

UNA MORTE GENERAZIONALE: VERSO L'INDIVIDUALISMO TONDELLIANO

PAULA MARQUÉS HERNÁNDEZ
Università Ca' Foscari Venezia
paula.marquesher@unive.it

RIASSUNTO

L'opera di Tondelli, tutta concentrata nell'arco di un decennio, è la rappresentazione del suo mondo contemporaneo, a cui possiamo apporre l'etichetta della postmodernità. La musica rock, i fumetti di Andrea Pazienza, l'elettronica, le droghe, le radio libere, i cantautori e l'emergenza di una sottocultura di genere formano un'epica della quotidianità di una generazione che oscilla fra iniezioni di vitalismo e autodistruzione, tra l'euforia dei party e la nostalgia. L'intenzione del presente articolo è di trovare uno spazio in questa linea di studi tondezziani attraverso l'analisi dell'evoluzione ideologica dell'autore basata sulla lettura di tre opere cardinali: *Altri libertini* (1980), *Dinner party* (1985) e *Camere separate* (1989). Il primo romanzo ci offre una nuova forma di raccontare, un modello letterario di lettura rapida e vorace. Ma non solo. Il linguaggio diventa il protagonista dei testi e darà voce alla "fauna giovanile", ossia a una poetica generazionale. Tuttavia, l'omicidio di Francesca Alinovi, nel 1983, segna una svolta profonda: le ceneri della fenice non sono più feconde e la funzione "resurrezione" non è più attivabile. *Dinner party* anticiperà la distruzione del gruppo attraverso una frattura che non ammetterà alcuna ricomposizione. *Camere separate*, nel 1989, dimostra la definitiva perdita del valore delle poetiche generazionali. La scrittura servirà, allora, per indagare se stessi e riaffermare l'individuo.

PAROLE CHIAVE: Collettivismo vs. Individualismo, Letteratura Generazionale, Narrativa Italiana Contemporanea, Omosessualità e Letteratura, Pier Vittorio Tondelli, Postmoderno.

A GENERATIONAL DEATH: ON THE ROAD TO THE TONDELLIAN INDIVIDUALISM

ABSTRACT

The work of Tondelli, concentrated in a period of ten years, is the representation of his contemporary world, which can be defined through the tag of postmodernity. Rock music, Andrea Pazienza's comics, electronic music, drugs, *radio libere*, songwriters and the emergence of a marginal culture all form an epic of the everyday life of a generation that oscillates between injections of vitalism and self-destruction, between the euphoria of the parties and nostalgia. The aim of this paper is to contribute to this line of Tondellian studies through an analysis of the author's ideological evolution based on the reading of three cardinal works: *Altri libertini* (1980), *Dinner party* (1985) and *Camere separate* (1989). The first novel offers a new form of narrating, a literary model of quick and voracious reading. Not only that, but also its language becomes the protagonist of the text and it will give voice to the "fauna giovanile", that is, to generational poetics. In 1983, however, the murder of Francesca Alinovi symbolizes a profound turning point: the ashes of the phoenix are no longer fruitful and the "resurrection" function can no longer be activated. *Dinner party* advances the destruction of the group through a fracture that will no longer allow the recomposition. *Camere separate*, published in 1989, demonstrates the definitive loss of the value of generational poetics. Writing will serve to investigate oneself and reaffirm the individual.

KEYWORDS: Collectivism vs. Individualism, Generational Literature, Contemporary Italian Narrative, Homosexuality and Literature, Pier Vittorio Tondelli, Postmodernity.

Morir-se massa jove és un error. Morir-se massa vell, també.
 En general, morir-se és sempre un error.
 El mal és que podríem dir això mateix respecte al fet de viure.
 JOAN FUSTER, "Morir" (2009: 175)

LA BELLA TRIBÚ COME IL RITRATTO DI UNA GENERAZIONE

Pier Vittorio Tondelli inaugura la sua creazione letteraria con un'opera innovatrice e coraggiosa, in quanto a tematica narrativa e stile. *Altri libertini* (1980) è il suo libro di esordio e si compone di sei racconti (o episodi, come l'autore stesso preferirà definirli: si pensi che nella copertina della prima edizione appare la scritta "romanzo"), strettamente collegati l'uno con l'altro, pur costituendo una unità a sé. Vi si narra l'esperienza dei giovani omo- (ma anche etero-) sessuali degli anni Settanta, quelli che si distinguevano dalla massa, che erano al margine della norma, gli "alternativi", che cercavano di conoscere se stessi attraverso il viaggio, sia quello fisico, che implica lo spostamento – in questo caso, la fuga dalla provincia –, sia quello psichedelico, per mezzo del somministro di alcool o di droghe pesanti come l'eroina.

Il libro, che venne sequestrato dalle autorità giudiziarie per oscenità appena giunto nelle librerie, risente dell'influenza della letteratura statunitense *Beat*. E infatti, possiamo intravedere citazioni indirette di Jack Kerouac nel racconto delle vicende di quei giovani "maestosi, solenni, tristi, rattratti, delusi, pazzi, turbolenti, deboli, insoddisfatti" (Kerouac 1989: 42) che manifestano quella necessità di muoversi, di prendere la macchina, un treno, e scoprire la propria identità anche attraverso la pratica di un libertinaggio disinibito. Da questi intellettuali ribelli, Tondelli recupera pure, in generale, il rifiuto delle norme imposte e, di conseguenza, la rivendicazione di una sessualità alternativa:

Siamo insieme a tre ragazzi francesi, gay simpatici e furbi [...] e sono anche molto belli, Michel è quello che mi piace di più e sta insieme a François [...]. Il terzo si chiama Jean-Paul però tutti lo chiamano Paulette perché sembra una donna e ha i seni al silicone che stanno ritti all'insù. (Tondelli 2015: 100)

Ma non solo. Riguardo alla lingua, in *Altri libertini* possiamo notare anche il tentativo, ben riuscito, di una ricerca stilistica e lo si vede chiaramente attraverso uno sperimentalismo linguistico e sintattico che punta verso una mimesi, trasformata in una fedele imitazione del parlato gergale dei personaggi coetanei all'autore:

Oooooo bruttofesso bocchinaro rottinculo ciucciaccazzi te e il cinema italiano, affanculo! Ahhh quante che ne sentirà non appena osa ritornare il grande padre, ah se ne sentirà er romanaccio de Roma caput mundi, s'infame, sto zozzone, sto disgraziato, alla malora! (105).

L'esperienza del mondo si esprime attraverso la letteratura – e il libro rappresenterà una sorta di portabandiera per tutta una generazione. Tondelli racconta la quotidianità provinciale dell'Emilia Romagna dei ragazzi della metà degli anni Settanta, dà voce a una fauna di giovani che si scoprono ritrattati. Come ha segnalato Antonio Spadaro (2002: 62), "la scrittura tondeggiana di *Altri libertini*, più che scrittura personale, è scrittura 'corale', collettiva, voce ed eco di una generazione", ed è perciò che, per fare riferimento all'io narrante, dovremo parlare di un Io plurale, ovvero di una sorta di Noi generazionale. La prosa tondeggiana rivela una presa di coscienza collettiva di una generazione, individui più o meno della stessa età e, quindi, con gusti e interessi relativamente simili. È un collettivismo che deriva dal modo di agire dei soggetti rivoluzionari del Movimento bolognese del Settantesimo, applicato in particolare all'ala omosessuale, nella convinzione che si sarebbe riusciti ad acquisire una libertà anche "diversa" (sessuale, economica, politica, ecc.). Dilo e il narratore di "Viaggio", nel terzo episodio del volume, illustrano produttivamente il fatto di divenire soggetto plurale e di essere uniti nella lotta della liberazione sessuale, per cui affermano la loro accettazione sociale nella solidarietà di gruppo; per esempio, quando si aiutano mutuamente per respingere gli attacchi omofobi, verbali e fisici. Uno accanto all'altro si difendono e, ad un certo punto, Dilo sussurra al personaggio-narratore: "Lo so che la vita da finocchi è difficile, ma non permetteremo a nessuno di torturarci, non lo permetteremo, ok?" (Tondelli 2015: 96-97). Gli argomenti dell'individuo, in queste righe, sono legati in modo dialettico all'idea di collettivo, inteso come un insieme generazionale. Gli individui si muovono, agiscono, cambiano, solo quando il resto lo fa. Non possono vivere isolati fra di loro, altrimenti il libertinaggio, così come è da essi vissuto, non funziona. Nessuno di loro rimane fuori da questa rete di relazioni, poiché ognuno acquisisce un senso solo nel momento dell'unità.

I libertini tondeggiani, come gli antagonisti del Movimento del Settantesimo, sognavano di cambiare il mondo in uno slancio comunitario, attraverso una sorta di rituale di liberazione collettiva senza la consapevolezza di assumere il rischio di rimanere intrappolati nell'universo delle utopie. Era un momento in cui si cercava di "creare nuovi piaceri, [cioè] sperimentare il piacere e le sue possibilità" (Foucault 1998: 298) attraverso il sesso, le droghe, la musica, i viaggi, e si arrivava a sostenere che la "bellavita [fosse legata ad] avere una gratificazione dietro all'altra e non pensare a niente se non ad abbracciarsi e succhiarsi da ogni parte" (Tondelli 2015: 162). In definitiva, non c'era "mica bisogno di soldi e lavorare e studiare", ma il progetto vitale consisteva nel fatto di "partire e perdersi".

Ci sono tanti elementi caratteristici degli anni Settanta in questi episodi, ci sono le radio libere, le occupazioni universitarie, le femministe, i collettivi omosessuali:

Dilo e io siamo nel collettivo omosessuale, la maggior parte sono studenti fuorisede ma ci sono anche marchette e superchecche e qualche criptochecca che ha fiutato l'aria nuova e viene alle riunioni come se dovesse andare a battere, non dicendo nulla ma roteando gli occhi" (110).

In qualche modo, il principio comune dettava che "la rivoluzione [fosse] di tutti, ma ciascuno [dovesse] vederla concretamente nella propria casa" (Falciola 2015: 186). All'esplosione della contestazione del Settantasette, gli ambienti omosessuali trovarono in essa un rinforzo e un aiuto. Finalmente i gay potevano identificarsi come tali, ma non otterranno una voce solida, nella letteratura interna a quegli ambienti (Pasolini, Arbasino e tanti altri vanno considerati come esterni), fino, appunto, alla pubblicazione di *Altri libertini*.

Ci sono mille ragioni per spiegare il declino di questa tensione, tra cui va annoverata la forte repressione portata a termine dallo Stato italiano: in ogni caso, gli ardori rivoluzionari si spegneranno e, nell'opera teatrale *Dinner party* (1985), Tondelli mostrerà il crollo dell'ideale collettivista e il ripiegare in una forma concreta di individualismo.

UNO SGUARDO DRAMMATICO: IL FALLIMENTO DEL COLLETTIVISMO

TOMMY: Credo che un colpo di vento le abbia fatto scivolare qualcosa [riferendosi alla parrucca di Annie].

ANNIE: Et voilà!

MAVIE: [Ridendo istericamente] È troppo buffo.

ANNIE: Ditemi che non sono i miei capelli. Ditemi che non sono miei, quegli stracci.

MAVIE: Qual è il maschile di Annie?

DIDI: Alberto è il maschile di Annie. (Tondelli 2000: 384)

Esiste una concreta pratica (sessuale) che possiamo considerare causa della sbornia del capitalismo, e dietro il suo nome si cela la proliferazione di virus mortali, come l'AIDS, e una serie di altri aspetti cruenti. Intendo dire, nell'accezione di Baudrillard (1991: 9), l'orgia. I personaggi delle prime opere di Tondelli si trovano in questa fase di orgia senza orgasmo, e *Dinner party* rappresenta il momento esplosivo dell'esperienza. Sotto l'aspetto di una commedia borghese (banale), di conversazione, sopra il palcoscenico troviamo un gruppo di amici, tutti pressappoco trentenni, che si sono riuniti per cena. Durante questo pasto in onore di Tommy, un amico della famiglia, avrà luogo uno spettacolo crudele (anche con punte di comicità), farcito di imprevisti, tradimenti e rivelazioni.

Attraverso questa commedia, l'autore presenta la mitologia della costruzione di una generazione che si sforza per essere postmoderna (e sprofondare nello yuppismo), ma fallisce nell'intento. Tale disinganno va legato a una tendenza verso l'autodistruzione. Ma procediamo per ordine.

Seguendo Halberstam (2011), definiremo il fallimento non più come un'emozione sfavorevole, ma come un residuo emozionale, in contrapposizione

al successo, spinto dalla promessa di felicità (Ahmed 2010). D'altra parte, Baudrillard (1991) ci indica una soluzione temporale per ignorare il vuoto causato dopo il crollo.

La "bella tribú" (Tondelli 2015: 116) di *Dinner party* ha già oltrepassato il climax dell'orgia, ne ha esaurito tutti i limiti fino a disfarsi di tutto. Si è prodotta "la liberazione in tutti i campi" (Baudrillard: 1991: 9): politica, sessuale, della donna, dei bambini, dell'arte, dell'economia, ecc. Questo party, purtroppo, finirà in un modo diverso rispetto a quelli celebrati nel passato. La "sbronza" dei personaggi sarà così forte che tutto il sistema crollerà in rovina, perfino l'euforia e la propria essenza di sé.

Come yuppies postmoderni, questi personaggi aspirano direttamente alla propria felicità. E chi non desidera la propria felicità? La domanda non è poi così stupida come sembra. A tutti i bambini viene imposto l'obbligo di sorridere e la condizione di essere sani, mentre i genitori si occupano di comprare i giocattoli più belli del mercato. È trascorsa una dozzina di anni dalla famosa canzone di Gaber ("Far finta di essere sani") fino alla scrittura del testo in questione e, se da una parte è ormai chiaro che la felicità si è stabilita come meta e come status quo del capitale (Fetchmann 2012: 201), dall'altro, si è reso evidente che l'unico modo per raggiungerla è tramite il consumismo. Insomma, la felicità diviene un prodotto, cioè uno strumento sociale e politico che il potere utilizza per disciplinare la società e contemporaneamente tenerla sotto controllo dentro una comunità (Foucault 2004).

Quando la liberazione economica ha come conseguenza il capitalismo e la felicità diventa un oggetto di consumo, la liberazione politica e quella sessuale hanno anch'esse le loro ripercussioni: la prima scatena la proliferazione e la commercializzazione delle droghe; la seconda, le epidemie, come l'AIDS (in quei tempi, di altissima mortalità). E ancora una volta la felicità è l'emozione che si spera di ottenere tramite l'iniezione di sostanze tossiche nel corpo e dopo l'atto sessuale. Nella festa di *Dinner party* si arriverà a una resa dei conti riguardo agli eccessi e agli abusi dell'alcool, delle droghe, del sesso, e del capitale nella sua forma estetica e caduca dello yuppismo. Tali eccessi evidenzieranno l'identità sessuale e di genere dei personaggi della commedia conducendo lo spettatore fino all'evento finale. La felicità (finta, lo sottolineiamo per l'ultima volta) si può interpretare come una maschera sessuale che permette di nascondere tutto quello che gli individui hanno paura di mostrare. Didi, il fratello ubriaccone e drogato di Fredo, che è presentato come un fallito poiché non è mai riuscito a pubblicare nulla di ciò che ha scritto, si comporta come le femministe del testo di Sara Ahmed (2010: 582), ovvero come un postmoderno: "kill joy, [who] disturbs the very fantasy that happiness can be found in certain places". Insoddisfatto e frustrato come le identità queer, decide di boicottare "the happiness of others" (582). Consapevole, secondo la nostra interpretazione, dello spettacolo che stava per cominciare, Didi prende l'accendino in mano e l'avvicina alla miccia. Una dietro all'altra, vengono

scatenate una sorta di scoperte di tipo sessuale e di genere: davanti a tutti, Giulia confessa la sua relazione adultera con Alberto e, gelosa di Annie, che avevamo categorizzato come donna, ne svela l'identità di uomo dopo averle tirato i capelli, strappandole dalla testa la parrucca. Al culmine di questa fase esplosiva, Didi denuncia l'omosessualità celata di suo fratello, che, a suo dire, è innamorato del suo migliore amico, Alberto. Inizia un brusio di voci: Mavie si inclina verso Annie: "Annie ... Annie ... Ha perso i sensi. Chiamate un medico!" (Tondelli 2000: 387). E Didi grida "[*bevendo*] Annie è morta. Viva Annie! Prosit!" (387). Annie, spinta da Alberto, si trova per terra, apparentemente morta. Era così contenta di assistere alla cena, anche se, soprattutto, si divertiva "all'idea di recitare un personaggio" (388). E Fredo prosegue: "Quasi le è capitata la gloria maggiore. Quella di morire in scena" (388).

La festa è precipitata e i partecipanti sono entrati in una fase virale in cui droghe, sesso e escrementi vari del capitale gli stanno entrando nel sangue. La "bella tribú" (Tondelli 2015: 116) si è liberata di tutto, perfino dell'essenza di se stessa. L'autodistruzione si erge come unico principio di questo gruppo generazionale e viene messo in scena "il dolore derivante dal non essere compresi e apprezzati, l'ansia di essere contro i valori della società e della normalità" (Buia 1999: 55). Il danno diventa una condizione postmoderna, di coloro che, in realtà, non avevano creduto a nient'altro che alla propria effervescenza. La distruzione del collettivo non suppone la morte di tutti i suoi componenti – anche se segnaleremo l'assassinio di Francesca Alinovi nel 1983 o la scomparsa di Andrea Pazienza, ucciso da un'overdose nel 1988 – ma l'inizio vitale di un esito, quello del proprio finale, nel senso del *Fin de partie* (1957) di Beckett. Questo gruppo di giovani libertini ha perso il proprio significato, attraverso la "liquidazione dovuta al suo stesso eccesso, alla sua estensione al di là dei propri limiti" (Baudrillard 1991: 16): sono crollati nel delirio e sono rimasti in un'etichetta, internazionalmente, postmoderna ed esotica, definita da Umberto Eco (1983: 22) come "malauguratamente [...] un termine buono à *tout faire*". Insomma, sono ridiventati una moda. Se decidono di andare oltre questa classificazione trovano il vuoto e la confusione.

La scelta tondelliana di scrivere una commedia al posto di un romanzo, secondo ha notato Ardolino (1998-99: 7) è probabilmente legata alla "manifestazione di una crisi creativa". *Dinner party* viene interpretata come "un momento di passaggio da una fase narrativa ad un'altra [e] coinciderebbe cronologicamente con il superamento di una letteratura più scanzonata e gioiosa (a cui apparterrebbero *Altri libertini* e *Pao Pao*) a una più strutturalmente complessa e problematica" (1998-99: 7), sviluppata in *Camere separate*.

Per cui, questo dramma rivela la tensione dell'individuo di fronte al periodo della postmodernità e, inoltre, mostra la presa di coscienza di Tondelli rispetto a uno stile di vita svuotato, pieno di finzioni, di finte, di diversioni attraverso pratiche che portano all'autodistruzione. Allo stesso tempo,

presuppone un primo punto d'inflessione in tutto il ciclo della sua opera. *Dinner party* rappresenta il fallimento del collettivismo inteso attraverso il sentimento di appartenere a una "bella tribù". È il fallimento dei due fratelli, Fredo e Didi, come metafora di quello di un'intera generazione ed è Didi ad annunciarlo:

Non esistono più le generazioni; tutto si consuma troppo in fretta. È quello che dico anch'io. Non esistono proprio le generazioni stratificate ogni venticinque, dieci o due anni. Sono delle spaccature verticali, degli abissi che fendono diacronicamente il tempo. Lo sforzo sta tutto nel non essere accomunati agli altri poiché nessuno che abbia meno di trent'anni è accomunabile a un altro. È un coacervo di stili altrui, è il vertice, l'apoteosi dell'inautenticità. (Tondelli 2000: 354-355)

Ma bisogna vedere come questi giovani affrontino tale fallimento e come reagiscano nei confronti del vuoto all'interno di *Dinner party*, chiamando in causa anche le pagine di *Camere separate* e de *L'Abbandono*.

Ripetiamolo: *Dinner party* sembra la risposta articolata alla domanda-*dictum* baudrillardiana "che fare dopo l'orgia?" (1991: 9). Infatti, è da sottolineare che non esiste un codice per uscire dalla pratica sessuale di gruppo, mentre, invece, c'è n'è almeno uno per iniziarla. Gli ultimi dialoghi della commedia ci forniscono una risposta provvisoria: "FREDO: Ci hanno abbandonati, ma che importa? Balliamo!" (Tondelli 2000: 396). E il simulacro assume protagonismo, ma solo temporalmente. "Possiamo ormai soltanto simulare l'orgia e la liberazione, far finta di muoverci nella stessa direzione accelerando, ma in realtà acceleriamo nel vuoto, poiché tutte le finalità della liberazione sono già dietro di noi" (Baudrillard 1991: 9). Almeno, se non si accetta il fallimento. Da un lato, assolutamente opposto a quest'idea di simulacro, Halberstam (2011) propone una soluzione alternativa che sembra essere simile a quella che condurrà alla stesura di *Camere separate*: accogliere il fallimento come un residuo emozionale e ripartire da zero, iniziando una nuova vita attraverso una sorta di purificazione che si potrà sviluppare solo a partire da un individualismo che propugnerà una introspezione a favore della ricerca di una nuova identità, più "unica" e, in conseguenza, singola e solitaria. Questa introspezione si distaccherà dalla positività tossica del pensiero yuppista e aprirà una forte riflessione sull'omosessualità in quell'epoca e sulle conseguenze di restare al margine della norma.

OMOSESSUALITÀ E SOLITUDINE

Passati i trent'anni, i brani che Tondelli redige si avvicinano a una scrittura interiore, si ritorcono verso lo stesso autore, e *Camere separate* è stato interpretato dai critici come il grande romanzo di maturità. Anche se lo scrittore decise di non identificarsi con la figura fittizia di Leo servendosi di un narratore onnisciente eterodiegetico anziché autodiegetico in prima persona, in gran parte

il testo viene interpretato dal lettore attraverso uno specchio autobiografico. E ancor più: ci si crea l'impressione che *Camere separate* rappresenti un vero e proprio autoritratto. Infatti, Tondelli agisce sempre come Leo (o è al contrario?), usando la letteratura per mettere al centro della sua scrittura e del suo pensiero la propria identità sessuale e affermarsi come scrittore.

L'ultimo romanzo di Tondelli è una lunga riflessione sull'andamento della propria vita:

Ho sentito il bisogno, dopo aver fatto tre o quattro libri e dopo dieci anni di lavoro, di riflettere sul perché la mia vita poteva andare in una direzione piuttosto che in un'altra. O quanto il fatto della solitudine e della contemplazione nei confronti della realtà avesse a che fare proprio col tipo di lavoro che è quello della scrittura. (Panzeri e Picone 1994: 46-47)

Ma è anche la meditazione sulla tematica dell'omosessualità e le conseguenze di identificarsi come omosessuale nell'ambito di una società che non ha ancora abbassato gli anticorpi per respingere questa possibilità. Il rifiuto spinge l'autore alla rielaborazione identitaria, che prenderà forma attraverso il senso di separatezza e troverà lo spazio nella solitudine. Leo, fin dall'inizio, aveva faticato ad accettare di essere un individuo diverso solo perché gli piacevano gli uomini. È Thomas, il suo amante, a farglielo vedere nel corso del loro rapporto: "Leo, perché non ti metti il cuore in pace e accetti di amarmi?" (Tondelli 2000: 1075). Ma tanto, non serviva che accettasse nulla, poiché "lui viveva il contatto con Thomas come sapendo, intimamente, che prima o poi si sarebbero lasciati" (999). E ancora: "Sapeva, fin dall'inizio che mai [Thomas] avrebbe potuto essere 'tutto'. Per questo [aveva deciso di] chiamare il loro amore 'camere separate'" (999). Laddove, è chiaro, si fa riferimento a una modalità di fidanzamento perenne, ma vissuto nella distanza. La separazione si impone come una forza costitutiva della *liason* diventando anche il loro destino. Leo e Thomas non avrebbero mai potuto fidanzarsi. Il loro amore omosessuale non poteva svilupparsi come qualsiasi altro rapporto amoroso perché non sarebbe stato accettato socialmente. E Leo si rende conto di non avere "né modelli di comportamenti da seguire, né esperienze [e, di conseguenza,] vivere insieme significava [appunto] credere in un valore che nessuno era in grado di riconoscere" (1077).

L'evoluzione ideologica portata a termine interiormente da Tondelli e rispecchiata nelle sue opere produce scintille nel momento di confrontarsi con un'identità collettiva che non è più in grado di svilupparsi. Era *Dinner party* ad annunciarcelo, ma è *Camere separate* a riprodurlo e, per dire così, a metterlo nero su bianco. La morte di Thomas rappresenterà non solo la scomparsa di un compagno amato (da Leo), ma anche la chiusura di un'epoca, quella della giovinezza, quella dell'amore, del sesso, della voluttuosità – insomma, il periodo dell'identità collettiva. Il romanzo presenta l'impossibilità di elaborazione di un'identità maschile, ovvero l'impossibilità di due persone omosessuali a fidanzarsi. Dopo la perdita di Thomas, una parte dell'entità duale

“Leo-con-Thomas” (967) è venuta meno lasciando un vuoto. Caruso (1978: 245), da psicoanalista, definisce la separazione reale e definitiva degli amanti come una delle azioni più dolorose per l'individuo: per Leo, questo vuoto e questa sensazione di separatezza si aggrappano all'io come una fenomenologia della morte. Si sente di morire in una situazione vitale, sente crollare la sua coscienza collettiva. Percepisce la morte come se fosse una parte di sé. Infatti, è quello che gli è successo; morendo una parte dell'entità duale Leo-e-Thomas, si è prodotta una mutilazione dell'io, che riguarda la prima parte dell'unione (Leo), provocando, di conseguenza, un disastro, nello stesso io, per la posteriore perdita dell'identità. Si passa dal “Leo-con-Thomas” al “Leo-senza-Thomas”: Leo “sta continuando a vivere senza Thomas [...] e significa solo una cosa: che anche Leo è morto” (989). Questa seconda fase focalizzata sul lutto rappresenterà la ricerca di una purificazione che avverrà attraverso un duro e lungo lavoro sul dolore. Quando Leo sarà pronto e farà pubblico questo dolore ai suoi amici più intimi, il lutto si compirà e dalle cenere rimaste dall'unione Leo-e-Thomas, rinascerà, finalmente, un nuovo Leo, perché, infatti, “Leo e Thomas hanno partorito, con dolore, almeno un figlio, [...] il trentatreenne Leo” (1094), un individuo separato e solitario: “quell'unità armonica che si chiamava Leo-e-Thomas e che ora non c'è più non potrà più esserci” (989).

Questa purificazione, ovvero la rinascita, se la vogliamo interpretare così, “lo sta portando lontano, verso se stesso” (997), ed è stata raggiunta attraverso una sorta di individualismo che ha trovato il suo spazio nella solitudine. La scelta solipsista viene proposta da “un amico divorziato” di Leo attraverso queste parole: “Avevo bisogno di fare delle cose per me. Trovo importante potersi occupare di se stessi. Fare le cose esclusivamente per sé” (1039). Certamente, l'individualismo radica nel fatto di pensare “solo a sé stessi contro le regole del vivere sociale, una eccessiva o esclusiva considerazione di sé, che porta [...] a rinchiudersi nel privato” (Metteucci 1994: 7). Per cui, il vuoto lasciato da Thomas non sarà altro che il suo isolamento, “lui si è chiuso agli altri. Ritenendo di poter sopravvivere solo in se stesso” (Tondelli 2000: 1086) perché lui è diverso dagli altri ed è “sempre più solo. Più solo e ancora più diverso” (915). La solitudine lo spingerà verso “un riorientamento della relazione con se stesso e con gli altri” (Laurent 1994: 125), rinuncerà all'amore carnale che verrà sostituito da quello mistico e, in conseguenza, sentirà l'astinenza, accompagnata della perdita della sessualità: “quando si guarda allo specchio [sente] il suo corpo [...] inflaccidito e molle come di un eunuco” (1084). E deve accettare il fatto “che non sarebbe mai stato felice” (1103) in quanto è un individuo diverso alla massa – e comunque la vita continua.

IL POSTMODERNO (ANCORA). UNA NEGAZIONE

Non volevo chiudere quest'argomento senza accennare (ancora) alla confusione postmoderna e dunque volevo proporre a modo di approccio – e dico così,

perché, come vedremo nelle pagine successive, la mia analisi ha, per il momento, delle risposte aperte – una mia visione sulla teorizzazione o classificazione dell'opera tondelliana.

In primo luogo, cerchiamo di chiarire i concetti di base. La definizione di *postmoderno*, concetto introdotto ed elaborato nell'ambito della filosofia e la produzione estetica, si è presto diffusa internazionalmente in modo piuttosto confuso. Il problema, quindi, è terminologico e non possiamo descrivere il termine senza legarlo ad altri due, di radici simili, cioè *postmodernità* e *postmodernismo*.

Possiamo interpretare la postmodernità come il periodo susseguente alla modernità. Da qui, la questione della periodizzazione, per stabilire i limiti storici fra modernità e postmodernità. Ardolino (2010) propone come data di avvio operativa del discorso sulla postmodernità il 1979, anno in cui Lyotard pubblicò il suo "libricino" *La condition postmoderne*, che è un rapporto sull'analisi dello stato e la condizione del sapere nella società (tardo)capitalista. Il titolo, che in sé e per sé è anche una diagnosi, "designa lo stato della cultura dopo le trasformazioni subite dalle regole dei giochi della scienza, della letteratura e delle arti a partire dalla fine del XIX secolo. Tali trasformazioni saranno messe qui in relazione con la crisi delle narrazioni" (Lyotard 2004: 5)

Lyotard annuncia così la fine di certe grandi narrazioni nate all'epoca della Rivoluzione Francese, quali l'associazione sapere-emancipazione-libertà, l'emancipazione politica, il vincolo ricchezza-capitale-progresso e il gran principio dell'*égalité*. Ma nel corso della seconda guerra mondiale, ci fu Auschwitz, e Auschwitz rappresenta un "umanicidio" interno alla modernità, con cui termina qualsiasi modello di egualità fra individui, culture ed etnie.

In Italia, nel frattempo, si parlava già di "crisi della ragione", attraverso una raccolta di saggi, curata dal filosofo Aldo Gargani (1979). E tale crisi veniva analizzata, sul piano estetico, dall'architetto Charles Jencks, per prima volta nel territorio italiano, nella mostra d'arte veneziana del 1980, col titolo *The Presence of the Past*. Questo modello di postmodernismo, letto ora come un movimento artistico, si sviluppa attraverso il concetto del *double-coding*, per il modo di presentare allo spettatore spazi ambigui, costruzioni che mischiano codici diversi. Sono palazzi, che presentano una parte moderna e un'altra parte, per esempio, neoclassica. La tecnica fu applicata anche nel campo narrativo da Umberto Eco nel suo romanzo *Il nome della rosa*. Ma non anticipiamoci.

Negli Ottanta si aprì un dibattito attorno alla definizione sulla postmodernità che passò dalla filosofia, dallo studio dell'arte, dalla critica e la teoria della cultura e della letteratura fino all'architettura, come ben sostiene Jansen (2002).

Questo nuovo stato o condizione, manifestato come crisi e trasformazione dei paradigmi di pensiero, ebbe subito delle reazioni violente. Quasi contemporaneamente a Lyotard, Habermas (1980) traccerà la prima resistenza contro il concetto di postmodernità: secondo il filosofo tedesco, la modernità, in

realtà, non è ancora morta, poiché il suo gran progetto, quello dell'Illuminismo, non si è ancora realizzato. Ritornando al discorso della crisi delle metanarrazioni della modernità, Habermas afferma che la Modernità non ha ancora esaurito il suo itinerario. Vattimo (1983), principale esponente del "pensiero debole", presenta un'alternativa alla lettura di Habermas: la morte delle metanarrazioni è divenuta, infatti, una vera e propria metanarrazione trionfante (Ardolino 2010: 181).

Prima di passare all'ambito letterario italiano, bisogna, però, segnalare che, come esprime Giovannetti (2017) riprendendo Frederic Jameson (2001) in maniera riassuntiva, noi intendiamo la "postmodernità" come una periodizzazione e il "postmodernismo", come le forme d'arte e di letteratura. Invece, il "postmoderno" andrà collegato alla condizione, artistica, ideologica e sociale – alla "categoria spirituale" o modo di operare, in parole di Eco (1983: 22).

Se diamo uno sguardo alla produzione italiana del momento, possiamo notare la natura ibrida dei risultati. Ardolino (2010: 177) propone la lettura della "linea Eco-Calvino-P. V. Tondelli", laddove tutti e tre gli autori risultano portatori di una "poetica della postmodernità". Il primo instaura il modello di *double-coding* applicato alla storia con *Il nome della rosa* (1980), mostrandoci un medioevo fasullo osservato ironicamente dal presente. L'esempio più estremo di metaromanzo lo troviamo in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), di Italo Calvino, in cui il destinatario storico dell'opera viene inserito nel caos della lettura all'impazzata che si riproietta nella società. E, finalmente, in *Altri libertini* di Tondelli, troviamo uno spessore diverso della postmodernità: la normalizzazione degli esperimenti della neoavanguardia e la destrutturazione del linguaggio.

In questi risultati letterari si riflette la crisi del significato permanente: l'uomo, come soggetto, non può darsi un senso stabile giacché, mediante il cosiddetto progresso tecnologico, si è prodotta una frammentazione delle certezze, del tempo, dell'identità, dello stesso soggetto.

Altri libertini (1980) di Tondelli "è la summa di un decennio di libertà e di confusione, di collettivismo e trasgressione" (Tani 1990: 200), anni effervescenti, pazzi, trascorsi lungo la Via Emilia. Questi libertini trovano la loro rassicurazione nelle droghe. Trovano nell'alcool un'immediata e fugace evasione con cui ricercheranno la propria autodeterminazione. Lotteranno, si feriranno e si lecheranno le ferite. L'importante per loro è "agire, partire, viaggiare, essere comunque in movimento, lasciarsi andare all'onda che travolge, senza principio e senza meta, e dall'abbandono ricavare piacere" (Buia 1999: 49). Si penseranno *beats* fuori del tempo e, conseguentemente, "postmoderni". Ma allora, in quest'interpretazione *light*, la condizione del postmoderno è quella dell'edonismo, del vivere spensierato, con lo sguardo rivolto verso la moda, assorbito dal consumismo sfrenato. Ma i libertini sono come i membri della *beat generation*, ed è perciò che desiderano scappare,

viaggiare, fare l'autostop fin dove possono arrivare. Significa, dunque, anche la riscoperta della vita sulla strada, il sesso liberato dai pregiudizi, l'uso liberalizzato della droga, i valori umani, la coscienza collettiva. Sono i personaggi dell'*underground*, sono la già annunciata prima "bella tribù" di Tondelli – e il grado zero della loro cultura è l'eclettismo, espresso così da Lyotard:

On écoute du *reggae*, on regarde du *western*, on mange du McDonald à midi et de la cuisine locale le soir, on se parfume parisien à Tokyo, on s'habille rétro à Hong Kong, la connaissance est matière à jeux télévisé. [...] En se faisant kitsch, l'art flatte le désordre qui regne dans le "goût" de l'amateur. (1986: 21-22 361-362)

Tondelli, al pari del filosofo francese, considera il postmoderno "per tutto un misto di cose, di atteggiamenti, per quel variare" (Panzeri e Picone 1994: 60). E si tratta anche di uso ironico del termine e del concetto:

Del resto non vi verrebbe da pensare altro per una corrente che si potrebbe definire anche estetica, che ha fatto della citazione e della riproposizione degli stili del passato la sua forza. Ma è già tutto citato e se manca l'ironico viene a perdersi la sua prerogativa. Sarebbe grottesco prendere il postmoderno con un atteggiamento di estrema serietà. (Panzeri e Picone 1994: 60)

Ma "postmoderno" rappresenta anche un'etichetta, poiché, all'inizio degli anni Ottanta, era un termine *passe-partout*, che "stava a significare una compresenza di stili diversi per una nuova comunicazione" (Picone 1991), uno stile, un modo di vivere, che era destinato alla propria distruzione. Tondelli lo definiva come:

Una mania culturale, una moda e un segno di festa: si usciva da un decennio buio e cupo con un'esplosione di colori, di follia. Durata poco, come un *week end*. Si finiva per essere abbagliati dal nuovo? Forse, ma era anche giusto. Ogni dieci giorni si vedeva sfrecciare una tendenza ad una velocità sconosciuta prima. Era qualcosa veramente divertente dove tutto si mischiava ed il senso non si otteneva più da un gruppo bensì da una compresenza di segni. Tutto era lecito e giustificato. (Picone 1990)

In fondo, Umberto Eco (1983: 22) la pensava allo stesso modo, com'è stato notato nelle pagine anteriori di questo lavoro: "Malauguratamente 'postmoderno' è un termine buono à *tout faire*. Ho l'impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa". Inoltre riteneva che il postmoderno (non confondere con *postmodernità*!) non fosse una "tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare".

Quel negarsi postmoderno da parte di Tondelli è il risultato di un disincanto, di un disinganno. Nel 1983, dopo l'omicidio della sua cara amica Francesca Alinovi e dopo la scoperta delle trasgressioni dei limiti e della follia legati ai party, prende coscienza della realtà. In parole dello scrittore: "Per me, gli anni ottanta finirono già lì, nel 1983, durante quel fine-settimana dove, sotto l'apparenza di una fiesta mobile di ragazzi allegri, e anche scatenati, si

rivelarono la follia dei rapporti, l'eccesso di certi riti e anche la paura" (Tondelli 2001: 230-231).

Questo brano si può mettere in confronto con gli eventi che si svolgono nel finale della festa in *Dinner party*. In seguito allo smantellamento delle maschere sessuali (rappresentazione della liberazione sessuale) dei personaggi,¹ irrompe un trauma: che fare dopo la follia orgiastica dei primi anni ottanta? "La bella tribù", i postmoderni in generale, hanno trasgredito i loro limiti e si trovano davanti alla confusione. Baudrillard, lo abbiamo visto, definisce quella follia orgiastica come "tutto il momento esplosivo della modernità, quello della liberazione in tutti i campi" (1991: 9), sia quello della politica, quello sessuale, la liberazione della donna, dell'arte, ecc. "È stata un'orgia totale [...] abbiamo percorso tutti i sentieri della produzione e della sovrapproduzione virtuale di oggetti, di Segni, di messaggi, di ideologie, di piaceri". E così sostiene che "oggi tutto è liberato, tutti i giochi sono fatti e ci troviamo collettivamente di fronte alla domanda cruciale: CHE FARE DOPO L'ORGIA?" (9). Per il pensatore francese, il simulacro è la soluzione in cui incorreremo (in realtà, in cui siamo già incorsi): far finta di niente e simulare che ancora ci saranno altre orgie, altre feste, altre liberazioni da realizzare: insomma, fingere che ancora si potrà andare avanti.

La commedia finisce con un abbraccio tra i due fratelli, che fanno finta di niente:

DIDI: È così buio ...

FREDO: Ci hanno abbandonati, ma che importa? Balliamo!

DIDI: Ballo solo il tango.

FREDO: E io solo disco-music. (Tondelli 2000: 396-397)

In *Dinner party* viene accettata l'impossibilità del progresso e consecutivamente l'impossibilità del nuovo. Si potrà soltanto simulare un altro movimento: in realtà, tutto si è esaurito. Veramente si può creare da zero? Non esiste più la novità ma il miscuglio delle realtà esistenti.

In tempi più recenti, questo discorso sull'impossibilità del nuovo è stato ripreso da un filosofo francese, Boris Groys (2002), secondo una prospettiva positiva. A suo dire, la fine del nuovo sarà la liberazione dell'obbligo di essere storicamente nuovi. Inoltre, propone l'opportunità di scappare dal museo e dal mercato dell'arte per riconoscere la novità soltanto dentro se stessi.

¹ Da una parte, c'è il triangolo amoroso: Fredo-Giulia-Alberto, i primi due, sposati; il primo, però, in realtà, omosessuale, da sempre, innamorato di Alberto; Giulia e Alberto, amanti. Poi c'è la fidanzata finta di Alberto, Annie, che è un travestito, sicuramente contrattata da Fredo per beccare l'adulterio fra sua moglie e il suo migliore amico. E per ultimo, c'è Tommy, caro amico della famiglia, soprattutto dei genitori degli Oldofredi (Fredo e Didi), al quale, alla fine, gli si accusa di essere stato l'amante della madre degli Oldofredi e di avere ucciso il loro padre. Didi, trattato da ubriacone, ne sarà l'osservatore e il filosofo della serata.

Potremmo parlare di tante altre questioni legate al concetto di postmodernità, ma, in questo modo, andremmo avanti all'infinito. Alla fine, ci troviamo davanti ad un testo eclettico e magari anche un po' inautentico, basato su un'ipotesi rafforzata attraverso un ampio corpus bibliografico. Quest'ipotesi, la negazione di Tondelli come postmoderno, si risolve mediante la presa di coscienza della realtà: non c'è altro da trasgredire, ci resta solo da simulare altre liberazioni. D'altra parte, credersi postmoderno era diventata una moda, un'etichetta, una marca, come indossare i jeans di Levi-Strauss in primavera e d'estate, infilare gli short di Mango. A questo punto, potremmo continuare così e chiederci: ma allora, se Tondelli non è postmoderno, in quale gruppo possiamo inserirlo? Manca (2013: 15) ipotizza, dalle domande che si fa Tondelli all'interno della sua narrativa, che lo scrittore è "modernista", visto che tali questioni sono di natura epistemologica e rispondono a problemi del seguente genere: "come posso interpretare questo mondo di cui faccio parte? E che posto ho in esso?" E la nostra domanda diventa: il postmoderno, a conti fatti, non sarà altro che una finzione del moderno?

È chiaro che *Dinner party* segna un'inflexione nel percorso ideologico e letterario di Tondelli. Insomma, non rappresenta altro che il dramma dell'individuo davanti alla postmodernità che verrà sviluppato più avanti in *Camere separate* e troverà il suo rifugio nella solitudine. Non possiamo ancora dare una risposta alla questione sulla classificazione dell'opera di Tondelli, ma possiamo ricordare che, dopo la morte di Francesca Alinovi, nel 1983, decise di ripensare a quello che stava scrivendo e di compiere una svolta verso se stesso, lasciando da parte la moda, lo stile, la prospettiva – la categoria spirituale? (Eco 1983: 22) – del postmoderno.

CODA

È possibile, persino agevole, leggere l'evoluzione ideologica tondelliana sulla scia delle tre opere analizzate; un percorso che si avvia all'inizio degli anni Ottanta con la pubblicazione di *Altri libertini* e un libertinaggio collettivista sfrenato che, man mano, dopo la scossa di *Dinner party* (1985), si ridirige verso un certo tipo di individualismo solitario, addirittura mistico, con la pubblicazione di *Camere separate*, nove anni dopo. A nostro parere, in questa ultima fase, la purificazione dell'individuo legato a un'identità collettiva è stata portata a termine in modo riuscito tramite questa forma di individualismo. Purtroppo, la letteratura può rappresentare uno sfogo, un rifugio e un risorgere, ma resta comunque sempre finzione. Due anni dopo la uscita di questo ultimo romanzo, in un momento di riconoscimento pieno ed intenso, Tondelli morirà, vittima dell'AIDS o, più esattamente, delle sue conseguenze.

Nelle mani dei critici e dei ricercatori resta il compito di recuperarlo e liberarlo dal peso di alcune polemiche generatesi intorno alla sua produzione. E

a noi resta la sensazione, l'ipotesi, di trovarci di fronte a un classico italiano della letteratura della postmodernità.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI TONDELLI

Altri libertini (1980), Milano, Feltrinelli

Pao Pao (1982), Milano, Feltrinelli

Rimini (1985), Milano, Bompiani

Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta (1990), Milano, Bompiani

L'abbandono. Racconti dagli anni ottanta (1993), Milano, Bompiani

Dinner party (1994), Milano, Bompiani

Biglietti agli amici (1986), Bologna, Baskerville, (1997), Milano, Bompiani

Camere separate (1989), Milano, Bompiani

L'opera completa è raccolta in due volumi della collana "Classici Bompiani":

Opere. Romanzi, teatro, racconti (2000), a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani;

Opere. Cronache, saggi, Conversazioni (2001), a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AHMED, S. (2010), "Killing Joy: Feminism and the History of Happiness", *Signs*, 35 (3), 571-594.

ARDOLINO, F. (1998-1999), "Dinner party: una tragedia discreta di P. V. Tondelli", *Anuari de Filologia*, secció 6, 21, 9-20.

ARDOLINO, F. (2010), "La postmodernità letteraria e culturale", *Projecte acadèmic. Pla d'actuació docent i projecte de recerca* (treball inèdit), 177-194.

BAUDRILLARD, J. (1991), *La trasparenza del male*, Milano, SugarCo, 9-20.

BECKETT, S. (1957), *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit.

BUIA, E. (1999), *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel.

CALVINO, I. (1979), *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi.

CARUSO, I. (1978), *La separación de los amantes: una fenomenología de la muerte*, México, Siglo XXI.

ECO, U. (1980), *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.

ECO, U. (1983), "Postille a *Il nome della rosa*", *Alfabeta*, 49, 19-22.

FALCIOLA, L. (2015), *Il movimento del 1977 in Italia*, Roma, Carocci.

FETCHMANN, A. (2012), "Shiny Happy People: Las políticas de la felicidad entre el consenso y la lucha", *Relaciones Internacionales*, 19, 199-208.

FOUCAULT, M. (1998), "Michel Foucault, un'intervista: il sesso, il potere e la politica dell'identità, 1984", *Archivio Foucault: interventi, colloqui, interviste*. 3. 1978-1985: *estetica dell'esistenza, etica, politica*, Milano, Feltrinelli, 295-306.

FOUCAULT, M. (2004), *L'ordine del discorso e altri interventi*, Torino, Einaudi.

FUSTER, J. (2009), "Morir", dins ID., *Diccionari per a ociosos*, Barcelona, Edicions 62.

- GIOVANNETTI, P. (2017), "Il postmoderno", *Letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, Carocci editore, 235-247.
- GROYS, B. (2002), "On the New", *Artnodes*, 2 [online]. [Consulta 28 giugno 2018].
Disponibile a : <http://doi.org/10.7238/a.v0i2.680>
- HABERMAS, J. (1980), *Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt*, Leipzig, Reclam.
- HALBERSTAM, J. (2011), *The Queer Art of Failure*, Durham & Londres, Duke University Press.
- JAMESON, F. (2001), *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta.
- JANSEN, M. (2002), *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- KEROUAC, K. (1989), *Sulla strada*, Milano, Mondadori.
- LAURENT, A. (1994), *Storia dell'individualismo*, Bologna, Il Mulino.
- LYOTARD, J. (1986), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Éd. Galilée.
- LYOTARD, J. (2004), *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
- MANCA, A. (2013), "Postmoderno e nostalgia del centro in Pier Vittorio Tondelli", *Giornata Tondelli tredicesima edizione*, Correggio, 19 dicembre [online]. [Consulta: 28 giugno 2018]. Disponibile a :
<[http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/856611de422c11d8c1257c7b002d9291/\\$FILE/Manca%20revisionato.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/856611de422c11d8c1257c7b002d9291/$FILE/Manca%20revisionato.pdf)>.
- METTEUCCI, N. (1994), "Presentazione", in *Storia dell'individualismo*, Laurent, A. (coord.), Bologna, Il Mulino, 7-14.
- PANZERI, F. e PICONE, G. (1994), *Tondelli. Il mestiere dello scrittore*, Ancona, Transeuropa.
- PICONE, G. (1990), "Il bello del Grande Freddo", *Il Mattino*, 24 novembre.
- SPADARO, A. (2002), *Lontano dentro se stessi. L'attesa di salvezza in Pier Vittorio Tondelli*, Milano, Jaca Book.
- TANI, S. (1990), *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia.
- VATTIMO, G. e ROVATTI, A. (1983), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli.



Llevat que s'hi indiqui el contrari, els continguts d'aquesta revista estan subjectes a la llicència de Creative Commons: Reconeixement 3.0 Espanya.