

LA REALTA' COME SURROGATO: IL CASO DI RIMINI

di Cristina Massaccesi

Rimini come romanzo polifonico

Alla fine del maggio 1985, Tondelli pubblica *Rimini*, un romanzo controverso, ma comunque destinato a rimanere l'unico vero bestseller della sua carriera. Il libro segna il passaggio dello scrittore dalla Feltrinelli alla Bompiani. Questa mossa sembra dargli nuovo entusiasmo e anche la possibilità di sperimentare un nuovo tipo di narrazione basata su quella che egli stesso definisce una "visione polifonica del romanzo". In una lettera indirizzata a François Wahl, il suo traduttore francese, datata 21 gennaio 1985, Tondelli scrive:

Sto lavorando molto alla stesura di questo libro (*Rimini*) [...] Il fatto di aver cambiato editore mi dà un entusiasmo nuovo. Sono già stato criticato per questo ('L'infedelissimo Tondelli', *La Stampa*) eppure ho ancora più voglia di fare questo romanzo e di farlo con il nuovo editore. Il "nuovo corso" della Feltrinelli non mi offriva, io credo, sufficienti garanzie per l'uscita. *Rimini* è un romanzo di tipo nuovo per me. Ho voluto staccare anche con la mia vecchia immagine di "enfant terrible". Vedremo poi i risultati. (I, 1171).

Il progetto polifonico che l'autore ha in mente viene spiegato nella 'Scheda di presentazione di *Rimini*—Bologna, 12 novembre 1984' come un

sistema strutturale solo apparentemente fluido, [in cui] la comprensione di alcuni episodi si attua al di fuori del testo, cioè nella testa del lettore [...] Questo gioco dell'entrare e uscire dalle trame con altri punti di vista narrativi è quello che io chiamo "visione polifonica del romanzo" ed è quella che vorrei realizzare con questo romanzo. (I, 1166).

L'idea che Tondelli ha del romanzo come struttura polifonica è profondamente legata agli studi sulla polifonia narrativa di Michail Bachtin e al lavoro di Julia Kristeva intorno al concetto di intertestualità. Per realizzare la sua idea di polifonia, Tondelli crea un complicato intreccio di storie che si coordinano in base a tre tipi di relazione:

1. **PARALLELISMO**: le storie sono indipendenti e non entrano mai in contatto;
2. **INCONTRO FORTUITO**: le storie entrano in contatto, ma non s'influenzano;
3. **INFLUENZA RECIPROCA**: le storie entrano in contatto e s'influenzano a vicenda.

Le varie forme di polifonia utilizzate dall'autore creano una forte relazione fra gli aspetti postmoderni di *Rimini* e la sua dimensione intertestuale. Il continuo intrecciarsi di trame, registri linguistici e stili narrativi, così caratteristico del romanzo, presuppone l'esistenza di relazioni dialogiche con altri testi: non necessariamente dei testi specifici, con un titolo e un autore, ma anche, più generalmente, con altri generi e registri letterari.

Ricostruire le trame e le sottotrame del libro non è impresa facile. Per poter avere un'idea della struttura del romanzo, può essere utile leggere quello che lo stesso Tondelli scrive per la 'Nota per la quarta di copertina', preparata per aiutare Bompiani a realizzare l'edizione definitiva del romanzo:

Rimini è innanzitutto il tentativo di costruire un romanzo "polifonico" in cui la pluralità delle voci (i personaggi) si sviluppi in una pluralità di punti di vista (le trame) [...] il testo chiama continuamente il lettore a operare collegamenti, rimandi, riferimenti prendendolo nel vortice delle sue trame:

- la storia del giornalista Marco Bauer inviato in Riviera per dirigere "La pagina dell'Adriatico"
- la storia di Beatrix Rheinsberg antiquaria berlinese calata in Italia alla ricerca della sorella scomparsa
- l'avventura di due giovani amici romani decisi a raccogliere i fondi necessari a finanziare il loro primo film
- la storia di un suonatore di sax, delle sue notti e delle sue albe, dei suoi rientri in pensione

Istituti Culturali del Comune di Correggio Palazzo dei Principi, C.so Cavour, 7 • 42015 Correggio (RE)
tel. 0522/693.296 - 691.806 • fax 0522/641.105 • e-mail: biblioteca@comune.correggio.re.it

- la parabola terminale di uno scrittore arrivato a Rimini per partecipare all'assegnazione di un premio letterario
- la storia di una pensione familiare dagli anni cinquanta a oggi, dalla ricostruzione al boom, alla crisi degli anni settanta raccontata in presa diretta. (I, 1173).

Una prima conseguenza di questa complessità progettuale è la struttura rigidamente simmetrica del libro: *Rimini*, con la sua organizzazione solo apparentemente fluida, è diviso in due parti, ognuna a sua volta articolata in sette capitoli. Alla fine d'ogni parte troviamo un interludio corsivato e l'intero romanzo viene concluso da un capitolo esplicativo. Paradossalmente, una struttura così rigida è il diretto risultato della polifonia di voci e dell'apparente libertà del libro. Un simile paradosso viene messo in evidenza anche da Bachtin nella sua discussione sull' "indipendenza" dei personaggi nei libri:

It might seem that the independence of a character contradicts the fact that he exists, entirely and solely, as an aspect of a work of art, and consequently is wholly created from beginning to end by the author. In fact there is no such contradiction. The characters' freedom we speak of here exists within the limits of the artistic design, and in that sense is just as much a created thing as is the unfreedom of the objectivized hero.¹

La stesura effettiva del libro occupò Tondelli per tre soli mesi alla fine del 1984, ma i progetti preparatori del romanzo risalgono a diversi anni prima. Malgrado la sua apparente libertà e apertura, *Rimini* è dunque il risultato di una lunga premeditazione. In un appunto del 2 luglio 1979 Tondelli immagina già la possibilità di scrivere un romanzo che sia basato su una trama complessa: 'Ho bisogno di far trame, di raccontare, di scandire i rapporti tra i personaggi [...] Inizierei con un ambiente [...] cioè RIMINI, molto chiasso, molte luci' (I, 1167).

La coesistenza delle diverse sottotrame del libro—ognuna caratterizzata da un protagonista che parla con la propria peculiarità stilistica—implica anche la coesistenza nel libro di diversi stili e registri. Tondelli scrive:

¹ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. by Caryl Emerson, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 64.

Stilisticamente il linguaggio del romanzo è formato nei toni e nei modi della letteratura violenta, patetica, sentimentale che mi sta più a cuore. Ci saranno pagine patetiche, altre “rosa”; ci saranno un paio di episodi di violenza piuttosto dettagliati [...] Non mancheranno le scene gioiosamente comiche e divertenti, insomma vorrei fare un romanzo in cui gli stili si incrociano così come i sentimenti. (I, 1167).

I vari registri possono essere facilmente isolati all’interno del romanzo e vanno considerati da una parte come variazioni stilistiche e dall’altra come il tentativo dell’autore di riprodurre sulla pagina i diversi aspetti della propria personalità. Parlando del romanzo nel 1984, Tondelli ne sottolinea appunto il valore personale:

vorrei fare un romanzo—e lo sto facendo—che mi assomigli: che sia tenero e disperato, violento e dolce, divertito e assorto, struggente e mistico. È l’unica autobiografia che qui mi permetto. (I, 1167).

A questo punto della propria carriera, e della propria vita, Tondelli sembra considerare l’insieme di diversi registri e stili come una forma di proiezione autobiografica e questa impressione non fa che confermare lo status di *Rimini* come libro di passaggio fra due fasi esistenziali e narrative. Lo scrittore sembra voler accrescere la portata dei propri progetti editoriali—*Rimini* è infatti un libro molto più articolato e complesso di *Altri libertini* e *Pao Pao*—e questa maggiore ambizione accompagna una fase d’evoluzione personale in cui Tondelli sembra ancora dover scegliere quale sia il tratto della propria personalità che più lo rappresenta.

Chandler e Rimini

Fra *Rimini* e i lavori di Raymond Chandler esistono esplicite relazioni intertestuali che lo stesso Tondelli riconosce in vari articoli e interviste. In un'intervista con Angelo Mainardi (1985) leggiamo:

AM: 'La figura del giornalista-detective che fa il grande "scoop", anche se alla fine questo gli si volatilizza nelle mani, sa di stereotipo hollywoodiano perfino nei suoi atteggiamenti, nel suo linguaggio. L'abbiamo visto spesso, al cinema [...] Per quest'aspetto il tuo libro ricorda [...] Chandler [...] Sei d'accordo?'

PVT: 'Sono d'accordo che la figura del giornalista è la parte più chandleriana del libro. Lo stesso incontro tra il giornalista e lo scrittore, con la storia delle bevute, ricorda episodi di Philip Marlowe. Erano appunto queste intuizioni stilistiche che volevo raccontare in *Rimini*.' (II, 953).

E ancora, in un articolo del 1989, Tondelli scrive:

mi divertivo molto a leggere [...] romanzi gialli, di spionaggio, racconti neri [...] Fra gli americani naturalmente il mio grande mito fu Raymond Chandler, ottimo scrittore, ottimo giallista, con tutti quei finali a scatole cinesi, soprattutto nel suo capolavoro *Il lungo addio*. (II, 914).

Nel romanzo di Chandler *The Long Goodbye* (Il lungo addio) il personaggio di Roger Wade sviluppa nei confronti di Philip Marlowe una relazione molto simile a quella che ritroviamo in *Rimini* fra Bruno May e Marco Bauer; è pertanto possibile ricostruire una sorta di parallelismo fra questi quattro personaggi: Bruno May ha alcune caratteristiche in comune con Roger Wade e sviluppa una complessa forma d'amicizia e d'affetto per Marco Bauer i cui tratti caratteristici sembrano a propria volta rimandare a Philip Marlowe. Questo gioco di specchi è ulteriormente complicato dalla più generale relazione che in ogni romanzo si viene a creare fra scrittore e personaggio. In *The Long Goodbye*, Chandler identifica se stesso sia con Philip Marlowe—il suo io ideale, cinico e disilluso—che con Roger Wade—lo scrittore alcolizzato e in crisi. Nel caso di Tondelli, potremmo ricostruire uno schema simile; esistono, infatti, alcune analogie sia fra Tondelli e Bruno May sia, sebbene in maniera più sottile, fra lo stesso scrittore e Marco Bauer. Riguardo a quest'ultimo, la prima impressione che se ne ha,

leggendo *Rimini*, è che Tondelli non provi per lui una particolare simpatia, anzi, all'inizio del romanzo Marco Bauer è tratteggiato come un personaggio ampiamente detestabile. Tuttavia, con lo svolgersi degli eventi, e mentre noi lettori scopriamo che Marco non è che una pedina in un gioco più grande di lui, Tondelli ci dà l'occasione di modificare il nostro punto di vista: in qualche modo, Marco Bauer e il suo autore sono opposti, ma complementari, e la loro relazione ricorda quella fra Marco e Bruno May. Nella loro diversità, persino nella loro inconciliabilità, possiamo scorgere un certo grado di somiglianza.

Nel suo complesso *Rimini* è un romanzo che parla d'inganno: d'inganno fra persone, d'inganno o confusione fra immaginazione e realtà e, in ultima analisi, d'inganno del proprio io. L'ingannare o l'essere ingannati è un elemento centrale della letteratura noir e ha un peso particolare nei libri di Raymond Chandler che sono generalmente costruiti su un doppio intreccio narrativo. La trama esterna è quella associata alla corruzione e al crimine su larga scala: il mondo dei romanzi chandleriani consiste infatti di enormi imprese d'affari—la stampa, la legge, i tribunali, la polizia, i criminali—così strettamente interconnesse da formare un monolite in cui il bene e il male sembrano diventare indistinguibili. Questa realtà esterna fondamentalmente ingannevole è rappresentata in *Rimini* dal supposto suicidio di un noto uomo politico, una morte che nasconde però trame ben più complesse. La trama interna dei romanzi è invece molto più personalizzata e si basa su una sorta di peccato originale che può coincidere, indifferentemente, con la disillusione di Philip Marlowe o con la hybris di Marco Bauer. È solo nel momento in cui riescono entrambi a liberarsi dei propri preconcetti che la realtà può finalmente mostrarsi per quello che è: ovvero falsità e tradimento. Esistono interessanti punti di contatto fra Marco Bauer e Philip Marlowe: in primo luogo, conducono entrambi una vita solitaria e solidamente 'maschile', sono accaniti fumatori e devono molto. Il bere in particolare sembra essere, nel caso di Marco Bauer, un omaggio volontario al mondo di Chandler. All'inizio del romanzo, Tondelli inserisce una descrizione molto chandleriana di un piccolo cocktail bar:

Istituti Culturali del Comune di Correggio Palazzo dei Principi, C.so Cavour, 7 • 42015 Correggio (RE)
tel. 0522/693.296 - 691.806 • fax 0522/641.105 • e-mail: biblioteca@comune.correggio.re.it

Certi momenti, certe vittorie, le puoi solamente festeggiare con il tuo barman di fiducia. Quando entrai nel piccolo cocktail-bar erano da poco passate le sei. Il fumo stagnava nel piccolo locale nonostante un grande ventilatore a pale si desse languidamente da fare per smaltirlo. (I, 411).

Il fumo stagnante in un piccolo locale e il lento movimento del ventilatore sono altrettanti richiami agli stereotipi del romanzo noir; ancora più importante è comunque la predilezione che Marco Bauer sviluppa per un drink non a caso chiamato ‘il lungo addio’. È Bruno May ad insegnargli come prepararlo:

“Se vuole glielo insegno [...] Allora: $\frac{3}{4}$ di birra rossa, $\frac{1}{4}$ di gin, una fetta di limone. Si ricordi: solo *pale ale* inglesi e rosse tedesche. Buone anche quelle di grano. Niente francesi. Criticabili quelle olandesi. Ho provato anche con la birra giapponese. Non è male, sa?”
“Come si chiama?”
“Il Lungo Addio [...] E’ una bevanda così sentimentale. Non trova?”. (I, 504).

Quest’episodio presenta almeno due connessioni con il romanzo di Chandler: il fatto che per Tondelli la relazione fra Bruno May/Roger Wade e Marco Bauer/Philip Marlowe inizi da un cocktail chiamato ‘il lungo addio’ e il parallelo con l’incontro in un cocktail bar fra Marlowe e Terry Lennox, uno scrittore alcolizzato, e un ulteriore alter ego di Chandler, che è particolarmente puntiglioso riguardo la giusta ricetta di un gimlet.

We sat in a corner of the bar at Victor’s and drank gimlets. ‘They don’t know how to make them here,’ he said. ‘What they call a gimlet is just some lime or lemon juice and gin with a dash of sugar and bitters. A real gimlet is half gin and half Rose’s Lime Juice and nothing else. It beats martinis hollow.’²

L’importanza simbolica che Tondelli attribuisce al ‘lungo addio’ viene ulteriormente sottolineata dopo il suicidio di Bruno May, un’occasione in cui Marco Bauer sembra volersi congedare dalla fragile esistenza dell’amico proprio bevendo uno di questi drink: ‘Avevo solo voglia di sferrare qualche pugno. Trascorsi solo tutta la serata, sul letto, a sbronzarmi. Mi preparai un Long-Goodbye e fu il mio saluto’ (I, 667).

² Raymond Chandler, *The Long Goodbye*, 1953, p. 15.

Sebbene Marco Bauer non sia un detective, come giornalista ha, o piuttosto dovrebbe avere, un ‘occhio fotografico’, ovvero quella capacità, che Philip Marlowe possiede, di guardare alla realtà come attraverso un obiettivo fotografico, registrandone ogni singolo dettaglio. Secondo Peter Humm, autore di un classico studio sulla narrativa noir americana, l’idea dell’ “occhio fotografico”, il ‘camera eye’, così come viene utilizzato da Chandler, risale alla classica dichiarazione dello scrittore come testimone emessa da Christopher Isherwood—un altro scrittore fortemente significativo nell’opera di Tondelli—nel paragrafo di apertura di *Goodbye to Berlin* (1939):

I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man shaving at the window opposite and the woman in the kimono washing her hair. Some day, all this will have to be developed, carefully printed, fixed.³

In questo sguardo fotografico può essere rintracciabile una vacuità snervante. Marco Bauer sembra essere il perfetto paradigma dell’occhio fotografico: ha una predilezione per le descrizioni (‘Mi bastano le notizie. Non voglio i commenti’; I, 430), per le frasi brevi, piene di dettagli, ma prive d’opinioni. Nel suo modo di guardare alla realtà non esiste distinzione fra il banale e il significativo e questa mancanza di discriminazione lo induce a ignorare alcuni importanti elementi. Il suo occhio fotografico è ancora passivo: registra i dettagli, ma non li elabora, almeno fino alla fine del libro, quando si sposta su una posizione ‘di sviluppo’ e finalmente (quando però è ormai troppo tardi) capisce cosa ciò che è successo intorno a lui. Un buon esempio della mancanza di discernimento di cui Marco soffre è rappresentata dalla fotografia appesa su una parete della sua stanza. Nella foto una coppia di anziani saluta dall’ingresso dell’Italia in Miniatura e il suo vero significato ossessiona Bauer per l’intero romanzo. Soltanto alla fine della storia, quando la cospirazione è venuta alla luce, portando con sé anche la sua ingenuità e il suo fallimento come giornalista, Marco comprende il vero significato della fotografia:

³ Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, 1939, p. 1.

Johnny [...] l'aveva spacciata per la foto d'apertura di quel parco di divertimenti. In realtà l'Italia in miniatura stava chiudendo i battenti [...] i saluti da Rimini che si leggevano sulla borsa [...] non erano saluti di benvenuto, ma di arrivederci. Mi aveva ingannato molto bene. Tutti mi avevano ingannato [...] Ora anche Bauer chiudeva i battenti. (I, 721)

Malgrado queste similitudini, esistono almeno due sostanziali differenze fra Marco Bauer e Philip Marlowe che vale la pena sottolineare. La prima è una differenza d'approccio. Il detective privato di Chandler è caratterizzato da un atteggiamento cavalleresco: lo si potrebbe addirittura considerare l'incarnazione moderna del cavaliere errante. Questo elemento è già evidente in *The Big Sleep* (1939), il primo romanzo in cui appare Philip Marlowe. L'immagine del cavaliere ossessiona e perseguita il detective: il cavaliere è l'antecedente storico dell'investigatore privato, ma l'amara ironia di Philip Marlowe suggerisce che nel mondo moderno un tale codice di comportamento sia ormai del tutto anacronistico. In ogni caso mentre Marlowe, sebbene spesso destinato al fallimento, prova almeno ad aiutare le persone, Marco Bauer non ci prova nemmeno. Bauer è il non-cavaliere, non ha un codice a cui attenersi, eccetto ovviamente il suo, basato su ambizione ed egotismo. Ad esempio, quando si ritrova nella posizione di poter aiutare Bruno May, si rifiuta di farlo senza mostrare il minimo pentimento. Inoltre, Bauer è totalmente privo d'ironia e proprio il suo atteggiamento sarà la ragione alla fine del libro della sua rovina.

L'altra importante differenza fra questi due personaggi è nel loro approccio al sesso e alle donne in generale. Mentre Philip Marlowe sembra essere turbato dalla sessualità e si trova a disagio sia con le donne che con gli omosessuali, Marco Bauer è un personaggio ipersessuato. Questo diverso atteggiamento è ulteriormente connesso con la natura più o meno cavalleresca dei due personaggi. Nel caso di Philip Marlowe, la resistenza al sesso ha origine nella tradizione cavalleresca dell'amor cortese, in cui la donna, ovviamente casta, può solo essere contemplata da lontano dal cavaliere angosciato dai tormenti dell'amore. Marco Bauer, del tutto privo di angoscia e tormenti, non ha la minima resistenza nei confronti del sesso. Questo elemento è un'ulteriore prova della sua fondamentale stupidità: Marco è così preso dal suo ruolo di seduttore da non accorgersi del doppio gioco di Susanna. Un altro elemento caratteristico della narrativa noir è la presenza di una donna nel novero dei cattivi. In *The Big*

Sleep, il personaggio di Vivian Regan è modellato su Vivian, l'amante del Mago Merlino ne *La Morte Darthur* di Sir Thomas Malory. È bella, dai lunghi capelli neri, intrigante, ma è anche e soprattutto una bugiarda e non è certo un caso che la sua descrizione nel romanzo sia simile a quella di Susy in *Rimini*.

Uno degli elementi più significativi della narrativa chandleriana è l'uso dello spazio urbano. La città di Los Angeles viene descritta accuratamente e resta una delle forze più potenti al lavoro nei libri dell'autore americano. In ultima analisi del resto, i libri di Chandler non sono che una rappresentazione delle dinamiche conflittuali fra l'individuo—ovvero il detective privato—e la città stessa, vista come la reificazione di tutte le peggiori paure. Il nemico non si nasconde infatti in altri individui, ma nei meandri della giungla urbana, che minaccia anche fisicamente l'incolumità dei suoi abitanti. Il protagonista del romanzo di Tondelli sperimenta una realtà simile. Sia Marco Bauer che Philip Marlowe devono confrontarsi con un mondo in continua trasformazione, devono cercare di tenersi al passo con l'azione e nel contempo tentare di dare un senso alla realtà che li circonda. Il senso di spaesamento e il continuo cambio di scena sono elementi centrali in questo tipo di narrativa che gioca sul paradosso delle realtà urbane che sono familiari e innocue durante il giorno, ma che si trasformano in labirinti inaccessibili, Tondelli parla infatti di 'propaggini meno accessibili', non appena scende il buio. Rimini e Los Angeles sono delle "non-città" scaraventate nel mezzo di un mondo senza confini. Per poter comprendere almeno in parte la natura di queste città, bisogna creare una figura da imporre artificialmente sulla stessa struttura urbana. Questa figura può essere quella del detective: attraverso di lui, infatti, possiamo riuscire a vedere la realtà per quello che davvero è. Il suo ruolo di connettore d'aree isolate è un'eredità delle sue origini da poliziotto. La nascita di un corpo professionale di polizia è motivata infatti dalla volontà dello stato moderno non solo di prevenire il crimine, ma di conoscere—e dunque di controllare—i vari elementi della propria area amministrativa. In questo senso il detective privato ha le stesse funzioni di un funzionario governativo. Inoltre, nelle sue vesti di esploratore della società, il detective può visitare quei posti che normalmente sono al di fuori della portata dei comuni cittadini. La sua area d'azione copre

tutto ciò che è segreto, criminale, anonimo. Il giornalista, come nel caso di Marco Bauer, si trova in una posizione molto simile: è per sua stessa natura un connettore, poiché il suo lavoro consiste nel conoscere e dunque capire—così da acquisire un margine di controllo—la realtà. Il giornalista si muove continuamente nello spazio urbano ed esplora territori sconosciuti e borderline. È grazie a lui che possiamo sollevare la testa e guardare al di là del nostro confine usuale. Sia il detective che il giornalista sono impegnati in una ricerca personale, una ricerca che spesso finisce per coincidere con un posto carico di particolare significato, ad esempio il sito di costruzione Silthea in *Rimini*.

Iper-realtà sulla costiera adriatica

Il modo in cui Tondelli ritrae Rimini ha un forte sapore postmoderno. La città è costruita come un set cinematografico: come sottolinea uno dei personaggi, Rimini è una realtà trasformata in uno spettacolo. È totalmente artificiale e modellata su quelle città americane—come Los Angeles, o più precisamente Hollywood, e Nashville—in cui l'industria dell'intrattenimento è particolarmente prominente. La parola chiave del libro è: effimero. Rimini sembra essere costruita su una fondamentale mancanza di sostanzialità. Rimini è un'enorme bugia, basata sul principio del “vedere per credere”, e sull'idea che sia sempre possibile far credere alle persone ciò che vogliamo che credano.

Questa simulazione è costruita con grande attenzione. Rimini deve sembrare—o addirittura deve diventare negli occhi di chi la guarda—Hollywood o Nashville. Questa messa in scena deve riuscire ad ingannare anche chi l'ha ideata. Il risultato più notevole di *Rimini*, che è in questo senso un vero romanzo postmoderno, sta precisamente in questa assimilazione. Rimini viene trasformata in una iper-realtà, simile a quelle citate da Jean Baudrillard nel suo libro *Amérique* (1986).

Fiabilandia, che ha un ruolo assai significativo in *Rimini*, riveste la stessa funzione che Baudrillard assegna in *Amérique* a Disneyland. Disneyland è presentata come luogo dell'immaginario per far credere alle persone che l'America che la circonda sia reale, ma si

tratta di un inganno. Los Angeles, e l’America intera, non sono più luoghi reali, ma appartengono invece alla dimensione iper-reale della simulazione. Il ruolo che ha Fiabilandia in relazione a Rimini è identico. Rimini è una grande bugia, un’enorme simulazione della realtà, un’iper-realtà, ma per riuscire a mantenere la pur minima connessione con l’oggettività, deve per forza avere una controparte assolutamente artificiale, e percepita come tale. Cosa c’è dunque di più artificiale di un parco dei divertimenti, con le sue astronavi, le giostre, i castelli e le isole dei pirati? In un parco giochi la realtà è congelata e l’oggettività ridotta ad una miniatura. Gli adulti possono regredire fino all’infanzia e vive nella confortante convinzione che gli adulti sono altrove, nel mondo ‘reale’, dove si trovano anche i problemi e le preoccupazioni. Ciò che però non sono in grado di capire è che la regressione all’infanzia è ormai ovunque e che una “reale-realtà” non esiste più. Questa simulazione ‘di terzo grado’ funziona come base ideologica del romanzo di Tondelli per il quale potremmo usare la stessa epigrafe messa da Baudrillard all’inizio del suo *Amérique*:

ATTENZIONE: GLI OGGETTI IN QUESTO SPECCHIO SONO PIU VICINI DI QUANTO SEMBRI!