentazione dell'individuo. La maggior parte della nuova generazione si è inserita nel processo sociale, elevando alcuni tra i più superficiali aspetti a criterio distintivo (cfr. il "rampantismo" degli yuppies). La sensazione della propria diversità - segno distintivo del personaggio tondelliano - si trasforma e da punto di scontro con la società diventa oggetto commerciale. Il conformismo ha inglobato l'anticonformismo e ne ha di fatto livellato il significato, riducendolo a un gioco senza impegno.

La tecnica narrativa adoperata da Tondelli consiste nel presentare sei storie parallele, unite fra loro dal luogo di svolgimento finale, Rimini, appunto. Queste storie si raggruppano idealmente attorno alla storia principale, quella del giornalista Marco Bauer che viene mandato a Rimini per dirigere la redazione del supplemento speciale di un quotidiano milanese, e nella sua "missione speciale" si improvvisa detective, quando la serenità delle vacanze al mare viene turbata dalla morte misteriosa di un ex-senatore. A nostro parere, il personaggio di Bauer merita un'analisi approfondita dal momento che sembra essere concepito dall'autore come un tipico rappresentante dei giovani rampanti degli anni Ottanta. Come risulta dagli attributi vistosi del suo statuto sociale e dal suo modo di pensare che conferma l'assenza di rapporti disinteressati, Bauer viene inserito da Tondelli, chiaramente, nel mondo degli "yuppies", che traggono la loro identità dal rapporto privilegiato con il lavoro e i beni materiali. Modellato dalla cultura contemporanea occidentale, questo personaggio, con interessi così trasparenti e lineari, mostra inevitabilmente segni di una personalità narcisistica,

5 Cfr. l'intervista *Tutte le strade portano a Rimini*, in «L'Europeo», 25 maggio 1985.

6 "Devo però precisare che anche con questo romanzo non ho voluto lanciare dei messaggi sociali." P. V. Tondelli in F. Panzeri, G. Picone, *Pier Vittorio Tondelli. Il mestiere di scrittore*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1997, p. 62.

7 Cfr. *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli 1980, e *Pao Pao*, Milano, Feltrinelli 1982.

cioè rientra fra coloro che "si sono perfettamente adattati al mondo nel quale vivono, aderiscono ai suoi valori, ne seguono i modelli che cambiano costantemente, si sentono a loro agio nella sua superficialità."⁸

La personalità di Bauer è scissa in due parti, come testimonia il suo modo di percepire se stesso che oscilla fra gli stati di inferiorità e impotenza e quelli di superiorità e onnipotenza.⁹ L'inizio del romanzo coglie Bauer nel primo stadio, lo stadio in cui considera se stesso insignificante e si rende conto della propria inadeguatezza al compito che gli viene assegnato. Ma il fantasma del successo si impossessa della personalità di Bauer, che si illude di poter finalmente realizzare il suo sé mancante e cominciare la vera vita. Egli chiude bruscamente la sua vita milanese, abbandonando le persone che ne facevano parte come se fossero oggetti che non servono più. Ma staccarsi dal passato si rivela un'operazione non facile: non essendo capace di affrontare una situazione spiacevole, com'è l'abbandono dell'amante, il protagonista tende a nascondersi dietro le bugie e a proteggersi evitando il problema, considerando questo suo comportamento del tutto *naturale*. La scena di addio a Katy è significativa: se ne possono dedurre altri tratti caratteristici del personaggio, come la paura del dolore, sia quello proprio sia quello inflitto agli altri (perché, secondo la sua logica, la vita va presa alla leggera e non bisogna soffrire per nessun motivo), e soprattutto la necessità di costruirsi attorno una corazza protettiva che respinga ciò che arriva dal di fuori.¹⁰

Bauer parte per Rimini convinto di dare una svolta decisiva alla sua vita. La voce del narratore, che è anche quella di un Bauer più maturo, e quindi intrisa di esperienza e di sapere, contesta l'aspetto definitivo di cui il giovane Bauer ha caricato la sua partenza. Egli si illude di aver troncato i rapporti con il proprio passato:

Io non avevo più, da quel momento, nessuno che mi legasse al mio passato. Ero un uomo nuovo, nudo, solo che partiva per conquistare il mondo. Ma forse si trattava solamente della conquista di se stessi, di un sé ancora una volta impulsivamente confuso dentro il proprio sogno. (R, p.21)¹¹

⁸ A. Lowen, *op. cit.*, p. 169.

⁹ In termini psicanalitici si potrebbe pensare al tipo borderline della personalità narcisistica, se attingessimo alla definizione di Alexander Lowen, secondo cui "la personalità borderline si trova chiusa tra due posizioni contraddittorie: è assolutamente grande oppure totalmente priva di valore. La fantasia di 'segreta' grandezza può allora diventare tanto più necessaria per combattere la minaccia di una propria reale mancanza di valore." Cfr. A. Lowen, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰ Ma la protezione non è mai perfetta, e qualcosa riesce a insinuarsi nella sua coscienza; Bauer però non riconosce la fonte dei propri tormenti in se stesso, perciò tenta di coinvolgere un'altra persona con cui "saldare il conto". Lo mostra la scena in cui Bauer scappa dall'appartamento di Katy, abbandonandola: dando i soldi - uno fra i pochi valori che riconosce - alla portiera, egli tenta di comprarsi un'approvazione esteriore che possa essere introiettata e usata per far tacere i rimorsi della propria coscienza.

¹¹ Questo rifiuto radicale rivela un'affinità con il protagonista di *Pao Pao*, per cui l'entrata

Così, il passato viene liquidato in nome del successo professionale e del culto della crescita, e a quella parte della personalità di Bauer che si percepiva nei termini di inferiorità e inadeguatezza, si sovrappone l'altra, quella che brama il successo e il potere.

Come sia importante per questo protagonista maschile raggiungere una posizione di rilievo, lo rivela il suo comportamento con i nuovi colleghi. Bauer li tratta da una posizione di forza e li manipola come se non fossero altro che figurine nel suo piano di battaglia (perché di una battaglia si tratta, e Bauer è disposto a sacrificare tutto per vincere). Il tentativo di rinsaldare la propria posizione si riflette nella propensione a strumentalizzare i rapporti interpersonali e a considerarli nella prospettiva di un futuro vantaggio. Durante il primo incontro con la redazione riminese, Bauer adopera una strategia architettata per rendere indiscutibile e irremovibile la sua posizione di potere, per conquistare i colleghi e trasformarli in collaboratori fedeli e leali. Poter controllare ogni mossa dei colleghi è la massima aspirazione di Bauer che non esita a dare al suo nuovo posto di lavoro le sembianze di un campo di battaglia (basti vedere l'uso degli spilli colorati sulla cartina di Rimini), il che mette ancora più in rilievo la sua logica razionale-militare, in cui la manifestazione del proprio potere dissimula le incertezze interiori del personaggio. Essendo capo, Bauer crede di doversi misurare con gli altri e dimostrare loro la propria invulnerabilità, ma soltanto quando la sua posizione risulta sicura e gli permette di minacciare chi possa opporglisi.

Bauer cerca di evitare i momenti di debolezza, o almeno di circoscriverli all'area privata evitando di esibirli in pubblico. Ma quelle ipocrite norme sociali che lo inducono a ostentare disponibilità e flessibilità, rendono possibile che Bauer si serva del prestigio e della popolarità di un'altra persona per trasferire su di sé un po' del suo splendore. In altre parole, Bauer si rivolge all'esterno per la conferma del proprio successo personale: identifica la fonte dell'autostima con l'acquisto di un oggetto esteriore - una donna attraente al suo fianco - e con la conseguente risposta del pubblico (trae cioè il piacere dall'aver suscitato invidia, ammirazione ecc.). Inoltre, egli cerca incessantemente di ottenere l'approvazione da parte di chi è più forte di lui e la paura che l'approvazione gli venga negata ("A Milano non sarebbero stati affatto contenti" p.143). Tale approvazione toglie al soggetto il dubbio nei confronti del proprio valore, perché, incapace com'è di crearsi una propria scala di valori, dipende completamente dagli altri e dalla loro opinione: " 'Va bene ... è un buon colpo, vero?' Dovevo sentirmelo dire. Ne avevo bisogno.[...] Mi guardai attorno. Tutto mi sembrò nuovo." (p.186). Siccome Bauer non riesce a giudicare le proprie azioni, anche la soddisfazione che potrebbe trarne è nelle mani di altre persone, e i suoi sen-

nella caserma doveva rappresentare l'inizio di una nuova vita. La differenza si colloca nei tempi: il personaggio di *Pao Pao* non impiega molto a capire l'importanza delle sue esperienze passate, che integra a sé, e prosegue verso altre esperienze, mentre in *Rimini* la lunga strada per capire le proprie illusioni funziona da scheletro di sostegno del romanzo.

timenti, a proposito del proprio valore, derivano dalla buona o cattiva volontà altrui.¹²

Forse senza un intento premeditato, Tondelli costruisce Bauer come un personaggio la cui tipologia è già stata studiata nel campo della sociologia. Le ambiguità di Bauer, la sua continua oscillazione fra la zona privata e quella pubblica, la vulnerabilità occultata e la superiorità esibita possono trovare corrispondenze anche nelle conclusioni di Christopher Lasch:

La svalutazione degli altri, unita alla mancanza di curiosità nei loro confronti, impoverisce la vita personale del narcisista e rafforza la sensazione soggettiva di vuoto. Privo di qualsiasi impegno intellettuale, egli ha scarsa capacità di sublimazione. Dipende, di conseguenza, dagli altri per ottenere costantemente approvazione e ammirazione.¹³

Questa disposizione a non stimare veramente gli altri si rivela poi anche nei giudizi errati dati a loro riguardo, che rifiutano il pensiero che essi abbiano una personalità che Bauer non riesce a decifrare. L'accecante senso di superiorità sarà fatale per lui che cadrà in preda alle immagini ingannevoli. Bauer crede di avere sotto controllo i rapporti con i colleghi e con le altre persone, ma si tratta di un'illusione.

Il problema di Bauer quindi sta nella sua incapacità di vedere la realtà e di leggere gli indizi che possano svelargli il vero stato delle cose. Per far spiccare questa specie di cecità, Tondelli adopera la narrazione in prima persona. E' Bauer stesso a narrare la propria storia, a riferire ciò che succede e che cosa si svolge nella sua mente. Tale scelta del narratore permette a Tondelli di mettere in rilievo i già menzionati tratti caratteristici del personaggio: il suo essere pieno di sé e l'inclinazione a non prendere in considerazione gli altri, cioè a non interpretare ciò che essi fanno e dicono. Vale a dire: questo protagonista-narratore evita costantemente di interpretare ciò che vede e si limita solo a descrivere le

¹² Tondelli ha privato il suo personaggio di un solido background culturale. Anzi, lo costruisce come un incolto i cui orizzonti culturali si fermano a Tolkien e Totò, rappresentanti della cultura di massa. Sono estremamente rari i riferimenti culturali e ciò viene giustificato dal personaggio stesso: "Sono un lettore da due soldi." [...] Leggevo solo gialli e nemmeno con continuità" (pp.94-95), "Non mi intendo molto di cinema," fu la mia evasiva risposta" (p.242). L'impoverimento intellettuale del protagonista-narratore, che spicca se confrontato ai protagonisti di *Altri libertini* e di *Pao Pao*, viene inoltre suggerito dalla scarsità del discorso figurato, ovvero dalla sua banalità e inadeguatezza. Così, quando Bauer dice: "Attraversai senza esitazione il rubicone ed entrai nella riserva" (p.88), rischia di essere ridicolo dato che si tratta del semplice ingresso sulla spiaggia "only gay". L'inclinazione a sovravvalutare la propria esperienza, insieme con la volontà di rendersi interessante ed enigmatico trabocca dall'enunciato: "Depuratori o non depuratori avevo sguazzato in ben altre acque. In tutti i sensi" (p.91).

¹³ Ch. Lasch, *La cultura del narcisismo*, trad. it., Milano, Bompiani 1981, p.52.

scene e registrare l'accaduto.¹⁴ Ma a suo scapito, Bauer non è né un bravo osservatore, né un commentatore acuto. Non coglie i segnali di un possibile intrigo di cui gli altri potrebbero sapere di più, non decifra le risposte che sa - e vuole - leggere solo in chiave di invidia personale.

E' interessante notare come Tondelli non abbia dotato il suo narratore di una voce particolarmente marcata; ciò che dovrebbe essergli più vicino - lo stile giornalistico - si fa sentire solo raramente o addirittura con un distacco ironico, come è il caso dei commenti sul suicidio di Bruno May: "Dai loro luoghi di villeggiatura i collaboratori delle pagine culturali telefonarono 'coccodrilli' mettendo sotto accusa 'l'insulso ingranaggio' che aveva stritolato la vita del 'giovane talento', il cui nome, peraltro, riuscì del tutto sconosciuto ai più" (p.239). Il linguaggio di Bauer non è impastato di gergo giovanile come lo è il linguaggio dei personaggi di *Altri libertini* e di *Pao Pao*, e quei pochi echi del gergo giornalistico che appaiono in apertura del romanzo vengono già riflessi come qualcosa di esterno, come qualcosa che non appartiene al linguaggio del personaggio.¹⁵ E' come se il narratore si scusasse con il lettore per aver usato un'espressione speciale: ne deriva la sensazione che egli si preoccupi di essere comprensibile, almeno in quei rari momenti in cui risulta consapevole di star narrando la storia (perché Bauer non esprime le osservazioni soggettive tipiche del narratore autoriflessivo).

E' dunque di Bauer quell'occhio che guarda e racconta al lettore quel che vede. Puntiamo adesso la nostra attenzione su ciò che il narratore torna ossessivamente a registrare: l'aspetto fisico di altri personaggi. Le descrizioni dell'aspetto fisico spesso mirano a limitare il più possibile la libertà immaginativa del lettore e lo costringono a *guardare* il personaggio. Si tratta del punto forte della strategia narrativa di Tondelli che in *Rimini* non scava nella psicologia dei personaggi ma lascia trasparire il loro mondo interiore dalle parvenze e da ciò che può essere percepito dall'occhio, cioè dalle azioni. Credo che sia legittimo chiamare in causa Francis Scott Fitzgerald, uno degli scrittori preferiti di Tondelli, e citare la sua sentenza secondo cui "il personaggio è azione".¹⁶ Questo procedimento, usato dallo scrittore americano fra l'altro per dare l'immagine della Hollywood degli *Ultimi fuochi*, nella Rimini americanizzata e spettacolare funziona per comunicare le intenzioni dei personaggi attraverso gli atteggiamenti esteriori, cioè quando esse vengono realizzate, e per sottolineare contemporaneamente l'impenetrabilità dei singoli personaggi e dei loro obiettivi

14 Quelle poche volte che cerca di spiegare o commentare il comportamento altrui, sbaglia o tradisce, inconsapevolmente, le proprie debolezze. Così, giudicando la ragazza sconosciuta ("Entrò una ragazza e finalmente distolsero l'attenzione. Guardai anch'io, non era niente male." p.15), Bauer svela l'atteggiamento tipico del maschio abituato a valutare le donne, atteggiamento che spiccherà poi nella descrizione che darà di Susy e che si svilupperà secondo il movimento dei suoi occhi verso il basso e verso l'alto.

15 Riportiamo, a titolo d'esempio, "...quello che in gergo si chiama 'cazziatone'" (p.9); "Stavo bruciandomi le navi alle spalle, come solitamente si dice" (p.21).

16 Cfr. F. S. Fitzgerald, *Gli ultimi fuochi*, trad. it. di Fernanda Pivano, Milano, Oscar Mondadori, 1974. La citazione è tratta dalla 5a ristampa in Oscar Narrativa, 1994, p. 284.

segreti. La realtà si svela nel momento in cui viene modificata, rendendo difficile o impossibile l'intervento altrui; tutto ciò contribuisce a creare l'atmosfera di "complotto universale", indispensabile per l'intreccio "giallo" della storia di Bauer.

Come è già stato accennato, l'abbondanza delle descrizioni dell'aspetto fisico di altri personaggi indica un interesse straordinario del narratore per la loro apparenza. L'importanza che la società occidentale attribuisce all'immagine, provoca in lui un'abitudine a guardare e a registrare anche i dettagli, nell'intento di catalogare e giudicare ogni personaggio. D'altra parte, ogni personaggio si nasconde dietro la superficie e all'osservatore (a Bauer, e in conseguenza anche al lettore) non rimane che cercare di indovinare i tratti caratteristici, gli impulsi e i moventi del comportamento altrui, partendo dai segnali esteriori. L'attenzione per l'aspetto fisico in *Rimini* va vista da due angolazioni diverse. Oltre a essere motivata dal ruolo dominante del materialismo della società degli anni Ottanta che trasforma il corpo nell'oggetto dell'amore narcisistico, essa rappresenta anche un elemento costitutivo del "giallo" tondelliano. Il protagonista sembra cioè ignaro del rischio di scambiare le apparenze per il mondo stesso, e di applicare ad esse il processo conoscitivo a cui è abituato. La propensione a cedere al fascino e all'incanto delle apparenze lo intrappola: quando Bauer smette di considerare gli altri personaggi come persone complesse, riducendoli solo a ciò che è visibile (dunque a ciò che loro stessi rivelano di sé, con intenti sconosciuti), rende precaria la propria posizione. Egli crede di trattare le persone mentre ha a che fare con le loro immagini ingannevoli. Per la trama del romanzo è fondamentale questo ruolo falsante delle immagini, che può essere letto, in secondo piano, anche come critica al nuovo tratto della società degli anni Ottanta, in cui i membri sono consapevoli di essere giudicati in base alla personalità che mostrano all'esterno.

La tendenza generale della cultura narcisistica degli anni Ottanta a dare sempre più importanza all'immagine esteriore viene evidenziata da Tondelli nell'approccio che hanno i suoi personaggi con il corpo. L'autore traduce il meccanismo psicologicamente plausibile delle proiezioni dell'io ideale (che identificano il corpo con l'immagine costruita dall'io e lo "eleggono" a rappresentare l'io all'esterno) in precisi fenomeni, come l'attenzione maniacale dedicata al fisico, l'esibizionismo, le cure di ringiovanimento con lo scopo di dissimulare il tempo biologico, ecc. Nelle descrizioni delle strade di Rimini, Tondelli mette in scena i corpi umani che servono solo da "materia grezza" ai loro proprietari; il vero corpo vitale sembra essere oppresso a vantaggio di un'immagine di cui esso è portatore. Nell'ambiente dove il divertimento e la ricerca del piacere sono d'obbligo, questa immagine deve trasmettere segnali di efficienza, forza e seduzione; in altre parole, l'immagine deve essere connotata sessualmente. Il corpo viene usato come un oggetto abbellito secondo i codici che ne segnalano le preferenze sessuali e la disponibilità:

Omosessuali tirati a lucido che procedevano come tanti robot girando continuamente la testa indietro o di lato in movimenti indipendenti dal resto del corpo. Checchine fragili e vaporose e leggiadre che sostavano ai tavolini dei caffè e delle gelaterie come tante farfalle nei calici dei fiori: bevendo un sorso qui e uno là e la testa sempre per i fatti suoi. Macho dai baffi frementi che procedevano avanti e indietro come tanti bambolotti big-jim in fase di collaudo oppure a una parata militare. Ragazze seminude che sembravano uscite da *Cleopatra* o *La Regina delle Amazzoni*. Altre invece addobbate secondo un look savanico e selvaggio: trecchine fra i capelli lunghi e vaporosi, collanine su tutto il corpo, fusciasche stampate a pelle di leopardo o tigre o zebra messi lì per scoprire apposta un seno o una coscia. (R, p. 40)

Il corpo si trasforma così in una bancarella della diversità che offre soddisfazione e compiacimento proprio perché è *diversità*. Inoltre, la maschera ricercata procura al "proprietario" il senso di superiorità rispetto a tutti coloro che non partecipano allo spettacolo e si confondono nella massa comune dagli interessi primitivi e bassi. Tutto dunque gira intorno al corpo, che viene percepito dalla personalità narcisistica come un pretesto per un continuo misurarsi con gli altri. I rapporti di superiorità e inferiorità si stabiliscono partendo dall'aspetto fisico; la maggior perfezione fisica automaticamente implica una maggiore realizzazione e un maggiore successo in tutti i campi. Si costituisce addirittura un rapporto illusorio di causa e effetto in cui il corpo perfetto viene identificato con la fonte del successo, il che si riversa in un'ulteriore corsa al perfezionamento della forma fisica.

Se prendiamo in esame le descrizioni presenti nel testo, possiamo notare che alcuni dettagli sono anche portatori di informazioni che contribuiscono a differenziare i personaggi minori e a disporli secondo uno schema preciso.¹⁷ Viene visualizzata così un'opposizione che si forma fra i giovani protagonisti del romanzo che partecipano direttamente al mito riminese della gioventù eterna e fra i più anziani che, consapevoli di non farne più parte, cercano di nutrire l'illusione indirizzando le loro forze alla cura ossessiva del proprio corpo. Nella visione che Tondelli ha della società, le donne mature tentano di nascondersi dietro un trucco ridicolo e dietro a un abbigliamento che le priva di ogni dignità, mentre gli uomini, oltre a mascherare i segni del tempo, puntano sull'esibizione di qualcosa che compensi la gioventù perduta, ricorrendo ai simboli del potere economico. La cura ossessiva del corpo viene interpretata come risposta all'esigenza imperiosa di allontanare la vecchiaia, la cui presunta innaturalità è smascherata da Tondelli con sarcasmo, ricordando come gli interventi ecces-

¹⁷ Un particolare come la pettinatura funge da segno distintivo che divide i personaggi sostanzialmente in due gruppi. Per il primo gruppo, costituito da personaggi giovani, è tipica l'incuria dei capelli, o una disinvoltura che la gioventù può permettersi, mentre chi non fa più parte del mondo dei giovani è caratterizzato dall'attenzione esagerata che presta alla pettinatura o da interventi che sottolineano i modi innaturali dell'acconciatura.

sivi producano un effetto indesiderato e ridicolo, laddove i corpi ultra-curati smettano di svolgere le loro funzioni. Il tentativo di risalire il tempo trasforma le persone, agli occhi dell'autore, in manichini che ostentano un'immagine di sé costruita secondo le richieste della società, senza accorgersi di dare prova di volgarità e di cattivo gusto.

Ma non dimentichiamoci dell'ottica soggettiva del narratore, il cui sguardo può esprimere implicitamente una valutazione. Bauer scivola sopra l'immagine di chi si è guadagnato il suo giudizio positivo, mentre al contrario, il suo sguardo si sofferma parecchio sul fotografo Johnny come per sottolineare la sensazione di un'inferiorità fisica a cui non può corrispondere che un'inferiorità anche professionale:

Il fotografo invece era un ragazzone attorno ai quaranta, del tutto calvo sul cranio ma con due sbuffi di capelli arruffati che gli scendevano da sopra le orecchie e dalla nuca. Aveva un paio di baffi prodigiosi, foltissimi e neri. Gli occhi piccoli, gonfi, dalle pupille cerulee erano incassati nel volto come se qualcuno glieli avesse cacciati indietro. In realtà tutto il suo viso aveva una espressione bastonata e schiacciata come il grugno di un mastino. Era grasso, tozzo, con piccole mani cicciottelle. Portava anelli di fattura grossolana a entrambi i mignoli e una pesante catena d'oro pendeva al centro del petto premendo contro i peli del torace. Indossava una camicia nera aperta fino all'ombelico e un paio di jeans stracciati e scampanati in fondo. Ai piedi un paio di scarpe da tennis con un buco in coincidenza dell'alluce destro; ma anche quello di sinistra premeva e tendeva la tela per far capolino (R, p.30)

Secondo questi indizi sembrerebbe che l'aspetto fisico predestini il fotografo al fallimento, e infatti di lì a poco il lettore assiste a una sua sconfitta professionale. Ma come abbiamo già notato, Bauer non è un osservatore attento e si lascia ingannare da ciò che ritiene ovvio; si fida troppo dell'aspetto esteriore delle cose che crede di conoscere. Nel gioco delle immagini che non sa decifrare, sta la causa della sua sconfitta. A lunga scadenza, il fotografo risulterà infatti molto più in gamba di quanto il suo fisico lasci indovinare. Perciò proprio nella capacità di sorprendere consiste una chiave di lettura dei personaggi di *Rimini*.

La maggiore sorpresa viene riservata al personaggio di Susy che introduce nella storia principale di *Rimini* la questione di rapporti sentimentali e comportamenti sessuali. Nella Rimini tondelliana, il sesso non è più legato ai sentimenti dell'individuo (perché il narcisista ha imparato a sopprimere i propri sentimenti per poter ottenere ciò che desidera), ma diventa una funzione quasi impersonale del corpo che viene usato a vari fini, non solo per procurare il piacere ma anche per aprire l'accesso al potere. E' su questo binomio che va situata la relazione fra Bauer e Susy, relazione che man mano assumerà il carattere di uno scontro.

Anche se Bauer intuisce la vera natura del loro rapporto,¹⁸ egli non percepisce il riflesso speculare del suo stesso carattere dietro a ciò che considera un puro divertimento senza impegni.

Il personaggio di Susy viene infatti costruito come un doppio femminile di Bauer, il che si rivelerà però soltanto alla fine del romanzo. Con questa figura della giovane giornalista, Tondelli introduce nel testo una moderna incarnazione della dark lady dei film noir americani degli anni Trenta, dotata ovviamente di ambiguità. Nell'immagine di Susy si combinano la disinvoltura, la bellezza fisica e la sicurezza di sé, caratteri che qui insieme creano un effetto di seduzione irresistibile: la premessa indispensabile per l'acquisto del potere.¹⁹ L'attributo più significativo di Susy, l'imprevedibilità, viene comunicato al lettore tramite il suo modo di entrare in scena. La voce di Susy, come ad anticipare i suoi arrivi, giunge quasi sempre da fuori campo senza che Bauer (o il lettore) sappia da quanto tempo lei lo guardi e ascolti. La sua presenza così diventa incalcolabile e incerta. Dal primo incontro con Bauer, Susy sfida la sua sicurezza e solo raramente gli fa intravedere il suo aspetto camaleontico e la sua abilità nell'accostare e lusingare chi può esserle utile. Per sottolineare l'ottusità di Bauer, Tondelli gli fa ammirare l'opportunismo di Susy, gli fa fare commenti senza il sospetto di poter divenire lui stesso vittima del comportamento ambiguo di Susy.

Di fronte al fascino fisico di questo aggressivo archetipo femminile Bauer ovviamente non resiste, ma non riesce a impossessarsene completamente. Quel che gli sfugge, è la capacità di Susy di avere un desiderio multiplo dove coesistono le pulsioni verso l'appagamento sessuale e quelle mirate al successo professionale, mentre in Bauer esse sono lineari e separate. A lei si aprirà la strada alla carriera (dopo aver strumentalizzato Bauer) per confermare nella conclusione del romanzo la nuova e banale "morale" secondo la quale nell'odierno mondo spietato può raggiungere il successo solo chi è sempre pronto ad agire senza scrupoli. La metamorfosi permanente fa di Susy un soggetto rappresentativo della società contemporanea che richiede dai suoi membri una capacità di adattamento che non sia appesantita da questioni morali.²⁰ Susy incarna anche, in un modo volgare, la "zona oscura" che Bauer, tutto attento a costruire il progetto razionale di un giornale efficiente, non voleva prendere in considerazione. Susy è l' "altro" che si manifesta nella sua distruttività, proprio quando tutto il

18 E addirittura riesce inconsciamente a formularla: "Con Susy tutto succedeva come in una estenuante partita a scacchi. Mossa dopo mossa, ora all'attacco, ora in difesa, cercavamo reciprocamente di stanarci" (p.92).

19 Cfr.: "Potrei forse azzardare l'ipotesi che l'equazione valida per gli uomini, potere uguale potenza sessuale, per le donne sia invece rovesciata: sex appeal uguale potere." In A. Lowen, *op. cit.*, p.84.

20 "... il soggetto moderno cerca di adattare se stesso alla flessibilità, elasticità, mutevolezza inarrestabile del mercato. Non gli è più richiesta un'azione in cui metta a rischio la propria vita o il superamento di difficili prove: ma un opportunismo incondizionato e un'adesione passiva alla mobilità delle immagini di merce." Cfr. M. Pezzella, *Narcisismo e società dello spettacolo*, Roma, Manifestolibri 1996, p. 80.

mondo sembra essere insidiato da un'irrazionalità apocalittica.²¹ E' dunque un richiamo all'archetipo femminile minaccioso che però si adegua alle regole della società postmoderna e ai suoi modelli di comportamento.

La sconfitta di Bauer non dovrebbe essere sorprendente: al contrario, essa entra nella rete del comportamento abituale che l'autore gli ha attribuito. I rapporti interpersonali vengono vissuti dai personaggi narcisistici come il susseguirsi di una catena di relazioni che non sono disinteressate e che non pongono il sentimento al primo posto nella scala dei valori. Un rapporto dura finché il personaggio ne trae vantaggio e quando il partner non esaudisce più le esigenze viene abbandonato senza rimorsi di coscienza. Bauer, solo un elemento della catena, si libera infatti all'inizio del romanzo della sua amante nel momento in cui essa si trasforma in un ostacolo alla sua nuova carriera; nel rapporto con Susy egli diventa, a sua volta, vittima, come per affermare l'impossibilità di fare investimenti affettivi e di farsi coinvolgere sentimentalmente in una società che promuove altri valori.

E' già stato rilevato come la disattenzione per la realtà costituisca un tratto caratteristico del personaggio-narratore ed è stato fatto cenno al ruolo sostanziale che questa specie di "cecità" svolge nell'intreccio giallistico di *Rimini*. Bauer in effetti non decifra il vero ruolo del giornale milanese nel suo incarico a Rimini, l'interesse cioè del proprietario del giornale a coprire l'assassinio da cui trarrà vantaggio un'altra sua proprietà e nemmeno riesce a decodificare gli indizi di tale interesse straordinario da parte della direzione del giornale. Quando lui stesso comincia a indagare sul delitto, si avvicina alla verità casualmente e inconsciamente: "Senza quasi saperlo, ero già arrivato alla soluzione" (p.253). Il suo è quindi un tipo di detective che risolve l'enigma solo per caso, dopo essersi fatto ingannare da tutti quanti, e si rende subito conto dell'inutilità e della "falsificabilità" della verità scoperta.

Sono state notate da molti critici²² le affinità della storia di Bauer con l'opera di Raymond Chandler, soprattutto col romanzo *Il lungo addio* il cui titolo appare nel testo esplicitamente, come nome di un cocktail ("Come si chiama? 'Il Lungo Addio.' Non me la sentii di fare osservazioni" p.96). Siccome si parla chiaramente di un'ispirazione chandleriana e Tondelli stesso ha ammesso di aver voluto rendere omaggio allo scrittore americano, sarà interessante esaminare dove e come si manifesta la lezione di Chandler.

Lo schema del rapporto tra Bauer e lo scrittore May in *Rimini* sembra essere una variazione di quei rapporti che reggono il romanzo di Chandler.²³ In May

21 "La sua ambiguità, la sua inaffidabilità, la sua imprevedibilità, sono un attributo dell'«altro» (il nemico, lo straniero, il dissidente), e intralciano il progresso del sapere razionale della storia." *Ibidem*, p.91.

22 Fra tanti, facciamo il nome almeno di Stefano Tani che in *Il romanzo di ritorno* (Milano, Mursia, 1990, pp.204-205) decifra il gioco di citazioni svolto da Tondelli.

23 Ne *Il lungo addio*, il detective privato Marlowe stabilisce rapporti con due uomini: il primo, Terry Lennox, squattrinato, alcolizzato e orgoglioso, guadagna la simpatia istintiva di Mar-

possiamo riconoscere alcuni tratti di Lennox, quali un certo camaleontismo dell'apparenza e dello stato sociale, l'inafferrabilità con cui sfugge ai suoi amici, i quali, a loro volta, sono ignari del passato che determina il suo comportamento. Ancora May è, come Wade, soggetto a crisi di alcoolismo e di disperazione con i conseguenti tentativi di cura, il tormento della stasi creativa e infine la morte violenta. In entrambi i libri, il legame fra i due uomini viene simboleggiato da un drink (Lennox insegna a Marlowe a preparare il cocktail *Succhiello* e, analogamente, May offre a Bauer la ricetta del *Long Good-bye*), ed è la stessa bevanda a fungere da strumento per esprimere il congedo emotivo dal morto.

I richiami tematici al romanzo di Chandler, nonostante quanto si è detto, rimangono però piuttosto vaghi. Tondelli si limita a creare un'atmosfera generale, simile a quella tipica dei gialli americani degli anni Trenta e Quaranta. L'atmosfera pesante dell'afa metropolitana, i locali pieni di fumo, la serie delle bevute, la violenza, i personaggi duri e cinici fanno sì che le Milano e Rimini degli anni Ottanta assomiglino alla Los Angeles degli anni Trenta, dove il sogno americano viene prodotto sullo sfondo della misera vita quotidiana.

Ci sembra opportuno esaminare se le affinità fra la scrittura di Tondelli e una traduzione italiana di Chandler si manifestino anche a livello stilistico. Per il confronto abbiamo scelto due brani che riguardano lo stesso argomento - il risveglio dopo la sbronza:

Un raggio di sole mi solleticò le caviglie. Aprii gli occhi e vidi la chioma di un albero che si muoveva adagio contro il cielo di un azzurro grigio. Mi voltai sul fianco e il cuoio mi toccò la guancia. Sembrava che una scure mi stesse spaccando la testa. Mi misi a sedere. Avevo addosso una coperta. La scostai e posai i piedi a terra. Guardai l'orologio aggrottando le sopracciglia. L'orologio segnava le sei e ventinove.

Mi alzai e ci volle molta determinazione. Ci volle forza di volontà. Ci vollero quasi tutte le mie energie e non potei risparmiarne molte come mi riusciva di fare un tempo. Gli anni, duri e faticosi,

Mi svegliai il giorno dopo alle sette con la testa pesante, lo stomaco in fiamme e una nausea violenta. La luce filtrava dalle tapparelle e macchiava le pareti e il soppalco. Seppi immediatamente che il tempo era nuvoloso.

Raggiunsi il bagno, pisciai, mi guardai allo specchio. Era stata una brutta sbronza. Ricordavo tutti i particolari, il Grand Hotel, Susy, Michel Costa, il presidente del Premio Riviera, l'aragosta e le ostriche e il riso ai frutti di mare. Ricordavo di aver vomitato come un disperato. Poi più nulla. Chi mi aveva portato a casa? Forse io stesso con la forza automatica dell'incoscienza?

lowe che si sente spinto a proteggerlo. L'amicizia, costruita in una breve serie di incontri, è sottoposta a una prova di fiducia e di lealtà (l'omicidio, la fuga di Lennox e il suo suicidio in Messico), che Marlowe supera sentendosi obbligato a sostenere l'ipotesi dell'innocenza di Lennox e assumendosi anche la responsabilità della morte dell'amico. La dedizione sentimentale all'idea dell'amicizia sbocca in amarezza quando Marlowe scopre di essere stato ingannato da Lennox. L'altro uomo è lo scrittore Wade, che è sotto la protezione professionale di Marlowe. Wade, anche lui alcolizzato, vive spaventato da un suo segreto che gli impedisce di portare a termine il romanzo atteso. Marlowe fallisce in quanto detective perché non riesce a impedire la morte di Wade.

mi avevano sfiancato.

Mi precipitai nello stanzino del lavabo, mi strappai di dosso la cravatta e la camicia, mi spruzzai in faccia acqua gelata con tutte e due le mani e mi bagnai la testa. Quando fui completamente bagnato mi asciugai strofinandomi con selvaggia energica. Mi rimisi camicia e cravatta e afferrai la giacca e la rivoltella che si trovava nella tasca picchiò contro la parete. La presi, estraesi il caricatore, mi feci cadere le cartucce nel palmo della mano, cinque cariche, l'ultima null'altro che un bossolo vuoto. Poi pensai che era un'operazione inutile, poiché se ne trovano sempre delle altre. Rimisi a posto il caricatore, portai l'arma nello studio e la lasciai in uno dei cassetti della scrivania.²⁴

Presi una bottiglia di minerale e ne bevvi mezza, d'un sorso. Avevo la bocca arsa dalla nicotina e la gola di sabbia. Chiamai il servizio ordinando un litro di caffè bollente. La testa continuava a girarmi. Non mi sarei rasato. Non sopportavo lo schifo della mia faccia.²⁵

Risalta subito la struttura simile delle frasi che tendono a essere semplici, collegate paratatticamente, con il verbo spinto verso l'inizio. Tondelli però tenta la massima semplificazione, la minimalizzazione, limitando drasticamente le parti del discorso. Per questo il suo stile risulta ancora più conciso, ridotto all'essenziale, strettamente referenziale. Una certa brutalità viene intensificata anche dal lessico, che non conosce le inibizioni di Chandler (Marlowe non farebbe mai i propri bisogni e non userebbe la parola "schifo" in relazione alla propria faccia, pur ridotta male dalle botte). Nei due brani riportati, la coerenza è espressa già tramite l'organizzazione cronologica degli eventi; l'uso della ripetizione serve per accentuare lo sforzo e l'insistenza, comuni a entrambi i personaggi. Eppure si sente qualcosa di forzato negli enunciati di Bauer:

Mangiammo qualcosa al ristorante di fianco al motel. Avevo bisogno di mandar giù un boccone. Lo stomaco mi sembrava una caverna puzzolente di gin e stretta come una bara. Dovevo forzarmi di mandar giù qualcosa. Altrimenti di lì a poco avrei rigettato in strada anche le viscere. (R, p.284)

A nostro parere, Tondelli imita lo stile di Chandler per dare lo spazio a un'autostilizzazione del personaggio: il suo protagonista vorrebbe aver l'aria di un "duro" e per questo gli piace esibire gli attributi che considera indispensabili per una personalità simile. Ma sotto la spavalderia linguistica si cela la sostanziale incertezza del personaggio, che crede di diventare più interessante assimilando il comportamento dei suoi modelli culturali (ricordiamo che Bauer

24 R. Chandler, *Il lungo addio*, trad. it. di Bruno Oddera, Milano, Feltrinelli 1973. La citazione è tratta dall'edizione Universale Economica, 1994, pp. 178-179.

25 Rimini, p.99.

confessa di leggere i gialli). E così le affinità stilistiche contribuiscono a costruire il personaggio narcisista, preoccupato solo per la propria *image* di uomo invulnerabile.

Dal confronto dei due brani però emerge anche una differenza profonda relativa al grado di autocoscienza dei due protagonisti-narratori. Il Marlowe di Chandler è un personaggio autoriflessivo, consapevole del proprio essere e dei limiti che gli pone l'età. Cerca di esprimere in un modo personale ciò che sente e rivela infine la determinazione di carattere che è segno della sua maturità. Al contrario, Bauer, che è ancora incosciente, elenca con leggerezza i sintomi del malessere di cui è, in un certo senso, orgoglioso. Non riesce a riflettere sul proprio modo di essere, eppure c'è in lui un'insofferenza nei confronti di se stesso, quindi un'incapacità di accettare se stesso e le conseguenze del proprio comportamento - e questo potrebbe indicare la sua immaturità.

L'opposizione maturità-immaturità determina il modo in cui i due protagonisti vivono un rapporto di amicizia. Marlowe fa intravedere il proprio lato debole e sentimentale sotto la corazza di duro e nei suoi affetti è talmente fedele e coerente da rendersi nemici sia la polizia sia i potenti della città. Alla fine viene tradito anche nel suo sentimento disinteressato, come se Chandler avesse voluto dare l'immagine dello stadio terminale del suo detective moderno, consapevole della propria impotenza e della futilità della lotta contro il male. Bauer, invece, vive l'amicizia con distacco, più con curiosità che con dedizione, e anche per questo non sente l'obbligo di impegnarsi, quando una decisa presa di posizione potrebbe mettere in pericolo l'equilibrio del suo stato d'animo. Nonostante l'addio spettacolare, i sentimenti di Bauer sono rimasti superficiali. Da parte sua, Bauer crede di aver fatto il più possibile e attribuisce al rapporto ormai tragicamente concluso un significato esagerato, che non ha fondamento nel modo in cui la relazione si è realmente svolta:

Non mi voltai indietro. Avevo solo voglia di sferrare qualche pugno. Trascorsi solo tutta la serata, sul letto, a sbronzarmi. Mi preparai un *Long Good-bye* e fu il mio saluto. [...] No, non avrei mai pensato che quel pazzo, andandosene, mi avrebbe lasciato così solo. (R, p.241)

Il lutto di Bauer tradisce l'enfaticizzazione di una perdita il cui valore egli sta idealizzando retrospettivamente, fingendo in questo momento un coinvolgimento emotivo che forse avrebbe desiderato ma che non è mai esistito.

Dunque, malgrado alcune somiglianze innegabili, bisognerà fare attenzione a non farsi indurre alla facile identificazione di Bauer con Marlowe. Ci pare che l'influsso di Chandler sulla scrittura di Tondelli sia più debole di quanto non sembri a prima vista, e che si limiti soprattutto al piano stilistico. La ripresa dei temi chandleriani si ferma in superficie e risulta troppo inconsistente per poter fornire uno schema solido alla storia di Bauer. Tale impossibilità di riprendere fedelmente lo schema del giallo chandleriano deriva anche dai mutamenti sociali e etici avvenuti nei decenni che separano i due autori. Il mondo negli anni Ottanta è diverso da quello degli anni Trenta: ha abbandonato le vecchie

certezze, ha perso il centro da cui provenivano la verità e la fede nella validità universale dei valori. Si è diffusa l'apatia di massa, ma è anche cresciuta la consapevolezza della pluralità di opinioni e dell'impossibilità di riconoscere in modo assoluto il vero dal falso, il bene dal male. Questa pluralità di opinioni ha complicato il rapporto fra l'individuo e il diritto, e di conseguenza l'individuo si trova sempre più spesso solo a decidere e ad assumersi responsabilità, senza poter contare su un appoggio esterno, per non parlare di quello legale. Così, nei gialli postmoderni, l'attenzione si sposta dalla ricerca diretta della verità al processo di trasformazione interiore di un detective improvvisato e al modo in cui egli reagisce a ciò che ha scoperto.

Tornando a *Rimini*, il risveglio di Bauer dal suo "sogno italiano" (che ricalca l'immagine scontata dell' "american dream") consiste nello scoprire le prove di un intrigo politico-amministrativo legato alla corruzione che è sfociato nell'assassinio del senatore. Inoltre Bauer ha la rivelazione del proprio ruolo nella vicenda: ha abboccato all'esca offertagli dai veri colpevoli, ha servito i loro interessi, è stato ingannato anche da chi aveva la sua piena fiducia. Bauer ha creduto di poter procedere razionalmente e ha costruito una verità che si è poi rivelata falsa. In qualità di detective viene dunque sconfitto perché è diventato - inconsapevolmente - parte del complotto contro cui vorrebbe lottare. Ma nel mondo contemporaneo non gli rimane che ritirarsi e accettare il fatto di non poter intervenire per provocare un cambiamento della realtà: in altre parole, la soluzione di un eventuale dilemma morale sta nel declinare ogni responsabilità. Il rifiuto di partecipare al gioco sporco si configura come l'unica risposta psicologicamente sostenibile da parte di un personaggio debole, afflitto dal narcisismo come è Bauer. Le sue dimissioni dal giornale non vanno perciò viste come una protesta etica, ma come una sconfitta subita in un mondo governato da forze inconoscibili e imprevedibili.

Paradossalmente, anche se Tondelli ha caricato questo suo personaggio di tutte le connotazioni negative possibili, sembra riservargli alla fine una possibilità di riscatto che consiste proprio nell'acquisto della consapevolezza della propria sconfitta.²⁶ L'autore fa provare al protagonista una sensazione finora sconosciuta che può essere interpretata anche come un germe di guarigione dalle fantasie di potere, un'occasione per uscire dai limiti del personaggio narcisista, distaccarsi dal mondo dei fantasmi e affrontare la realtà e se stesso senza più illusioni.

26 "...mi sentii improvvisamente come liberato da un grosso peso. Forse mi stavo finalmente liberando da me stesso e dal mio sogno" (R, p.289).