

## PIER VITTORIO TONDELLI: EL ESCRITOR Y SU MUNDO\*

JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO  
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

En enero de 1980 apareció en la colección “I narratori” de la editorial milanesa Feltrinelli *Altri libertini*, [AL] el libro con el que se presentaba al público Pier Vittorio Tondelli [PVT]. Su autor era un joven universitario nacido en Correggio (provincia de Reggio Emilia), de 25 años, hasta entonces desconocido pero que pronto empezaría a despuntar, a ser leído y comentado. Dos años más tarde, en 1982, publicaba una novela *Pao Pao* y en 1985 otra bien distinta, *Rimini*; en 1986 *Biglietti agli amici* y en 1989 veía la luz su última obra narrativa, *Camere Separate*.

Tondelli se mostró muy activo, vivió de su trabajo como escritor, participó en congresos, publicó en revistas y, en suma, se integró en la industria cultural. Como compendio y balance de toda aquella actividad nacieron dos libros, *Un weekend postmoderno* [UWP] y *L'abbandono. Racconto dagli anni Ottanta* [LA] este último ya póstumo, pues Tondelli falleció en 1991. Ambos volúmenes recogen sus múltiples intervenciones (incluso de escritura de ficción) en la vida cultural italiana; en el caso de UWP los textos fueron completamente revisados y a menudo modificados para la ocasión (la reelaboración de la propia escritura fue una de las constantes estilísticas de PVT). Este par de libros nos muestran un Tondelli diferente en ciertos aspectos, que

oficia de periodista, de crítico cultural, de sociólogo, de analista de los usos culturales contemporáneos, etc. También póstuma se publicó la obra teatral *Dinner Party*, cuya primera redacción data de 1984.

Por otra parte, poco después de la edición de AL, PVT se comprometió, a petición de una revista de lectores jóvenes, en un proyecto de lectura y selección de inéditos con vistas a publicar una antología. Los autores examinados fueron narradores principiantes de menos de 25 años. Se creó así el proyecto **Under 25**, que en sus varias etapas condujo a la publicación de tres volúmenes sucesivos entre 1986 y 1990, con determinados criterios de selección. De este modo, Tondelli, además de descubrir nuevos talentos literarios (algunos de los cuales después han hecho carrera<sup>1</sup>) se ejercitaba como animador cultural y como orientador de vocaciones, puesto que fue él quien leyó, corrigió y aconsejó a sus pupilos. Por otra parte, la escritura de los prólogos de los respectivos libros y el análisis del abundante material narrativo que llegó a sus manos lo introdujeron en la práctica de una verdadera tarea de crítico literario (paralela a la publicación de otra serie de reseñas de libros).

De manera análoga, PVT participó muy directamente en el nacimiento de la revista literaria **Panta** (en 1990) y empezó a dirigir en la editorial Bompiani, con el título genérico de *Mouse to mouse*, una colección de ensayos a cargo de autores noveles que se iban a ocupar de la moda, el diseño, y otras materias de mayor profundidad; se editaron sólo dos libros porque con el cambio de propiedad de la editorial la colección fue suprimida.

La formación de la personalidad y las coordenadas generacionales e individuales (sociológicas e ideológicas) de PVT las hallamos expuestas por él mismo en un jugoso artículo publicado en UWP (pp. 123-5); su título original, de 1985, más completo (*C'era un ragazzo che come me...*)<sup>2</sup>, que retomaba una conocida canción de Gianni Morandi de los años 60, explicitaba aún más la identificación del autor con el protagonista de la descripción efectuada —en tercera persona—. Allí encontramos por parte de Tondelli una reivindicación de los años 70 desde su propia experiencia y su ubicación personal como un observador del mundo. Tras

---

<sup>1</sup> Caso, por ejemplo, del renombrado Enrico Brizzi, autor de *Jack fruscante è uscito dal gruppo* (1994).

<sup>2</sup> La primera versión se publicó en noviembre, en la revista *Linus*. Después el título quedó reducido a *Quel ragazzo*.

cursar sus estudios universitarios en Bolonia, PVT permaneció en la ciudad sin optar por ningún trabajo concreto, y fue allí, en unos años de incomodidad e inquietud, donde incubó su vocación de escritor. De él puede decirse, como él mismo apuntó, que estuvo situado oportunamente en la encrucijada de un cambio: *Mi sembró de trovarmi nel posto giusto al momento giusto. Un po' come quando frequentavo il DAMS, a Bologna, negli anni caldi fra il 1975 el 1979.* (LA, p. 22 —1987—).

En este breve recorrido hemos apuntado ya algunos de los rasgos que hacen de PVT un hito del cosmos literario y cultural italiano de los años 80. A continuación vamos a especificarlos sumariamente:

1. La figura de Tondelli goza de una centralidad en la literatura y en la cultura artística italiana de aquellos años. Dicha centralidad nace de sus inquietudes culturales, de su obra de crítico y de sociólogo de la cultura contemporánea, pero también de su papel de promotor cultural. Con todo, su aportación primordial radica en la función que AL y las obras sucesivas desempeñaron como innovadoras del universo narrativo italiano.

2. En relación con el factor anterior, hay que hacer notar el gran interés cultural que despiertan los años 80 en Italia:

En la postguerra, tras la traumática fractura provocada por el segundo conflicto mundial, hubo un áspera división entre, por una parte, una cultura marxista, heredera de la resistencia partisana, que controló férreamente una buena porción de los medios de producción cultural y que, en todo caso, gozó prácticamente del monopolio de la legitimación ideológica y, por otra parte, una cultura católica que intentó cubrir su espacio.

Los eventos del mayo del 68 y los del 77 —muy vivos estos últimos en Italia y especialmente en Bolonia, en cuya universidad estudiaba Tondelli— consolidaron una cultura antiburguesa de izquierdas que, llegando a ser dominante, extendió en la sociedad un componente fuertemente ideológico y reivindicativo; dicho componente afectó también a la literatura y, particularmente, a la narrativa.

En este contexto se insertaron las aportaciones fundamentales de PVT, autor en el cual la década de 80 está muy presente, con coherencia; primero con AL y después con las novelas citadas, él impulsó la renovación de un panorama narrativo demasiado uniforme que había llegado a

un punto casi de esclerosis y de desintegración. Tondelli, entre otras cosas, fue de los que recuperaron el gusto de narrar historias.

3. Existe una gran cohesión entre los universos narrativo y ensayístico creados por Tondelli. Una lectura integral de su escritura refleja la imagen de un mundo congruente en el que muchos comportamientos se repiten y muchas referencias se entrecruzan. Ciertos materiales a menudo son transformados desde un código no literario (de no ficción) a otro literario (de ficción). Con ciertos matices, se puede afirmar que un lenguaje muy vivo, en absoluto académico, es el barniz que cubre toda la obra tondelliana; en Tondelli un lenguaje es un mundo, es decir, que su lenguaje forja su mundo de autor.

4. Hay un filón homosexual, omnipresente en la obra de PVT, a través de los personajes de sus novelas, a través de sus lecturas, de sus autores favoritos, las crónicas de sus viajes, su gusto por la diversión, etc. No se puede soslayar la importancia de la cultura gay y del movimiento social a ella ligado en la Italia contemporánea, muy consolidado a partir de los acontecimientos del 68 y del 77<sup>3</sup>.

5. Otro hilo conductor que dota de cohesión y unidad al discurso tondelliano es su carga autobiográfica. Si bien no se la debe sobrevalorar, y fue precisamente Tondelli en algunas declaraciones el primero que le restó importancia en la hermenéutica de sus textos, es cierto que el fondo autobiográfico de muchas de sus páginas de literatura creativa es innegable: el paisaje emiliano, la música joven, el servicio militar, sus escritores favoritos, ciertas ciudades amadas, la mencionada homosexualidad, determinadas experiencias, etc. De hecho, la confrontación de su obra periodística o ensayística con la propiamente narrativa confirma, también en este aspecto, la aludida continuidad de universos<sup>4</sup>.

6. La idea recién enunciada nos conduce a la concepción que de la escritura tuvo Tondelli. Él, como observan Panzeri y Picone, la vivió en términos existenciales, como vocación más que como oficio. Y ello a

---

<sup>3</sup> Roberto Carnero, al sugerir que Tondelli representa la condición homosexual en “termini di una quotidiana normalità”, se pregunta, con acierto: “quanti secoli sono passati da Pasolini?” (p. 21).

<sup>4</sup> Filippo Laporta, sin embargo, manifiesta que “nell’autorappresentazione dello scrittore è assai arduo distinguere tra realtà e mito biografia, tra apparenza e verità, tra velleità e problemi reali” (p. 50).

pesar de que, como se ha dicho, para Tondelli la práctica de la escritura fue su profesión, es decir, su medio de vida<sup>5</sup>.

7. Cuando empezó su carrera de escritor, PVT publicó algunas declaraciones muy explícitas sobre su poética, que después se prodigaron menos y fueron más indirectas. Por último, en la entrevista contenida en *Il mestiere...*, clarificó —y cambió— diversos principios.

Fue él mismo el primero que habló de “escritura emotiva” (en un artículo de 1980), marbete que después ha sido recogido y mantenido por la crítica. Se mostró firme defensor del relato, contra la novela, pero pronto cambió de orientación. Partidario del ritmo del texto, que evidenciaría el *sound del linguaggio parlato* (otra fórmula tondelliana que ha tenido éxito entre los críticos) y contrario a la “literariedad” como categoría lingüística y estética. Habló también del viaje, de la acción, de la importancia de los personajes, de la lengua empleada...

Scrivere è innanzitutto usare una lingua. Prima ancora di conoscere la storia che vogliamo raccontare, noi la stiamo pensando in una certa lingua, la nostra. Noi facciamo un'operazione con il linguaggio” (LA, p. 61 [1989]).

Por otra parte, las orientaciones preceptivas de escritura ofrecidas por PVT a los jóvenes del proyecto *Under 25* y las notas críticas desarrolladas sobre sus trabajos (algunas de verdadera sociología literaria) nos proveen de preciosas informaciones que, como en tantas ocasiones sucede cuando los escritores offician de críticos, sirven también para reconstruir una poética que es más la del escritor (PVT en este caso) que la de los autores antologados y estudiados.

8. La escritura tondelliana es una escritura de géneros (y subgéneros) que fagocita *dal giallo all'autobiografia, dal picaresco al rosa, dal romanzo erotico alla commedia sentimentale* (Laporta, p. 57)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Vid. Roberto Carnero, p. 27.

<sup>6</sup> Este crítico pone en relación el empleo de estos géneros y subgéneros con la práctica por parte de Tondelli del disimulo y de la tendencia a la máscara y al travestismo, bajo lo cual —en su opinión— subyacería un fondo insondable y bien escondido de depresión y soledad. Son juicios polémicos cuyas bases quizás no quedan suficientemente fundadas.

9. A propósito de Tondelli se ha hablado de rechazo consciente de las ideologías (v. gr., Carnero, p. 21). El lector de su literatura de creación detecta la ausencia de un compromiso político directo, de una militancia manifiesta, pero, a la vez, la escritura tondelliana está bien lejos de ser —como diríamos hoy— “políticamente correcta”, especialmente sus dos primeros libros. Por otro lado, en alguno de sus artículos, Tondelli no ha rehuído la expresión de críticas y discrepancias sociales. Enrico Palandri, también narrador y amigo de PVT, piensa que nuestro autor ejerció un innegable compromiso, pero que éste no se puede reducir a un compromiso político, y que el creador de AL fue “il primo autore che ci ha portato oltre la contestazione”<sup>7</sup>.

A Tondelli cabe atribuir el mérito de haber roto con determinadas rigideces y con viejos apriorismos y de haber sabido librarse de ellos, en un papel que él desarrolló como intérprete precursor de las necesidades y tendencias de una Italia nueva y distinta, en continuo cambio, una Italia emergente para la que muchos esquemas culturales y literarios ya no eran válidos. En este sentido, su rechazo ideológico, creemos, hay que valorarlo como un signo de modernidad.

Naturalmente detrás de este rechazo concreto en la escritura, había una precisa concepción de la literatura, que el mismo autor expresó en 1984:

Quello che voglio da un romanzo, (...), è che (...) mi comunichi uno scarto nella mia visione delle cose e del mondo, che apra una breccia nella mia coscienza. (...) Perché il mondo così com'è non va bene. Occorre un cambiamento.(...). Un libro, un buon libro non cambia il mondo, pero cambia il suo modo di parlare. E forse anche il modo di sentirlo (“Post Pao Pao”, LA, p.12).

10. Así pues, gracias en buena parte a Tondelli, una nueva generación de narradores italianos cambió la dirección de su avance, abandonó la hasta entonces mayoritaria desintegración de tramas y de la narratividad y retomó un modelo, la novela de formación (*Bildungsroman*) que, en cambio, hablará de la vida de los jóvenes de los años 80. De esta manera, con historias a menudo sencillas y con una notable renovación del lenguaje, la senda de la narrativa italiana se disoció netamente, p. ej., de la

---

<sup>7</sup> Apud Roberto Carnero, p. 11.

francesa o de la española. Tondelli se convirtió en un autor símbolo representativo de los nuevos aires del decenio (Busi, Palandri, Lodoli, Piersanti, De Carlo, Veronesi, etc.) y no fue ajeno a ello el componente generacional de sus novelas.

### ALTRI LIBERTINI<sup>8</sup>

Analizando hoy la obra de PVT, se advierte que a pesar de que *Camere separate* posea una gran densidad de escritura, AL permanece como la aportación fundamental de su autor a la narrativa contemporánea italiana<sup>9</sup>. Como ya se ha señalado, el libro se publicó en 1980, tuvo amplia acogida en los medios de comunicación y gran éxito; en un primer momento fue acusado de obscenidad y secuestrado judicialmente.

Integran la obra seis relatos, uno de ellos de mayor extensión (*Viaggio*). Los seis pueden agruparse en dos secciones:

1. Relatos basados en un viaje, bastante similares entre sí: *Viaggio*, *Senso contrario*, *Autobahn*;

2. Los demás: *Mimi e istrioni* y *Altri libertini* tienen por protagonistas a grupos de jóvenes, distintos entre sí: un poco marginales en el primero y

---

<sup>8</sup> ¿De dónde viene el título AL? Aldo Tagliaferri (una suerte de temprano mentor de Tondelli) ha hablado de “alterità perseguita attraverso la pratica di un libertinaggio eversivo. L’altrove vagheggiato [...], non è che la terra promessa della libertà e di un godimento disinibito” (*Panta* 9, 1992, p. 14). Podría añadirse que en el libro no aparece la palabra *libertino*, ni tampoco el sintagma AL, excepto en el título del relato homónimo. Está claro que *libertino* procede de liberto y, más atrás, de libertad. Tondelli había estudiado en su Memoria de licenciatura algunos narradores epistolares franceses del s. XVIII (p.ej. Laclos) es decir, que cuanto menos conocía a los libertinos franceses. Quizás estos libertinos del siglo XX son *otros* respecto a los antiguos (los opuestos a la contrarreforma y los dieciochescos). Hay que agregar que en el principio del relato *Autobahn*, se habla de *Altri disperati* (p. 177), que sería el único sintagma estructuralmente equivalente a AL de la obra.

<sup>9</sup> Es un juicio ponderativo compartido, por ej., por Giuseppe Bonura, que escribe: “Tondelli non ha più ritrovato la felicità espressionistica, demenziale, rabbiosa e disperata di AL, tranne in alcuni ‘pezzi’ di UWP (*Panta*, 9, 1992, p. 35).

más burgueses en el segundo. Queda aparte la narración que abre el libro, *Postoristoro*<sup>10</sup>.

Se puede hablar de manierismo en relación con *Postoristoro*, pues posee la cualidad del artificio, del ejercicio de estilo. La imitación o adaptación de ciertos modelos (Bukowski, Burroughs, etc.) es quizás más evidente y no posee la fuerza de otros relatos. De hecho es bastante distinto: ya sea desde el punto de vista del narrador (el único que emplea la tercera persona omnisciente) o de los protagonistas (socialmente mucho más marginales) o de la ausencia de un discurso emocional profundo o del poseer una trama más detallada, etc.

*Mimi e istrioni* narra la historia de las *Splash*, cuatro chicas rebeldes que están creciendo. Están permanentemente de ronda por calles, cervecerías, bares, bodegas y discotecas de Reggio Emilia (“Rez”, dicen ellas) de donde salen a menudo acompañadas de patadas y bolsazos. Tienen un estribillo provocador que cantan a menudo y que las representa: *son la mondina, son la sfruttata, e son la proletaria che giammai tremó*.

*Senso contrario* escenifica la madrugada desventurada de un muchacho de provincias —en compañía de dos pequeños delincuentes— entre sexo, drogas, alcohol y carabineros.

---

<sup>10</sup> Se ha escrito sobre el género y la unidad (o ausencia de tal) del libro. El propio autor lo consideró una novela por episodios; bajo el fragmentarismo externo subyacería una unicidad esencial. La garantía de ésta, más allá de una ambientación con muchos factores incontestablemente comunes, radicaría en una serie de referencias cruzadas que funcionan como guiños del autor al lector. Nosotros hemos localizado, p. ej., la referencia de la bolera (*bowling*) vista de lejos en *Postoristoro* (p. 28) y lugar de arranque de *Senso contrario* (p. 131). Análogamente, al final de *Viaggio* el protagonista desciende del tren, después de un triste incidente y se para a beber en el *Posto Ristoro* (p. 130); pues bien, también el protagonista de *Autobahn* se para a beber en otro *posto di ristoro* —aunque en este caso sea de una autopista (p. 187). Por otra parte, la primera de las historias de AL se titula precisamente *Postoristoro*. Otro caso de referencias cruzadas lo constituye el *cinquecento* blanco, vehículo de fuga del protagonista de *Autobahn*, divisado también por los personajes de *Altri libertini*, (p. 164), y que después salvará, transportándolo, a Miro cuando Andrea lo abandona en la autopista (p. 172). También, en *Altri libertini* se menciona cómicamente “el coro di New Mondina Centroradio” (p. 51), que es la emisora en la que colaboran las *Splash* de *Mimi e istrioni* (p. 40). En fin, en el larguísimo elenco de *Autobahn* aparecen entre la *fauna di questi scassati e tribolati anni miei*, (...) *i mimi e gli istrioni* (p. 190) que es el título de la segunda narración del libro. Citamos en todo momento según la ed. de Milano, Feltrinelli, 1987.



*Altri libertini* cuenta una Navidad (de 1978) en el pueblo; un grupo de amigos y amigas jóvenes se está preparando para irse de vacaciones a esquiar cuando llega un chico que despierta la libido de todos. Surgen riñas, ofensas, envidias, venganzas. El grupo se ve desafiado por el deseo y el amor pero, al final, aunque no sin esfuerzo, la amistad sale triunfante. El relato es una bocanada de aire fresco dentro del libro: aunque no falten sufrimientos, engaños y amores imposibles, predomina la ironía y un fino sentido del humor. Para algunos críticos esta narración es la mejor del volumen.

## VIAGGIO

Es el relato más representativo y completo del libro. Cuenta el crecimiento y la maduración emocional de un muchacho italiano de unos 20 años que a través de diversas experiencias busca su lugar en el mundo. Después de pasar los exámenes de acceso a la universidad, en verano, junto a su amigo Gigi, efectúa un viaje-descubrimiento a Bruselas, donde los dos hacen pequeños trabajos y conocen nuevos amigos. Mantendrán una amistad que, a pesar de largas separaciones, será como el hilo conductor de sus existencias en la trama (cumple una especie de función fática); cada vez que se reencuentran el tiempo ha pasado, algo ha cambiado y se reflejan el uno en el otro.

Gráficamente el texto está dividido en 10 fragmentos separados por sendos espacios en blanco. Esta división estructural externa coincide con una suerte de dosificación de los eventos principales de la historia sentimental y vital del protagonista. Sin embargo, el hiato fundamental que separa dos grandes tiempos lo establece la aparición explícita del narrador (en la p. 85). Hasta ese momento habíamos asistido al tiempo alegre y feliz de las vacaciones del protagonista (una suerte de premio por la selectividad) en el que se había iniciado en el viajar, en la amistad y en el amor. De vuelta a Bolonia, empieza el segundo tiempo, que es el de la maduración sentimental y, en consecuencia, el de los amores y desamores, del sufrimiento y del dolor, aunque no falten momentos de felicidad.

Hay un marco narrativo que contiene toda la historia, formada por los recuerdos que el yo narrador-protagonista, en una noche de agosto,

evoca mientras recorre en coche la *via* Emilia entre Reggio y Parma. Primero recuerda el comienzo de ese mismo día, despertado por una llamada telefónica de Gigi, obsesionado con ir a Bombay a comprar droga para revenderla en Italia. El narrador después retrocede en el tiempo, y la historia parte y avanza como un largo *flash-back*, ligeramente interrumpido porque aquél reaparece fugazmente (en las pp. 85-6); más tarde, al final del relato, exactamente en el último párrafo, retorna por última vez, todavía dando vueltas en su coche, y cierra el discurso con un brevísimo epílogo que, creemos, contiene gran parte del significado del marco narrativo. (Más adelante volveremos sobre ello).

La modalización narrativa predominantemente empleada es el monólogo interior, es decir, que hay un uso de la primera persona gramatical. Pero sobre el fondo de aquel monólogo se da una rica taracea de otras modalidades; así hay inserciones de estilo directo, de diálogos, de discurso indirecto libre, etc. A veces el parlamento de un personaje se entrecomilla, otras veces no hay ningún signo que establezca la diferencia<sup>11</sup>. Es indudable que estos usos narrativos refuerzan el efecto de confesión-realidad y facilitan la identificación del lector con el narrador-protagonista; son técnicas muy acreditadas a lo largo del siglo XX.

Desde el punto de vista espacial hay que distinguir en *Viaggio* entre un espacio geográfico y otro vital. El primero lo constituye la sucesión de Bruselas, Amsterdam, Bolonia, Marruecos, de nuevo Bolonia, París, Bolonia, Milán, Bolonia, Correggio, Londres, Reggio, Bolonia, y Reggio otra vez. Son espacios que reflejan especularmente el equilibrio, muy precario, entre el ansia de libertad (representado por la geografía extra-italiana) y la lucha cotidiana por la supervivencia —sobre todo sentimental— (representada por la geografía italiana).

Abordaremos a continuación la categoría del tiempo: hay un tiempo externo o histórico (que cubre los años 1974-77, signo evidente de una

---

<sup>11</sup> Enrico TESTA establece el puente entre la enunciación narrativa y la lengua usada: “La predominante modalità del monologo interiore [in PVT] s’affida ad un impasto di imprecazioni, elementi di incomposta oralità, voci gergali, forestierismi, mimetismi fonici e materiali provenienti sia dalla cultura dei mezzi di comunicazione di massa che dalla cultura alta. Il risultato estremo di questa procedura accumulativa è un’affabulazione esistenziale senza requie e freni, un flusso discorsivo in cui l’emotività dello sguardo e della scena ha per sua unica risorsa un uso protratto (e in realtà, assai poco orale) della paratassi polisindettica” (*Lo stile semplice*, 1997, p. 345). Más adelante volveremos sobre la lengua usada por Tondelli.

voluntad del autor de hacer historia —aunque sea inmediata—, pues el libro se imprime en 1980) y un tiempo del relato —o interno—. En este segundo, en conjunto, se percibe una progresiva aceleración o, por lo menos, esa es la impresión que se deduce de la veloz sucesión de relaciones interpersonales del protagonista, sobre todo a partir de su ingreso en la universidad; él vive ante nuestros ojos de los 18 a los 21 años en relativamente pocas páginas. No sabemos la (posible) separación temporal que pueda haber entre la historia narrada y su epílogo, que aloja el marco narrativo. No obstante, de hecho, se crea una tensión entre el tiempo del personaje que vive, como hemos dicho, unos cuatro años en el relato y el tiempo del narrador (que deambula en coche por la vía Emilia sólo durante algunas horas) y que, en consecuencia, es mucho más breve. Por otra parte, el tiempo del narrador se viene a fundir con el del lector<sup>12</sup>.

Los personajes principales de AL son dos, ya citados, el protagonista (narrador del cual no llegaremos a saber nunca el nombre —¿en un afán de universalización?—<sup>13</sup>) y su amigo Gigi; los demás están vistos desde la perspectiva del narrador, si acaso Dilo (Danilo) —la pareja más duradera del protagonista— es el único que llega a alcanzar una cierta consistencia. El relato, pues, está focalizado en el estudiante protagonista que, tras algún escarceo heterosexual en Amsterdam, tiene su primera experiencia homosexual con Mario. De regreso a Bolonia, tal y como se ha indicado, comienza su carrera sentimental (paralela a la universitaria<sup>14</sup>).

El protagonista está configurado como un personaje antiheroico que crece, y va en busca en la vida, en busca de sí mismo, de su identidad y

---

<sup>12</sup> En la narración, cronológicamente la fabula se presenta ligeramente alterada o desordenada: más allá de algún pequeño retroceso interno, el episodio matututino entre Gigi y el protagonista que aparece al principio, inmediatamente después del marco narrativo (pp. 68-9), en una sucesión lineal iría al final del todo, sólo antes del mencionado epílogo.

<sup>13</sup> ¿O más bien de identificación con el propio autor? De hecho el protagonista cumple años el mismo día que Tondelli (el 14 de septiembre, p. 109) y tiene su misma edad (20 años en 1975, p. 102). Por otra parte, el libro está dedicado a Rosanna, que es también el nombre de la amiga del instituto con la que el protagonista viaja a Londres y con la que se confiesa. Además de estos datos, está la geografía habitual de Tondelli indicada por casi todos: Bologna, en cuya universidad estudia, la *via* Emilia, Correggio, su ciudad natal, etc.

<sup>14</sup> En un determinado momento llegará a decir: *ho imparato più da un pompino che da che da ventanni di esami* (p. 120).

sobre todo de su felicidad, y aprende experimentando y sufriendo, sintiéndose consciente y culpable de sus errores, de sus limitaciones (*io — dirá en cierto momento— un po' a secco come sempre, un po' euforico come sempre*, p. 127). Y por otra parte ha asumido el imperativo de echar hacia adelante en la vida, de no estancarse ni mirar a atrás (*abbiamo vent'anni e qualcosa benemale è successo, non si può tornare indietro*, afirmará en otro momento, p.102).

El encuentro con Rosanna (hacia el final de la historia) aporta la conciencia de la nostalgia del tiempo pasado y de las ilusiones perdidas (los “sueños rotos” de la cultura americana), a pesar de que el protagonista sea tan joven:

allora [en el instituto] sí che c'era tanta voglia di starci al mondo e allacciare intensità e circuiti con tutti e nessuno riusciva a fermare la selvatichezza di quelle giornate trascorse a immaginarci adulti e forti e duri, *noi contro tutti* (pp. 121-2). [La cursiva es nuestra]

Estas eran las premisas de partida, su proyecto, o sueño, de vida. Es decir, que el protagonista evoluciona, cambia, madura, hacia la amargura, admitiendo la derrota. De vuelta a Italia, conversando con Rosanna se encuentra a punto de arrojar todo por la borda:

sono stanco di farmi menare e prendere sempre botte e non gliela faccio più (...) e se una volta pensavo che avrei potuto essere felice solo che trovassi un uomo da farmi, ora dico che anche questo non basta (...) e vorrei dormire un'eternità e magari svegliarmi che tutto è cambiato e finalmente si sta bene e non bisogna menarsela tanto con l'alcol, e i buchi e i soldi e... (p. 123).

Vemos, pues, un deseo incumplido de felicidad adulta, un ideal de imposible alcance y la aparición de pulsiones escapistas y de muerte.

El protagonista se refugia en Correggio (*tutta una morte civile ed erotica ed intellettuale*, p. 124) y allí en septiembre, el día de su cumpleaños, en soledad, recapitula su vida sentimental, desde los días de Bruselas, y se produce un desgranar acelerado de los nombres de sus amados que sabe a visión anticipadora de muerte (p. 124). Y es entonces cuando le viene *in mente* embarcarse en el servicio militar para después ahorcarse, culpa-

bilizando a otros de sus males. (La primera idea es la situación de partida de *Pao Pao*, el segundo libro narrativo de Tondelli<sup>15</sup>). Y en ese punto en que el protagonista cree haber tocado fondo, aparece de nuevo la luz y, empujado por el espíritu de supervivencia, como dice él, *nascono i giorni migliori* (p. 125), conoce a Mattia y se enamora de nuevo, para más tarde desilusionarse otra vez.

Entonces el lector recuerda el principio de la narración, cuando Gigi, de viaje, reprochaba al protagonista su promiscuidad y él, aceptándolo, respondía *che la voglia di stare con la gente è davvero voglia e che non ci posso fare un cazzo se mi tira con tutti* (p. 84); esto es, una suerte de condición íntima de su naturaleza que no es capaz de domesticar, que le acarrea dolor e incluso desesperación. Llegará más tarde un verdadero intento de suicidio y la hospitalización y de nuevo el subsiguiente deseo de construir algo junto a Karla, una chica conocida en el hospital durante el internamiento, pero no hay modo... es una busca eterna.

De vuelta a Bolonia, en el tren, vive una escaramuza sexual con un chico y se siente humillado; es una escena sombría, que prácticamente cierra la fabula, con una posible valencia interpretativa alegórica que prendería plasmar hasta qué punto el protagonista se siente maltratado por la vida, por el mundo.

A continuación, en el subseguirse cronológico de la historia, vendría el episodio de la llamada matutina de Gigi (colocado, empero, al principio de la narración), que constituye una garantía argumental de la supervivencia, al menos provisional, del protagonista —frente a Gigi que sigue drogándose—: si bien, por otra parte, quedamos informados también de que no ha sido capaz de salirse de su mundillo marginal y que continúa viviendo en solitario. Por último llegará el brevísimo epílogo del narrador.

Como balance interpretativo, podemos afirmar que, al igual que en las novelas de formación, el protagonista de *Viaggio* choca con la realidad del mundo contando sólo con sus propias fuerzas y en ese choque se forja su educación sentimental. Su consciencia de crecimiento y maduración es explícita: así lo escucharemos decir: *si cresce, per dio quanto siamo cambiati dall'estate di Amsterdam* y lo veremos despedir *il treno della prima giovinezza* (p. 95) y también suspirar por *un'ora finalmente adulta e*

---

<sup>15</sup> Vid. p. 9. Milano, Feltrinelli, 1989.

*migliore per tutti* (p. 109). El problema, no obstante, es que, como hemos visto, ese crecimiento, por desgracia, lo lleva a la consciencia de la imposible felicidad. Ya en la clausura del relato, el mencionado epílogo lo constituye la última frase del narrador, que medita mientras circula por la *via Emilia*: es una frase lapidaria que parece evidenciar la final autoaceptación y aceptación del mundo por parte del protagonista y también la de su soledad; el aprendizaje ha llegado a su fin: *Sulla mia terra semplicemente ciò che sono mi aiuterà a vivere* (p. 130).

Hay un último relato, al cual todavía no se ha aludido, que arroja luz sobre la interpretación global de AL: se trata de *Autobahn*. Es la historia de un yo en crisis que, en un arrebató, se sube a su *cinquecento* descapotable y, repleto de alcohol, va *forte sulla strada* y toma la autopista del Brennero, que atraviesa Europa y en un día permite llegar directamente al mar del Norte (a Amsterdam, p. ej.). Algunas veces, como en ésta, sucede el Gran Milagro: el olor del gran mar (que es el olor de los viajes) llega hasta la llanura Padana y él sigue el aroma a través de la autopista.

No parece una casualidad la posición de clausura del libro que ostenta *Autobahn*. Incluso la modalización narrativa escogida está un poco más matizada de la de los otros relatos, intenta claramente implicar más al lector y acaba con una exhortación. Ésta, que es coherente con el contenido de todo el libro, está claro que —como nos ha enseñado la moderna narratología— corresponde al autor, no al narrador, ni al personaje. Por ello creemos que *Autobahn* cumple una función de marco de autor, en el que captar algunos principios interpretativos útiles para toda la obra, pues se manifiestan al menos una parte de las coordenadas ideológicas de AL: cada uno debe buscarse su camino hacia la libertad y la felicidad; hay que partir sacudiéndose la rutina cotidiana, la misma rutina que arrastra a tantos personajes que hemos conocido en las historias precedentes.

La frase conclusiva, “Cercate il vostro odore”, es eco de aquella otra “fatevi le vostre storie” que Gianni Celati ponía como conclusión de su *Lunario del paradiso* (1978), precisamente un recorrido de aventuras en territorios del Norte<sup>16</sup>.

Cierto es que esta intromisión del autor tan evidente, portadora de un mensaje claramente idealista y a la vez anárquico, nos revela el candor

---

<sup>16</sup> Apud Stefano Tani, p. 201.

y también la confianza y las esperanzas (que suscitan casi ternura) de un muchacho de 25 años que fue capaz de escribir un libro, este AL, que emprendió la renovación de la narrativa de una época.

Ciertas citas internas de *Viaggio* nos llevan a mencionar la cuestión de los modelos de escritura observados y de la intertextualidad. En la p. 90 leemos que a Gigi *piace osservare quello che fa Giuliano Scabia all'Università e nei quartieri*<sup>17</sup> e *pure le cose di Gianni Celati sul romanzo della frontiera* (...). Poco después sabremos que el protagonista, Gigi, Anna, y Max leen por la noche *tutti insieme un po' di Celine, un po' di Rabelais, e un po' di Daniel Defoe* (p. 93). Además, en el dormitorio de Dilo encontramos *un ragazzo che legge James Baldwin* (p. 120).

Aldo Tagliaferri, ya citado como mentor de Tondelli al principio de su carrera, juzga que detrás de AL “si possono agevolmente individuare (...) Kerouac, Selby, Salinger” —y añade— “Tondelli intendeva attualizzare *pro domo sua* stilemi e materiali originariamente ‘made in USA’ ma ormai disponibili, e riciclati in ogni angolo del mondo”<sup>18</sup>.

Por su parte, La Porta cita (para AL) a Rabelais, Celine, Kerouac y Bukowski (p. 49). Tondelli habló en varios lugares de sus maestros de escritura, a menudo no italianos. En el caso de Kerouac él mismo puntualizó su deuda: “Lunghe pagine senza punteggiatura, ricordi del passato mischiati a una narrazione al presente. Brani di canzoni rock, motivi musicali, cadenze dialettali: insomma una lingua non letteraria, non libresca, non burocratica” (LA, p. 14-15 [1987])

A los nombres citados hay que añadir los de Alberto Arbasino (particularmente *Anonimo lombardo*), Giovanni Testori, Scott Fitzgerald, Ingeborg Bachman, Peter Handke, Carson McCullers y tantos otros, que quizás no son específicamente relevantes para AL. Por otra parte, en la primera edición de AL, de cosecha del autor, comparecía al final del libro bajo la etiqueta de “Titoli di coda”, como los créditos de una película, una especie de elenco de agradecimientos que comprendía también a escritores favoritos, incluido Michail Bachtin<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Profesor de teatro del DAMS (*Discipline delle Arti Musica e Spettacolo*, una especialidad de la Facultad de Letras) de Bolonia.

<sup>18</sup> “Sul motore tirato al massimo”, *Panta*, n° 9 -1992-pp. 12-3.

<sup>19</sup> Vid. *Il mestiere...*, pp. 94-6.

PVT fue cronista en numerosas ocasiones de los años 80 italianos y reflexionó también sobre los 70, ponderando virtudes y criticando errores. Resulta difícil sustraerse a la tentación de leer el texto de AL en clave sociológica, lectura que, por otra parte, es sin duda legítima. Por lo demás, la fecha de publicación de AL, 1980, autorizaba ya a formular alguna primera hipótesis sobre los 70, con el decenio concluido.

Tondelli volvió muchas veces en distintas intervenciones ensayísticas y periodísticas sobre los años 70. Debe mirarse sobre todo el artículo de 1988 dedicado al autor de cómic boloñés Andrea Pazienza, amigo suyo, compuesto con motivo de su fallecimiento, probablemente a causa de una sobredosis de estupefacientes. Allí encontramos un balance de los años 70 inclinado hacia la negatividad *di una cultura e di una generazione che non ha mai, realmente, creduto a niente, se non nella propria dannazione* (UWP, p. 211). Pero ya antes, en 1985, había escrito que *l'euforia giovanile degli anni settanta ha prodotto la tragedia*, (UWP, p. 327) y en ese mismo año verificaba que *L'esperienza giovanile degli anni settanta, suicidataasi per gran parte in fenomeni di illegalità e di tossicodipendenza, ha fatto il deserto* (UWP, p. 324 [1985]).

Esa ilegalidad a la que alude Tondelli estaba constituida por la lucha armada y el terrorismo, fenómenos ausentes en la literatura tondelliana; sin embargo, el mundo de la toxicomanía sí está bien presente, sobre todo en AL (y en *Pao Pao*) como lo están todas las experiencias de grupos, colectivos, emisoras de radio libres, etc. a las que —a nuestro parecer— PVT mira con ternura y piedad pero también con irónico distanciamiento (en particular en *Mimi e istrioni*).

La destrucción y el vacío como herencia de aquellos años debió obsesionar a Tondelli que, probablemente, vio en ella la negación de su pasada juventud, el fruto vacío de unas vivencias en las cuales él invirtió muchas energías y depositó muchas ilusiones. Por ello AL habría que leerlo como un balance doloroso pero lúcido y honesto en el que se valoran ilusiones y deseos juveniles pero se contraponen a la crueldad de los hechos.

Es cierto también que los matices de una aproximación sociológica podrían ser muchos más; así podríamos juzgar que el protagonista de *Viaggio* (y por extensión otros protagonistas de otros relatos), humilde, sincero, honesto consigo mismo y con la vida, débil y derrotado, representa un perdedor frente a la Italia de los *yuppies* y de los triunfadores del



capitalismo vencedor en aquellos años. Habría también mucho que decir, p. ej., de Norteamérica como meta ideal de aquella anhelada fuga de la *Italietta*; utopía que, a nuestro juicio, hay que valorarla más como representación de un alejamiento radical, que quizás tiene mucho más que ver con la admiración hacia ciertos narradores americanos que con la apreciación y el elogio de la sociedad estadounidense.

Volvamos ahora sobre el tipo de lengua usado por Tondelli (y sobre su estilo). En 1993 el profesor Luca Serianni, en relación con la prosa literaria italiana de pleno siglo XX, estableció la prevalencia de la “prosa media”, alimentada de “materiali di consumo”; esto es, una escritura que rechaza cualquier tipo de prosa artística. Serianni, en consecuencia, tendía a confirmar la progresiva afirmación del “italiano dell’ uso medio” hipótesis que en 1985 había enunciado Francesco Sabatini para describir la prosa de los últimos años. O sea, que la prosa pierde identidad lingüística al disminuir su función poética en favor de la referencial<sup>20</sup>.

En esta trayectoria debe insertarse la aportación de AL. Las hermosas primeras líneas de *Viaggio* han sido positivamente valoradas por Filippo Laporta, que las caracteriza por una exhuberancia expresiva, originalidad léxica (subraya los neologismos como *spolmonare* y *pensierare*) y una extrema libertad sintáctica (p. 48). En el origen de estos rasgos se encuentra la relación establecida “con tutto un immaginario filmico, musicale, artistico, (...) alto e basso” (Carnero, p. 29) ya que Tondelli abrió la literatura al cine, a la música, a la pintura, a la moda, etc., de cuyos lenguajes la contaminó (Palandri, apud Carnero, p. 14). Para Laporta se trata de: “Un linguaggio tra commedia sentimentale, canzonetta, pubblicità e un po’ di hard-core” (p. 49). Ernesto Ferrero, por su parte, observó que PVT había obrado el reciclaje de un léxico procedente de la publicidad, los comics, las canciones, la radio, las jergas juveniles, y el detritus de la más maltratada habla cotidiana [La Stampa, 28 marzo 1980].

Veamos algún ejemplo de ello en las hiperbólicas expresiones de amor que surgen en el relato *Viaggio: Sammy (...) a me mi piace da morire* (p. 89); *Danilo e come aver inghiottito il fuoco. Mi piace, mi piace, mi piace* (p. 95); *dopo sei giorni [hospitalizado] scappo e torno da Dilo e gli dico “Io mi salvo solo*

---

<sup>20</sup> “La prosa” (ne *La lingua letteraria*), in *Storia della lingua italiana*. A cura di Luca Serianni e Pietro Trifone. Vol. I. I luoghi della codificazione. Torino, Einaudi, 1993, pp. 573-7

*vicino a te*” (p. 99); y de nuevo, en la reconciliación, cuando Dilo vuelve: *ti amo che di più non potrei* (p. 108); pero también *sto malemale che di più non potrei* (p. 126); o bien *perdio quanto ti amo amore mio* (p. 103) Es, en efecto, un lenguaje muy elemental y emotivo propio de la novela rosa o de canciones tipo Baglioni e Cocciante.

La prosa de AL fue transgresiva e innovadora, pero detrás de ella no había un experimentalismo, o por lo menos el experimentalismo concebido como un mero formalismo: “All’inizio io ero preso come uno sperimentatore —declaró Tondelli en una entrevista—. Mah... Certo lavoravo sul linguaggio ma non ho mai nutrito un’idea di letteratura algidamente sperimentale e combinatoria. C’era del pathos dentro” (*Il mestiere...* 1997, p. 82 [1989]).

Desde el punto de vista del estilo, en el conjunto de la obra tondellina hay que destacar los siguientes usos: plurilingüismo —palabras en inglés, en francés, en español—; unión gráfica de sintagmas que habitualmente se escriben separados, palabra a palabra; imágenes chispeantes, obscenidades y blasfemias (*ostia*, es de uso muy común en AL<sup>21</sup>); frecuentes onomatopeyas; cierta tendencia clasificadora e inclinación a los inventarios o elencos, de personas y, sobretodo de objetos (muy conocido el de la buhardilla de Annacarla —en el relato *Altri libertini*— de clara finalidad culturalista, pp. 151-3); observaciones inteligentes, frases brillantes y/o cómicas a veces un poco obscenas (*L’esperienza giovanile degli anni ottanta —lungi dal desiderare solamente di essere beatificata dal salotto di Raffaella Carrà— ...*, LA, p. 71); juegos lingüísticos —habitualmente graciosos—; *contrafacta* (*Tutta la Bologna partygiana* —UWP, 1983—), frases agudas y estribillos logrados (*A quell’età, o ti peri o ti disperi*; *Borgia, Borgia, facciamo l’orgia*; (UWP, pp. 173-8) *un amore terminato è peggio che un impero devastato* (Pao Pao, p. 178); toques irónicos, a veces burlones, con tendencia a lo hiperbólico (*Beanjean e Baffina sono tutto un occhio e tutto un gomito fremente per sapere chi è quel figone alto due metri e così sexy che manda tutta un’elettricità per la sala che par di stare all’Enel*, Pao Pao, pp. 116-7)<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Según Piccone y Panzeri, hacia el final de su vida Tondelli, volcado en cuestiones de fe, trabajó en una reelaboración de AL que incluía la supresión de las blasfemias. El fruto, inacabado, de esa revisión es la ed. de AL incluida en el vol. de los *Classici Bompiani* (Milano, 2000).

<sup>22</sup> L’ ENEL: *Ente Nazionale per l’Energia Elettrica*, es decir, la compañía eléctrica nacional.

Después de la lectura reflexiva de *AL* y de otros libros tondellianos, se impone intentar enunciar una interpretación conclusiva sobre Tondelli y su escritura.

PVT fue un escritor precoz y de gran talento. La fuerza del Tondelli narrador (perfectamente verificable en *Viaggio* y en *AL*) nace de ese aire de neta sinceridad de sus protagonistas, de su capacidad de prendernos emotivamente, de hacernos creer sus historias y también de conmovernos. Algunos de sus personajes desnudan sus almas, mostrándonos a la par debilidades y sufrimientos, sueños y tragedias hasta conseguir meternos en su piel.

A nuestro parecer, lo que comparten los principales personajes es esencialmente la concepción del amor como un absoluto, esto es, un amor total, un imposible de alcanzar que les acarreará un sufrimiento hasta la desesperación, a pesar de ser conscientes de ello.

Giuseppe Bonura, en este orden de ideas, ha rastreado en PVT el “senso del fallimento dell’esistenza, di qualsiasi esistenza. Fallimento che deriva dalla impossibilità dell’io di diventare Tu o Egli, anche e soprattutto in mezzo alla folla, o con la ganga, o con l’amico del cuore”. Y agrega: “Tondelli prima mostra le maschere deformate e i movimenti automatici (la ricerca della droga, del sesso, della bravata nella Padania o nelle nebbie del Nord Europa, ecc.), poi denuda le maschere e il divertimento si converte in sgomento” (Panta, 9, p. 33).

En Tondelli, creemos, se manifiesta una concepción de insuficiencia de la vida frente a las aspiraciones del individuo. En su obra se percibe un fuerte empuje idealista, una mitificación —muy personal— de la juventud y de la belleza, mitificación que necesariamente es autodestructiva, ya que representa una rebelión, a la postre inútil, contra el discurrir del tiempo y la llegada de la muerte.

Una mirada lúcida a la actual narrativa italiana —y estamos pensando en la *Pulp fiction*— nos lleva a la conciencia de que aquel modelo de novela de formación que aquí hemos estudiado ha cambiado. A pesar de ello habría que preguntarse cuál es la deuda que los jóvenes narradores han contraído con aquel grupo formado por Tondelli, Palandri, De Carlo, Piersanti, etc., que todos ellos sin duda han leído.

A nuestro parecer hay que atender a dos grandes órdenes de hechos: por una parte el territorio narrativo abierto por ellos, y especialmente por Tondelli, después de la crisis de las vanguardias de los años 60 y 70 y, por otra parte, el esencial papel de maestro, de promotor cultural desempeñado por Tondelli, a pesar de ser todavía muy joven. Este último rasgo es el que mejor identifica a Tondelli, puesto que él fue el único que emprendió una misión —a la que ya hemos aludido— de guía que con un método mayéutico supo encauzar las energías individuales de escritores en ciernes, siguiéndolos de cerca, orientándolos, corrigiéndolos, ayudándolos. Esta es la herencia viva de PVT.

## BIBLIOGRAFÍA DE PIER VITTORIO TONDELLI

### 1. Obras

*Altri libertini*. Milano, Feltrinelli, “I narratori “ 1980; ried. «Universale Economica», 1987. (Hay traducción al castellano, de Joaquín Jordà. *Otros libertinos*, Barcelona, Anagrama, 1982).

*Pao Pao*. Milano, Feltrinelli , “I narratori “ 1982; reed. «Universale Economica», 1989. (Hay una homónima traducción al catalán de Francesc Sales, Barcelona, Pòrtic, 1988).

*Rimini*. Milano Bompiani, coll. “Letteraria” , 1985; reed. “I grandi tascabili”, n.66, 1987.

(Hay dos traducciones homónimas de Francesc Sales, una al catalán — Barcelona, Pòrtic, 1989— y otra al castellano —Barcelona, Ultramar, 1990—).

*Biglietti agli amici*. Bologna, Baskerville, Col. Blu, n.1 1986; nuova edizione a cura di Fulvio Panzeri, col. Nuovo Portico, Bompiani, Milano, 1997.

*Camere separate*. Milano, Bompiani, col. “Letteraria” , 1989; reed. “I grandi tascabili”, n.172, 1991.

*Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*. Milano, Bompiani, “Saggistica e varia”, 1990; reed. I grandi tascabili - Romanzi & racconti, 1993.

*L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1993.

*Dinner Party*, a cura di Fulvio Panzeri. Milano, Bompiani, col. "Le Finestre" 1994.

PANZERI, Fulvio (ed.) *Pier Vittorio Tondelli, Opere. Romanzi, teatro, racconti*. Milano, Classici Bompiani, 2000.

## 2. Proyectos editoriales dirigidos por PVT

*Giovani Blues (Under 25 I)*. Ancona, Il lavoro Editoriale, 1986; "I Gabbiani", Oscar Mondadori, 1991.

*Belli & perversi (Under 25 II)*. Ancona, Transeuropa, 1987; "I Gabbiani", Oscar Mondadori, 1992.

*Papergang (Under 25 III)*. Transeuropa, Ancona, 1990; "I Gabbiani", Oscar Mondadori, 1992.

## SELECCIÓN DE BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE PVT

PANTA n° 9 (1992) *Pier Vittorio Tondelli*.

PANZERI, Fulvio e Generoso PICONE, *Tondelli: Il mestiere di scrittore. Un libro-intervista*, Transeuropa, Ancona, 1994; 2ª ed. Theoria, Roma-Napoli, 1997 [*Il mestiere...*].

CASINI, Bruno (ed.) *Pier Vittorio Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta*. Atti del Convegno Independent music Meeting, Firenze, 12 novembre 1993. Firenze, Tosca, 1994.

ROTA, Enos (ed.) *Caro Pier...I lettori di Tondelli: ritratto di una generazione*. Bologna, Trempì Stretti, 1994.

AA. VV. *Sulle strade di Tondelli. Cinema, musica, geografia letteraria*. A cura del gruppo di Studio di Letteratura Italiana Contemporanea dell'Università degli Studi di Parma, Atti del Convegno del 5 dicembre 1996. Parma, Università degli Studi di Parma, 1997.

AA. VV. *Pier Vittorio Tondelli. La cultura della responsabilità. La responsabilità della cultura*. Libreria Pagina, Nettuno 14 dicembre 1996.

GALATO, Franco y Fulvio PANZERI (eds.) *Tondelli. La lettura, la scrittura*. Milano, Marcos & Marcos, 1997.

CARNERO, Roberto *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli. Prefazione di Enrico Palandri, con una cronologia di Fulvio Panzeri e una postfazione di Stefano Zappoli*, Novara, Interlinea, 1998.

SPADARO, Antonio *Pier Vittorio Tondelli, Attraversare l'attesa*. Reggio Emilia, Diabasis, 1999.

BUIA, Elena *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*. Fernandel. 2000.

MONTES LÓPEZ, María "Aspectos lexicales de *Altri libertini* de Tondelli" in M<sup>a</sup> Dolores Valencia (ed.) *Actas Del VIII Congreso Nacional de Italianistas*. Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 453-60.

**Centro di documentazione «Pier Vittorio Tondelli»** - Istituti Culturali del Comune di Correggio - Palazzo dei Principi, Corso Cavour, 7 - 42015 Correggio (RE) - tel. 0522/693.296 - 691.806 - 694.820; fax 0522/641.105. e-mail: [biblioteca.correggio@rcs.re.it](mailto:biblioteca.correggio@rcs.re.it). Sito [web: http://www.tondelli.comune.correggio.re.it](http://www.tondelli.comune.correggio.re.it)

GUGLIELMI, Angelo *Il piacere della lettura. Prosa italiana dagli anni settanta ad oggi*. Milano, Feltrinelli, 1981 [pp. 224-231, AL]

BENUSSI, Cristina *Il romanzo d'esordio tra immaginario e mercato*. Venezia, Marsilio, 1985 [último bloque].

*Il romanziere giovane, anni Ottanta*. 1987.

TANI, Stefano *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano, Mursia, 1990.

AMMIRATI, Maria Pia *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi e Tondelli*. Soveria Mannelli, 1991 [pp. 123-32].

ZANCANI, Diego *The New Italian Novel*. Edimburgh University Press, 1993 ("PVT: The Calm after the Storm", pp. 219-38).

SERIANNI, Luca "La prosa" (ne *La lingua letteraria*), in *Storia della lingua italiana*. A cura di Luca Seriana e Pietro Trifone. Vol. I. I luoghi della codificazione. Torino, Einaudi, 1993 [pp. 573-7].

Rivista *ClanDestino*, n° 3 (1995) *Il lavoro di una generazione* [Contiene 2 largos ensayos sobre PVT, uno de Andrea Ghibellini].

D'ANGELO, Umberto y Francesco FREOLA *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta ad oggi*. 1997.

TESTA, Enrico *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Torino, Einaudi, 1997 [referencias a PVT en la Conclusión].

LA PORTA, Filippo *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo. Nuova edizione ampliata*. Torino, Bollati Boringheri, 1999 [pp. 48-58 y *passim*].