

Il senso della fine.

Qualche appunto sul postmoderno in Tondelli¹

Di Giorgio Nisini

Tra i brani segnalati nella sintetica scheda musicale posta in appendice a *Rimini*, una sorta di colonna sonora del romanzo bilanciata tra tonalità melodico-sentimentali e lamenti blues (Panzeri ha notato una prevalenza di Tom Waits e Smiths su tutti²), fa la sua comparsa, lungo un'irregolare linea di matrice synth-pop che coinvolge pezzi diversissimi come *The Ghost in You* degli Psychedelic Furs e *New moon on Monday* dei Duran Duran, quella "straconosciuta" *Hiroshima mon amour* degli Ultravox (1977) a cui Tondelli attribuì una particolare e tardiva forza emozionale³. Le struggenti ed altrettanto ipnotiche sonorità del gruppo inglese di John Foxx⁴ – di cui tra l'altro, in un discorso centrato sulla produzione narrativa tondelliana, andrebbe ricordata la diretta discendenza dai Kraftwerk, band tedesca che nel 1974 tentò una tra le prime sperimentazioni di musica elettronica con un pezzo dal titolo *Autobahn*⁵ – mettono in gioco un inevitabile rimando intertestuale all'omonimo film del 1959 di Alain Resnais (a sua volta basato su uno scritto di Marguerite Duras).

Dalla musica al cinema, dunque. L'approccio critico all'opera di Tondelli non lascia alternative metodologiche, dal momento che accanto alla letteratura sono proprio i ritmi, i colori, le immagini, le suggestioni provenienti caoticamente dai più estremi territori della cultura giovanile degli anni Settanta-Ottanta a costituire l'impalcatura strutturale della sua scrittura. In tal caso Resnais, filtrato dalla sperimentazione sonora degli Ultravox, apre una finestra sullo scenario post-apocalittico di Hiroshima, e in tal modo concorre, insieme al rimando più diretto al film di Francis Ford Coppola nel titolo della terza parte del libro (*Apocalisse, ora*), a tratteggiare una micro-griglia di opere cinematografiche della "fine" – a cui forse potremmo aggiungere le allucinazioni profetiche di *Herz aus Glas* (*Cuore di vetro*, 1976) dell'amato Herzog – che fanno da sfondo all'apocalisse disinnescata nell'universo di

¹ La presente relazione ripropone i primi due paragrafi del saggio *Apocalissi private e smarrimenti collettivi. Il futuro "interiore" di Pier Vittorio Tondelli*, apparso in «Poetiche», n.s., 3, 2005, pp. 369-393.

² Cfr. FULVIO PANZERI, *Esercizi su tastiera. Conversazione su pagina e ritmo in Tondelli*, «Addictions», 5 (1997), pp. 25-27.

³ «*Hiroshima mon amour*, straconosciuta, mi disse le cose più belle soltanto nella primavera del 1984». Il brano è tratto da PIER VITTORIO TONDELLI, *Fenomenologia dell'abbandono*, in *Opere. Cronache saggi, conversazioni*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano 2001, p. 803. Da ora in poi i testi di Tondelli verranno citati sempre dai due volumi curati da Panzeri utilizzando le sigle: *Opere I* per *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Bompiani, Milano 2001³, e *Opere II* per *Opere. Cronache saggi, conversazioni*, cit.

⁴ Midge Ure sarebbe diventato leader della band solo dopo *Systems of Romance* (1978).

⁵ Il brano, che dava il titolo all'album e su cui si basava il design di copertina (un'autostrada appunto), sperimentava musicalmente le sonorità meccaniche delle automobili in movimento.

Rimini. Ma qual è la loro valenza? In che misura e secondo quali prospettive va valutato questo versante catastrofista del romanzo del 1985?

Proviamo a partire da una considerazione interna al complesso dibattito sul postmodernismo, in particolare dal brano d'apertura di *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* di Fredric Jameson (1984):

“Questi ultimi anni sono stati caratterizzati da un millenarismo alla rovescia, in cui le premonizioni del futuro, catastrofiche o redentive, hanno lasciato il posto al senso della fine di questo o di quello (la fine dell'ideologia, dell'arte o delle classi sociali; la “crisi” del leninismo, della socialdemocrazia o del *welfare state*, ecc. ecc.): considerati complessivamente, tutti questi fenomeni costituiscono forse ciò che sempre più spesso viene chiamato postmoderno⁶.”

Per Jameson il “senso della fine” non rappresenta un aspetto secondario o accessorio del postmoderno, ma il suo carattere strutturale (“la sua esistenza dipende dall'ipotesi di una rottura radicale o *coupure*”⁷): su di esso si fonda la definizione stessa di posterità e la correlata idea di superamento di un “centenario movimento moderno” di cui si avverte drasticamente il collasso⁸. Di fatto Jameson, che approfondirà il problema in ottica neomarxista, non fa altro che sistematizzare e descrivere una percezione di temporalità conclusiva interna alle prime grandi manifestazioni della cultura postmoderna americana, soprattutto al pensiero di John Barth e Ihab Hassan. Già Bruno Pischetta⁹, nel 2004, aveva ricordato come proprio i testi d'avvio di Barth (*The Literature of Exhaustion*, 1967) e Hassan (*The Dismemberment of Orpheus*, 1971), prima di convergere verso una visione più costruttiva e possibilista della letteratura di fine millennio (si pensi al Barth di *The Literature of Replenishment*, 1980), fossero stati segnati da una forte atmosfera pessimistica, modulata sui concetti di evanescenza, saturazione, usura, fino alla configurazione di un orizzonte di tipo crepuscolare ed epigonico. Per certi versi siamo vicini all'idea di “umore apocalittico” che Filippo La Porta ha individuato proprio nell'opera di Tondelli (soprattutto il Tondelli del *Weekend*), ovvero la presenza, dietro la sua scrittura poliedrica ed esuberante, di un “centro luttuoso”, di un “*senso della fine*” molto simile ad un “lungo crepuscolo artico”¹⁰. Eppure l'explicit di un romanzo come *Rimini* sembra ammiccare ad un'apocalissi fatua, hollywoodiana - un “trip della fine” la chiama Marco Bauer¹¹ - ironicamente raccontata come un immenso fenomeno da baraccone in cui immergersi euforicamente, quasi una fortunata distrazione rispetto alle monotone certezze tardo-illuministiche che regolano l'era dello yuppismo reaganiano. L'operazione tondelliana va perciò osservata, almeno in questo caso, su uno sfondo teorico ancora più mirato. In tal senso la strada tracciata da Barth, Hassan e Jameson può essere utilmente articolata, come suggerito sempre da Pischetta, con l'analisi di quella linea di riflessione

⁶ FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review» 146 (1984), trad. it. *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989, p. 7.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. BRUNO PISCHETTA, *Il romanzo: la pienezza del postmoderno*, in *Tirature '04*, a cura di Vittorio Spinazzola, Il Saggiatore-Fondazione Mondadori, Milano 2004.

¹⁰ FILIPPO LA PORTA, *Apocalissi e travestimenti*, «Panta» 20 (2003), p. 82.

¹¹ *Opere I*, p. 705.

critica, maggiormente attenta alla dimensione sociologica e all'orizzonte della ricezione, rappresentata dall'attività saggistica di Leslie Fiedler.

Anche qui, in realtà, restiamo nei margini di una medesima percezione postmoderna della terminazione epocale. Il titolo di un testo del 1964 di Fiedler, *Waiting for the End* (1964), tradotto in Italia nel 1966 con la formula letterale *Aspettando la fine*, non lascia spazio ad equivoci. Nell'incipit del quarto capitolo, dedicato agli anni Trenta, l'autore mette in ballo il *Giorno della locusta* di Nathanael West (*The Day of the Locust*, 1939), opera di notevole carica dissacratoria nei confronti del mondo hollywoodiano, per preannunciare "la visione finale dell'apocalisse" che sembra incombere pericolosamente sulla cultura di tardo millennio:

"Alla chiusa del romanzo, un pittore, che si trova prigioniero di una folla di "patiti" radunatisi in occasione di una prima cinematografica, sogna, mentre lo urtano e spingono da tutte le parti, il suo capolavoro: l'incendio di Los Angeles: "Nella parte superiore della tela aveva disegnato la città in fiamme, un grande falò di stili architettonici...Dal centro...quasi correndo in direzione del punto mediano sottostante, veniva la folla che reggeva mazze da *baseball* e torce"¹²."

La dimensione visionaria del romanzo di West è, per Fiedler, una grande e perfetta metafora della crisi di una certa immagine dell'America, ma soprattutto è il paradigma simbolico del declino di una cultura letteraria fondata, nel Novecento, sulla doppia architrave di Hemingway e Faulkner. A quell'immagine rigida va sostituita un'ipotesi di letteratura in cui anche le diversità, le minoranze etniche, le nuove culture *beatnik*, offrono il loro contributo, determinando di conseguenza uno scenario inesorabilmente eterogeneo e molteplice, percorso da invasioni reciproche di stili e di livelli "bassi" (quelle "pop forms" di cui Fiedler si occuperà nel saggio *Cross the Border - Close the Gap*); dunque geneticamente segnato da un profilo postmodernista. Da questo punto di vista il senso di una deriva millenarista si raccorda all'apertura verso nuove e più democratiche possibilità espressive, seppur sotto il sigillo della frammentazione, del disorientamento, della sensazione di non poter più controllare e ridurre il mondo ad un asse unitario. L'attesa della fine, allora, diventa, come per i bagnanti del romanzo tondelliano, un'attesa già in partenza fallimentare, che tuttavia non esclude la migrazione di una forte visionarietà irrazionalistica nei margini della letteratura. Il brano conclusivo di *Waiting for the End* arriva così a contraddire paradossalmente il suo stesso titolo (corsivo mio):

"I nostri scrittori impareranno a sopportare le offese del successo, come hanno sopportato quelle della sconfitta, sapranno anzi tradurle, per fortuna o per abilità, in espressioni artistiche. Oggi non possiamo nemmeno immaginare quale nuova apocalisse migrerà dalla loro fantasia fin dentro i libri che scriveranno, ma se già sappiamo che anche questa non si avvererà, al pari di tutte le altre, faremo meglio a non comunicare a nessuno un tale segreto. In ogni caso, nessun giovane sarà disposto ad ascoltare, ma non importa, perché *la fine non esiste*"¹³."

¹² LESLIE AARON FIEDLER, *Waiting for the End*, Stein and Day, New York 1964, trad. it. *Aspettando la fine*, Rizzoli, Milano 1966, p. 55.

¹³ Ivi, p. 259.

Si diceva di West, dei cui racconti, scrive ancora Fiedler, è quasi impossibile stabilire se “siano degli incubi camuffati da realtà oppure delle realtà che si dissolvono nell’incertezza degli incubi”¹⁴. È ancora un gioco all’ossimoro, all’inversione reciproca dei significati, a cui Tondelli non sembra essere estraneo: in un saggio dedicato a John Fante, contenuto nella sezione *America* del *Weekend postmoderno*, al termine di una riflessione in cui viene coinvolto anche il rapporto tra gli scrittori e Hollywood e il peso intellettuale delle minoranze etniche nella formazione dell’identità letteraria nazionale, egli cita fuggelvolmente la figura di Fiedler¹⁵. Dopo pochissime righe non resiste alla tentazione di ricordare un passo di West, proprio il West del *Giorno della locusta*, in particolare il brano in cui lo scenografo Tod Hackett scopre nella piscina di una villa in cui si sta svolgendo un ricevimento la riproduzione di un cavallo morto. Quel cavallo, scrive Tondelli, è “la carcassa putrida e infetta che galleggia sul nero immobile di una città, di un mondo, in decomposizione”¹⁶. In un altro saggio del 1986, contenuto nella medesima sezione del *Weekend*, lo scrittore padano ricorda ancora una volta il libro di West, concentrandosi però sulla “famosissima scena finale” in cui Tod, nel sogno, “insieme ad altre migliaia di locuste, appiccherà fuoco alla nuova Babilonia”¹⁷.

A ben vedere il fuoco, in *Rimini*, è parte essenziale di entrambe le appendici conclusivi del romanzo: l’incendio dell’hotel Kelly e l’incendio che divampa nel lungomare durante la notte dei “World’s end” parties. In entrambi i casi siamo di fronte ad un fuoco privato che trasla la spinta alla rottura da una prospettiva collettiva – in cui sembra ben funzionare quanto letto da Bauer nel libretto “sulla psicologia delle masse”¹⁸, molto più vaticinante degli antichi versi latini del professore indovino – ad un’imprevista, ovvero non riducibile a facili profezie, rivelazione (*apokálypsis*) personale. Ma quali sono allora le declinazioni assunte in Tondelli dalla postmoderna predisposizione alla fine? È possibile individuare una convergenza di tale predisposizione con quella paradossale e per certi versi apocatastica di matrice fiedleriana?

II. Rimini come H(iroshima)ollywood

Ripartiamo da un’analisi testuale: la terza parte di *Rimini* prende avvio con l’arrivo di un anziano professore nella cittadina balneare romagnola. Grazie all’applicazione di una sequenza di numeri tratti dalla “Kabbalà”, egli ha decriptato una sestina in latino ricavandone un inquietante messaggio profetico: “in quell’anno, in quel giorno di agosto” un evento rovinoso devasterà “la costa di Rimini”¹⁹. Durante la conferenza stampa tenuta presso l’hotel in cui alloggia, il professore accredita l’attendibilità della profezia paragonando i potenziali fatti annunciati alla drammatica effettività di una storica tragedia nucleare:

¹⁴ Ivi, p. 53.

¹⁵ Scrive infatti Tondelli: «[...] il Bandini “impotente” sembra rilanciare l’immortale tesi di Leslie Fiedler sull’eros nella letteratura americana, risolto attraverso il continuo “sotterfugio della fuga”» (*Opere* II, p. 569).

¹⁶ Ivi, p. 570.

¹⁷ Ivi, p. 553.

¹⁸ *Opere* I, p. 701.

¹⁹ Ivi, p. 700.

““Faccio un altro esempio” disse il vecchio. “So che siete increduli quanto lo sono stato io, prima di dedicare gli ultimi vent’anni della mia vita al profeta. Ma ora vi leggerò l’annuncio di una grande sciagura. Resterete sbalorditi.” Fece una pausa. “Si tratta di Hiroshima”²⁰.”

L’equazione che si ricava dalle sue parole è inesorabile: Rimini come Hiroshima. Il destino della nuova “grande meretrice” sarà quello della riduzione a “un deserto di lava, detriti, fango”, dove il mare spargerà “le sue rovine fumanti prima di rivoltarsi anch’esso” e il fuoco consumerà ogni cosa²¹. Lo scenario ipotetico richiama quello della violata Dresda del Kurt Vonnegut di *Slaughterhouse-Five, or the Children’s Crusade (Mattatoio n. 5, 1969)*²², avvolta da “una sola, grande fiammata”²³ dopo un “bombardamento” peggiore di quello di “Hiroshima”²⁴. Eppure l’apocalissi tondelliana, immediatamente desacralizzata e livellata a secondario evento di cronaca (“non appena il vecchio parlò, mi dissi che non sarebbe stato il caso di dare troppa rilevanza alla questione”²⁵), appare fin da subito in tutta la sua vorace spettacolarità hollywoodiana:

“Le discoteche più avvedute improvvisarono parties “World’s end” e fecero soldi a palate con gente che faceva la fila fino alle tre del mattino per godersi la fine di Babilonia, o di Sodoma e Gomorra. Parties “Caduta di Costantinopoli”, “Presa di Bisanzio”, “Incendio di Roma” sorsero qua e là dando vita a un look improvvisato fatto soprattutto di veli, parei, fusciasche e nastri arrotolati attorno ai corpi nudi”²⁶.”

Siamo in un mondo tutt’altro che consumato e sconvolto dal baratro della distruzione. Al disperato e silenzioso universo postumo di un solitario cantore della catastrofe, il Morselli di *Dissipatio H. G.*, che affidava alle deliranti allucinazioni dissolutive del suo protagonista “fobantropo” le tracce di un’umanità residuale, testimoniata solo da relitti fonico-visivi, nastri magnetici avviati automaticamente, ronzii elettrici, Tondelli oppone un orizzonte apocalittico depotenziato, dove l’emergenza, il panico, lo spettro illogico della sciagura, vengono immediatamente disinnescati nel quadro di una Rimini caotica ed assordante, convulsamente attraversata da masse euforiche d’individui. Come notato da Giulio Iacoli, la strategia sublimativa dell’*It Don’t Worry Me* degli abitanti di Nashville (ovviamente la Nashville di Altman più volte messa in ballo dallo stesso Tondelli)²⁷, si ricrea tra i villeggianti romagnoli nel “modo canterino di affrontare paure e traumi della collettività”²⁸. Da un certo punto di vista siamo nei margini di quell’apocalisse “sincopata” di cui ha parlato Niva Lorenzini, ovvero “un’apocalisse da spiaggia, ludica e dissacratoria dei miti da sana civiltà del benessere”²⁹, pronta ad opporre all’incombente delle paure millenaristiche, una loro sovversione apotropaica, una forma di compulsiva eccitazione, di rovesciamento sul piano del

²⁰ Ivi, p. 701.

²¹ Ivi, p. 700.

²² In un passo di *Camere separate* Tondelli indica *Mattatoio n. 5*, benché nella versione cinematografica di George Roy Hill, come uno dei “reperti malinconici” dell’adolescenza di Leo. Cfr. ivi, p. 1014.

²³ KURT VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five; or, the Children’s Crusade: a Duty-Dance with Death*, Delacorte, New York 1969, trad. it. *Mattatoio n. 5*, a cura di Luigi Brioschi, Feltrinelli, Milano 2003, p. 164.

²⁴ Ivi, p. 18.

²⁵ *Opere I*, p. 701.

²⁶ Ivi, p. 705.

²⁷ Cfr. *Opere II*, p. 96, p. 105 e p. 952.

²⁸ GIULIO IACOLI, *Atlante delle derive*, Diabasis, Reggio Emilia 2002, p. 125.

²⁹ NIVA LORENZINI, *Una sincopata apocalisse*, «Panta» 9 (1992), pp. 62-63.

carnevalesco bachtiniano. Di più: è una sorta di “controdisipatio humani generis”, è cioè un evento che amplifica esponenzialmente la carica biologica dell’uomo, spingendolo all’accoppiamento, alla tentazione all’intimità:

“In riva al mare, la notte, ardevano grandi falò. La spiaggia sembrava quella di una città del Marocco prima di una tempesta di sabbia quando la gente sfolla verso il mare e fa l’amore continuamente per ore e ore. Tutti i segreti si rendevano palesi, le voglie scoppiavano, i desideri straripavano dalle intimità³⁰.”

I diluvi, nota ancora Lorenzini, “non consentono palingenesi né concludono nulla: poiché non c’è fine per il già finito, e le nuove catastrofi finiscono per riciclarsi nel rauco e quotidiano presente”³¹. Arriviamo al medesimo epilogo fiedleriano sull’inesistenza della fine di cui si è già detto; ovvero di una fine che si c’è, ma va intesa come luminescenza terminale di un certo mondo (quello moderno?) di cui si avvertono gli ultimi rantoli. In tal senso ha ragione La Porta quando scrive che Tondelli è stato il cantore della “nostra fine di secolo”, sebbene un cantore “solare, “bianco”, pagano”, contrapposto a quell’Andrea Pazienza che “ne era stato il cantore ‘nero’, disperato, notturno”³². Ecco allora che a quella dissipazione apparente e spettacolarizzata, se ne somma un’altra più sottile, altrettanto radicale e degenerativa, in cui a prevalere non è l’umanità scomparsa di Morselli, ma un’umanità forse più inquietante perché cristallizzata in una realtà finta, meccanica, posticcia, molto simile ad una grande scenografia hollywoodiana. E questa realtà non vive solamente in certe zone circoscritte di particolare valenza simbolica, come il parco di Fiabilandia o l’“Italia in Miniatura”, ma interagisce con il resto del mondo: da un lato la realtà penetra nella finzione – umana è la figura di Claudia che anima il “paese fantasma”³³, umani i volti sorridenti dei due turisti tedeschi fotografati da Johnny tra i monumenti in miniatura – dall’altro la finzione assale frontalmente la realtà, i suoi paesaggi, i suoi spazi quotidiani.

C’è un brano, nel citato *Giorno della locusta* di West, in cui Tod, da poco tempo arrivato ad Hollywood, mentre attraversa un’architettura urbana fatta di paesaggi ed edifici di cartone (tra cui un castello del Reno in miniatura), osserva le persone che lo circondano nella loro serale quotidianità. Ma c’è un dato curioso: questi uomini e donne svolgono le loro attività di *routine*, come fare la spesa o tornare da un centralino telefonico, vestiti da compare³⁴. Ecco, ad Hollywood la naturale predisposizione delle cose prevede l’impasto caotico tra il set e ciò che è altro dal set, secondo un’ordinaria osmosi forse impensabile altrove. Nei mondi tondelliani è proprio questo al contrario ad accadere: “Fiabilandia”, leggo in quel caotico materiale pluritextuale che costituisce il *Weekend postmoderno*, nella sezione non casualmente intitolata *Rimini come Hollywood*, non è solo un parco di divertimenti, ma “la riviera adriatica tutta intera”³⁵, un coagulo di “città di frontiera [...] sospese fra il sogno e la realtà, fra l’illusione del divertimento, della festa, del piacere e il peso della vita quotidiana”³⁶. “Questo

³⁰ *Opere I*, p. 705.

³¹ NIVA LORENZINI, *Una sincopata apocalisse*, cit., p. 64.

³² FILIPPO LA PORTA, *Apocalissi e travestimenti*, cit., pp. 81-82.

³³ *Opere I*, p. 659.

³⁴ Cfr. NATHANAEL WEST, *The Day of the Locust*, Random house, New York, trad. it. *Il giorno della locusta*, a cura di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi, 1994³, pp. 3-6.

³⁵ *Opere II*, p. 120.

³⁶ *Ivi*, p. 126.

è già un set” esclama il giovane Robby “sbarcando” alla stazione di Rimini: tutto è “intimamente artificiale [...], tutto non naturale. Tutto troppo dannatamente perfetto”³⁷ (“Erano comparse o erano veri?” si chiederà poco dopo osservando alcuni ragazzi distesi a terra a fumare)³⁸. Insomma, un mondo-simulacro che fittiziamente sostituisce una modernità giunta al proprio crepuscolo, e che a sua volta rientra, per citare lo sfrenato McInerney delle *Mille luci di New York*, in una logica della “utilità della finzione”³⁹.

Un altro passo interno al romanzo di Tondelli dell’85 chiarisce ancora di più il rapporto tra questa finzione, la cui utilità diventa quasi foscolianamente sepolcrale, e l’avvertenza postmoderna della fine; lo sfondo stavolta è una Firenze artefatta e notturna, molto simile ad “un grande teatro di posa pronto per il ciak”:

“Con tutta probabilità, cinquecento anni prima, una città chiamata Firenze era lì realmente esistita. In quel momento invece si trattava semplicemente di una fra le tante migliaia di città della notte in cui un occidente agonizzante specchiava la propria inevitabile fine: accendendo candele ai monumenti e al passato come si fa con le care immagini dei morti”⁴⁰.

Non più, dunque, una Rimini come Hiroshima, seppure filtrata dal lamento melodico della sonorità egli Ultravox, ma una Rimini come Hollywood. Finta, certo, perché metafora sostitutiva di tante “città della notte” (e, perciò, della stessa California, come ha proposto Del Buono)⁴¹, ma luogo che nella sua atmosfera blues, attraverso i disperati accordi del malinconico sassofonista Alberto, o nelle sue rumorosità “disco”, si trasforma in paradigma isterico e fastoso di un “occidente in agonia”.

³⁷ *Opere I*, p. 467.

³⁸ Ivi, p. 469.

³⁹ Cfr. JAY MCINERNEY, *Bright Lights, Big City*, Vintage, New York 1984, trad. it. *Le mille luci di New York*, a cura di Marisa Caramella, Milano, Bompiani, 2001⁸, p. 35. In un passo di *Rimini* Bruno May dirà ad Oliviero Welebansky: «Ogni persona è costretta a crearsi una finzione per poter continuare a vivere» (*Opere I*, p. 633).

⁴⁰ *Opere I*, p. 631.

⁴¹ «In realtà, l’intuizione poetica di Tondelli non è: la riviera adriatica è come la California, ma, esattamente, il contrario: la California è come la riviera adriatica»: così ORESTE DEL BUONO, *Luci al neon*, «Panta» 9 (1992), p. 52.