

# Persistenze moderniste e neomodernismo in *Pinkerton* di Franco Cordelli

Giovanni Barracco

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"  
([giovanni.barracco@uniroma2.it](mailto:giovanni.barracco@uniroma2.it))

## Abstract

Il contributo ragiona sulla possibilità di impiegare la categoria di neomodernismo – nel più ampio quadro delle persistenze del modernismo nel secondo Novecento – per il romanzo di Franco Cordelli *Pinkerton* (1986). Questi vi rientrerebbe per una serie di elementi quali l'opacità della forma, la tensione conoscitiva, la problematica dell'io narrante e l'insufficienza dei suoi strumenti conoscitivi, la torsione pubblica, per cui la realtà storica preme fortemente sulla trama, e infine lo spessore sintattico, dominato dall'epanortosi, che avvicina il testo al modello del romanzo-saggio. Attraverso l'analisi di *Pinkerton* si vuole inquadrare infine l'opera di Cordelli nell'orizzonte letterario delle persistenze del moderno.

---

## Parole chiave

Cordelli; neomodernismo; neoavanguardia; forma; romanzo; Moro; modernismo; Novecento.

---

## DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/xxx>

---

## Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.  
Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

---

## 1. Introduzione

Lo scopo di questo contributo è ragionare sulla possibilità di impiegare la categoria di neomodernismo per il romanzo *Pinkerton* (1986) di Franco Cordelli. È un discorso complesso, che chiama in causa una categoria critica su cui recentemente si è molto dibattuto<sup>1</sup>, ne dilata il perimetro cronologico<sup>2</sup> e in prospettiva coinvolge anche la questione dell'interpretazione dell'opera di Cordelli, la sua posizione nel canone del romanzo italiano, il suo rapporto con le esperienze e le temperie complementari dell'avanguardia e del postmoderno. Qui, per ragioni di spazio, si tratterà specificamente del romanzo *Pinkerton*, quarto tassello di un'opera la cui tensione, la cui densità, il cui spessore formale – fattori che sono il precipitato di una inquieta riflessione sulla forma romanzo, pubblica (come critico<sup>3</sup>) e privata (come scrittore) – esigono che ci si interroghi sulla questione delle persistenze del modernismo nel secondo e pieno Novecento.

La scelta di *Pinkerton* muove dal fatto che il romanzo, situato quasi al centro dell'opera<sup>4</sup>, ne costituisce il perno, l'oggetto imprescindibile per comprendere i testi che lo hanno preceduto e quelli che seguiranno. Attraverso *Pinkerton* – romanzo sciolto dalla «angoscia dell'influenza»<sup>5</sup> della neoavanguardia, e che chiarisce il rapporto che egli, e la sua generazione, ebbe con questa – si avvicina più e meglio che altrove il nucleo della poetica di Cordelli, quella sostanza profonda che ne innerva l'opera e l'attività – di critico, saggista, “agitatore e organizzatore culturale”, romanziere, drammaturgo ecc. Il punto è mostrare come l'opzione letteraria di Cordelli – la sua posizione nei confronti del romanzo – si situi in uno spazio (estetico ed etico) alternativo rispetto a quello della neoavanguardia, pur essendone influenzato e pur dovendo egli, e il suo romanzo,

<sup>1</sup> Il riferimento è a Tiziano Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022, che nel primo capitolo, cui rinvio, sintetizza la questione; il dibattito sulla persistenza del modernismo può risalire alle origini stesse del ragionamento sulla categoria in quanto tale e su quelle, storicamente connotate, più o meno scivolose, di *Late Modernism* e tardo modernismo. Per un quadro completo cfr. Massimiliano Tortora (a cura di), *Il modernismo in Italia*, Roma, Carocci, 2018, ma anche Frank Kermode, *Continuities*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1968, che pone l'accento sulla ironia che permea la cognizione della caoticità delle cose, e sulla questione della “crisi” come fulcro della riflessione romanzesca neomodernista, particolarmente interessante proprio per uno scrittore come Cordelli.

<sup>2</sup> *Pinkerton*, del 1986, è concepito nel 1978. Per Toracca dopo *Aracoeli* occorre chiamare in causa categorie distinte da quella di neomodernismo. Sono persuaso che la categoria della “persistenza del moderno” possa costituire una più ampia cornice che implica il neomodernismo, cui l'opera di Cordelli, specie dopo *Pinkerton*, sembra attagliarsi con una certa congruenza, per cui forse sarebbe necessario ragionare nei termini di una continuità tra persistenze del moderno e neomodernismo, in particolare per autori le cui opere, dominate da una forte tensione formale e conoscitiva, nascono dal conflitto con la neoavanguardia, e la cui ricezione e comprensione è stata in un certo senso falsata dall'irruzione della narrativa postmoderna.

<sup>3</sup> Gli articoli e i saggi critici di Cordelli costituiscono l'altro versante della riflessione sul romanzo, imprescindibile per comprenderne la poetica. La maggior parte di essi è raccolta in *La democrazia magica* (Einaudi, 1996), *La religione del romanzo* (Le Lettere, 2002), *Lontano dal romanzo* (Le Lettere, 2002), *Un mondo antico* (Theoria, 2019), *Il mondo scintillante* (Theoria, 2019).

<sup>4</sup> Si tratta del quarto dei suoi nove romanzi.

<sup>5</sup> Così Andrea Cortellessa, *Notizie dal diluvio*, pp. 407-424, p. 415, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di Nanni Balestrini, seguito da *Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellessa, Roma, L'orma, 2013.

confrontarvisi – come anche rispetto a quello del postmoderno. In tal senso la congruenza con gli elementi propri del modernismo – dal problema della forma (dalla struttura alla sintassi, alla manipolazione della linea del tempo ecc.), alla questione della verità, fino al tema dello statuto dell'io e al rapporto tra il romanzo e il saggio – e con l'elemento chiave neomodernista – la presenza della storia, quella «torsione pubblica»<sup>6</sup> e quella «intersezione tra io e storia»<sup>7</sup> ineludibile che contrassegna i romanzi che possono essere inseriti nella categoria – rendono *Pinkerton* un testo particolarmente significativo nella storia del romanzo contemporaneo.

## 2. Perimetro del discorso: Cordelli prima di *Pinkerton*; la neoavanguardia; il neomodernismo

*Pinkerton* esce per i tipi di Mondadori a maggio 1986. A quest'altezza, Cordelli ha pubblicato tre romanzi, *Procida* (Garzanti, 1973), *Le forze in campo* (Rizzoli, 1979) e *I puri spiriti* (Rizzoli, 1982), è conosciuto come curatore, con Alfonso Berardinelli, di una antologia di poesia contemporanea (*Il pubblico della poesia*, Lerici, 1975), per l'attività di critico letterario e teatrale, per aver animato le serate del Beat 72 e aver organizzato il Festival di poesia di Castelporziano del 1979. Di questo fervore culturale rendono conto *Partenze eroiche* (Lerici, 1980) *Il poeta postumo* (Lerici, 1978) e *Proprietà perduta* (Guanda, 1983), questi ultimi due testi complessi, anfibi, che si muovono tra il resoconto e la narrazione, il documento testimoniale e la riflessione critica, dove la cronaca si fa romanzo, il romanzo piega verso la riflessione saggistica, non aliena alla struttura del diario, e la pagina è attraversata da una tensione autofinzionale non estranea alla nascente *autofiction* d'Oltralpe<sup>8</sup>, cui pure i romanzi di Cordelli possono in un certo senso essere avvicinati<sup>9</sup>. Come per *Pinkerton*, i primi tre romanzi, segnati da quello «sforzo tipicamente modernista di rappresentare al meglio una realtà percepita come complessa, sfuggente e spesso traumatica nella consapevolezza dell'inadeguatezza dei mezzi espressivi»<sup>10</sup>, già delineano un'opzione alternativa rispetto a quella neoavanguardista; al tempo stesso, la tensione conoscitiva che li percorre, e la problematica formale – che fa leva sulla struttura dei testi, lo statuto dei personaggi, la prosa «fortemente

---

<sup>6</sup> Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 88.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Sulla storia dell'*autofiction*, che sembra nascere col romanzo Serge Doubrovsky, *Fils* del 1977, e gli sviluppi in Italia cfr. Lorenzo Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Ancona, Transeuropa, 2014. Cfr. anche, tra gli altri, il Dossier monografico de «Il Verri», Vol. 64: *L'io in finzione*, 2017. Le riflessioni sui precursori dell'*autofiction* hanno interessato un recente convegno dell'Università di Torino – dove però Cordelli non è stato nominato.

<sup>9</sup> Gli inserti autofinzionali e la tensione autofinzionale attraversa tutta l'opera di Cordelli, e meriterebbe un attento studio proprio in quanto il dispositivo dell'*autofiction* è un esito della riflessione romanzesca, una necessità e non una postura. Nelle *Forze in campo* e ne *I puri spiriti* il personaggio protagonista ha lo stesso nome dell'autore (e ne condivide le avventure, salvo trattarsi di un romanzo); in *Proprietà perduta* e *Il poeta postumo* il diario-resoconto degli eventi (fuori) è innervato in una struttura narrativa fortemente autobiografica, filtrata, cioè, dall'io narrante, che mentre descrive e racconta, continuamente interpreta e reinterpreta gli eventi.

<sup>10</sup> Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 7.

sintattica»<sup>11</sup> – li rendono altrettanto lontani dalla postura postmoderna, in quanto attraversati da una «tensione alla verità, cioè a una spinta a dare significato e ordine alla realtà, che nel postmodernismo non ha più senso di esistere»<sup>12</sup>, come estraneo al postmodernismo d'altronde è il suo autore.

Distingue *Pinkerton* dai primi tre romanzi il rapporto finalmente e del tutto sciolto dalla neoavanguardia<sup>13</sup> – e per questo è l'oggetto di interesse di questo lavoro – dopo il cui passaggio pure esso rappresenta per Cordelli, come soluzione, il solo romanzo possibile. Se ancora nei *Puri spiriti* la marca sperimentale – anche, in un certo senso, il desiderio di «avere un riconoscimento d'esistenza da parte di una frazione, non della totalità»<sup>14</sup> – prevale sul problema della coscienza (o meglio: il problema della coscienza, e dunque del romanzo, è ancora legato al dibattito neoavanguardista, alla questione dell'impegno, ad un rapporto con la letteratura ancora connotato dalla sostanza ideologica), ciò è perché Cordelli è uno di quegli scrittori che, per generazione e formazione<sup>15</sup>, più di tutti dovette confrontarsi con la neoavanguardia, in un rapporto che fu di partecipazione intellettuale (euforica ma esterna) e poi di allontanamento; un rapporto, di comprensione, prima, seguito da una presa di distanza, poi, senza capire il quale non si comprenderebbe non solo la sua opzione romanzesca – e l'eccesso di coscienza che è stato sovente imputato al suo romanzo<sup>16</sup> – quanto anche il romanzo

<sup>11</sup> Giovanni Raboni (riferendosi a *Pinkerton*), *Commissario Pinkerton, indagini su via Fani*, «Europeo», 24 maggio 1986, ora in *Il Cordelli immaginario*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, Firenze, Le Lettere, pp. 281-283, p. 281.

<sup>12</sup> Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 29.

<sup>13</sup> Se i «migliori scrittori degli anni Settanta e Ottanta – Celati, Cordelli, Pontiggia e Tabucchi, Tondelli e Vassalli – hanno preso il latte dalla neoavanguardia», come scrive Walter Pedullà, in *I compagni di strada*, in «L'illuminista», n. 8/9, a. III: Cinquant'anni di sperimentalismi/1, Roma, Ponte Sisto, 2003, pp. 231-249, p. 238, quello con la neoavanguardia è stato comunque un rapporto difficile, come Cordelli ha sempre sottolineato. Le sue considerazioni in, *Col senno di poi*, a cura di Andrea Cortellessa, *cit.*, pp. 286-288, mezzo secolo dopo, sono in tal senso chiare: cosciente che «la letteratura aveva davanti a sé un futuro molto difficile» (p. 287), Cordelli muove confermando che la neoavanguardia è «un feticcio dal quale memorialmente e fattualmente, ancor oggi, non prescindo» (p. 286) e raccontando il processo che lo spinse a prendere «le misure nei suoi confronti [...] [per] difendere me stesso e un'idea di letteratura più "personale"» (p. 288), per cui «le nostre strade si divisero, insomma, nel punto in cui mi pareva che nel discorso della neoavanguardia subentrasse la malafede. Oppure l'eccesso di consapevolezza. Oppure il volontarismo» (p. 288).

<sup>14</sup> Franco Cordelli, *Bilancio personale* in «L'illuminista», *cit.*, pp. 225-229, p. 227. A p. 226 parla, poi, di «un senso di rivolta» verso la neoavanguardia, probabilmente all'origine degli sviluppi successivi del suo romanzo.

<sup>15</sup> La formazione universitaria e personale di Cordelli si svolge proprio tra il 1961 e il 1967 all'insegna della partecipazione – come lettore e spettatore – delle vicende della neoavanguardia. Franco Cordelli, *Bilancio personale*, *cit.*, p. 226: «questa avanguardia fino dal '63 al '73 aveva determinato un cumulo di credenze, di fede, di idealità dentro di me».

<sup>16</sup> La questione dell'eccesso di coscienza accompagna Cordelli sin da *Procida*. Forse Geno Pampaloni, proprio perché in senso ampio conservatore, è il critico che più ha messo a fuoco la questione. Nella recensione a *Pinkerton* scrive della sua «coscienza letteraria molto forte» (p. 285) e come egli sia «impegnato in una estenuante [...] lotta contro Flaubert, vuol dimostrare a se stesso l'assolutezza, l'invulnerabilità del provvisorio, del rinvio, del reticolo delle interrelazioni, di un "qualcosa che rappresenta un qualcos'altro"», affermando che Cordelli «patisce la propria contraddizione: egli va

successivo, quello dei Tondelli, De Carlo, Veronesi, che poterono tornare al romanzo ben fatto<sup>17</sup> proprio perché una generazione di scrittori, consumando l'istanza dell'avanguardia nel corpo a corpo con i propri romanzi, aveva infine liberato il campo – lasciando i propri difficili, complessi, testi, a testimonianza di questa storia (storia di cui peraltro Tondelli era acutamente consapevole<sup>18</sup>). Dunque la questione formale, il problema dell'io e il tema della conoscibilità della realtà erano già presenti nei tre romanzi precedenti *Pinkerton*, come sostanza romanzesca – nucleo del racconto e ragione dello stile – e non soltanto come petizione di principio o tesi che la trama dispiega: la loro complessità, come sarà compiutamente in *Pinkerton*, risiede in questo, nell'essere testi che non rimandano alla problematizzazione della forma, dell'io e della verità, ma che ne fanno l'oggetto del proprio discorso, ne sono la sostanza<sup>19</sup>.

Se si convoca la categoria del neomodernismo – che vorremmo comunque tenere legata a quella, più duttile, in ampio senso culturale, di persistenza del modernismo – è perché *Pinkerton* ne presenta tutti gli elementi caratterizzanti:

1) La questione della forma, intesa sia come riflessione sulla forma romanzo operata dall'autore, sia come struttura del romanzo, complessa, opaca, in cui il filtro della coscienza determina l'articolazione del testo, incidendo sul racconto, sul tempo, sui meccanismi narrativi, per cui, «la prospettiva soggettiva del racconto e l'opacità formale influenzano nuovamente le strutture portanti del testo (personaggi, narratori, intrecci) all'insegna di una visione del mondo antigerarchica e straniante e rimontano a loro volta, come già nel romanzo modernista, al problema della verità, vale a dire al problema di come rappresentare il mondo alla luce della relatività e della parzialità di ogni rappresentazione»<sup>20</sup>. Si tratta di una questione, quella formale, che investe direttamente la storia e la redazione del romanzo, di cui leggiamo la settima stesura.

---

alla ricerca del nocciolo irrazionale che fa da combustibile alla misteriosa e suprema razionalità dell'arte, sapendo di non possedere la forza liberatoria, anarchica e creativa del grottesco e dell'assurdo, o, rovesciando i termini, si propone come un moralista dell'avanguardia», Geno Pampaloni, *Pinkerton e l'enigma*, "Il Giornale", 25 maggio 1986, ora in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, *cit.*, pp. 283-285, p. 285-28. Anche Eraldo Affinati, *Romanzi*, in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, *cit.*, pp. 182-189 scrive di «ipertrofia della coscienza», p. 184.

<sup>17</sup> Per rifarsi al titolo del saggio di Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno*, Milano, Mursia, 1990, che tra i primi descrisse il ritorno del romanzo e i caratteri del romanzo di ritorno in termini di accessibilità, affabulazione, recisione del rapporto con la temperie sperimentale, nuova attenzione alla soggettività e all'emotività.

<sup>18</sup> In un'intervista ad Angelo Mainardi, Tondelli così rispondeva alla domanda sul rapporto con lo sperimentalismo: «credo che mentre la generazione dei quarantenni, Cordelli e Bellezza, è stata un po' bloccata dal fatto di aver sempre rifiutato il romanzo come tale, o quanto meno di ritenere che dopotutto si tratta di una finzione [...] col risultato di scrivere sempre dei metaromanzi, in noi più giovani questo problema non si è posto», Angelo Mainardi, *Una scena per l'età del rock*, "Mondo operaio", dicembre 1985, ora in Pier Vittorio Tondelli, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, a cura di F. Panzeri, pp. 174-187, p. 183.

<sup>19</sup> In questo il magistero di Gombrowicz, particolarmente per *Pornografia* e *Cosmo*, che vengono tradotti in Italia nel 1962 e nel 1965, è al centro della formazione di Cordelli.

<sup>20</sup> Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 66.

2 e 3) La questione del soggetto e la tensione alla verità: se nel romanzo neomodernista «l'inconoscibilità del reale [...] non cancella l'aspirazione tragica al senso»<sup>21</sup>, lo spasimo conoscitivo è qui portato avanti da un io narrante il cui filtro soggettivo non solo opacizza il racconto – continuamente ispessendolo, complicandolo – ma, anche, mentre procede nel proprio resoconto, cerca di fare chiarezza su di sé, di pervenire ad una più profonda cognizione di sé – e di ciò che ha vissuto, e del senso che gli eventi hanno avuto – interrogando se stesso, sondando i propri limiti conoscitivi e rimettendoli alla prova, attraverso la continua messa in discussione del discorso del proprio racconto.

4) Quella «torsione pubblica»<sup>22</sup>, decisiva in *Pinkerton* e da lì in avanti in tutti i romanzi di Cordelli<sup>23</sup>, che segna i romanzi degli anni Settanta e Ottanta: si tratta della rilevanza assegnata alla dimensione pubblica e alla storia, nelle forme di un racconto il cui senso si lega a degli eventi cruciali della storia e per la collettività; in sostanza «la sfera privata dell'esistenza è indissociabile da quella pubblica»<sup>24</sup>, per cui «la crisi del rapporto tra l'io e il mondo si riversa insomma più nitidamente sulla storia e la sua intellegibilità, sulla capacità di registrarne i mutamenti, sul rapporto tra l'io e gli eventi collettivi»<sup>25</sup>.

5) Lo spessore sintattico – in sostanza: lo stile – e il rilievo problematico della trama. Qui, più che «contare meno»<sup>26</sup>, pur in presenza di «ellissi e [...] sbalzi temporali» che «fanno perno su nessi di causa-effetto deboli o artificiosi e sono generalmente inessenziali rispetto al bisogno di cogliere la realtà»<sup>27</sup>, la trama non è districabile dalla sostanza del discorso-commento dell'io narrante, e guadagna una cupa densità significativa quanto più su di essa preme – al termine di una fitta rete di stratificazioni semantiche – la tensione allegorica del racconto (il rapimento Moro, la disfatta di una generazione, la crisi di una repubblica e di una cultura), e quanto più i fatti stessi, pur facendosi ineffabili, in ragione della molteplicità potenzialmente infinita delle interpretazioni, concorrono alla composizione di una vicenda drammatica, ustorica, che rinvia al problema ultimo della verità, all'interrogativo su ciò che è davvero successo e su ciò che siamo. Perciò, il racconto dei fatti è, sì, frammentato e inceppato dalla «densità del filtro soggettivo (in particolare gli affondi nella mente dell'io) [e dall'] opacità della forma (in particolare gli inserti autoriflessivi del narratore o dell'autore)»<sup>28</sup>, tuttavia ciò non rende la trama accessoria, non la svuota rispetto ai significati che vi discendono. Questo perché ci troviamo di fronte a un particolare esempio di romanzo dall'impianto e dalla tensione modernista, un romanzo-saggio, che elegge a oggetto del racconto il proprio stesso discorso, e si presenta come forma conoscitiva e autonoma, in tal senso

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 31.

<sup>22</sup> Ivi, p. 88.

<sup>23</sup> Lo spostamento di interesse verso la realtà contraddistingue nettamente la seconda fase della parabola di Cordelli, che chiama in causa il tempo di Tangentopoli (*Un inchino a terra*, 1999), la sagoma berlusconiana (*Il duca di Mantova*, 2004), il recupero della Resistenza (*La marea umana*, 2010).

<sup>24</sup> Tiziano Toracca, p. 81.

<sup>25</sup> Ivi, p. 61.

<sup>26</sup> Così Tiziano Toracca, *op. cit.*, a proposito dello svuotamento delle trame nella costruzione romanzesca modernista e neomodernista: «le trame contano meno, p. 69.

<sup>27</sup> Ivi, p. 69.

<sup>28</sup> *Ibid.*

allontanandosi anche dal romanzo-saggio modernista, poiché, come scrive De Angelis, «il romanzo-saggio sceglie il racconto come ipotetica irriducibilità conoscitiva, [perciò] il confronto tra il romanzo e la conoscenza si gioca essenzialmente sul significato dell'evento»<sup>29</sup>, e dunque «la diversa consequenzialità del romanzo può realizzarsi soltanto narrativamente; il racconto regola il valore del possibile ed esprime un rapporto essenziale, alla cui formalità nessuna logica può risultare indifferente»<sup>30</sup>.

Il romanzo di Cordelli, che nasce dal serrato confronto con la neoavanguardia, muove dal genere, il poliziesco, sovvertendolo, stravolgendolo, e dà luogo ad una forma romanzo che mantiene ancora intatta la sua carica conoscitiva, problematica e complessa quanto la realtà che viene tirata su dalle reti del racconto, eppure ancora densa di significatività, testimonia una tensione alla verità che è «il più vero discrimine tra l'autoriflessività modernista e l'autoreferenzialità postmodernista»<sup>31</sup>, e si costituisce come prova compiuta di quella «"terza via" rispetto a quel binomio riduttivo tra tradizione e avanguardia»<sup>32</sup>, cui Cordelli più di altri doveva pervenire.

### 3. La struttura del romanzo: la forma del commento

Concepito nel 1978, di *Pinkerton* Cordelli stese sette versioni<sup>33</sup>, a riprova di una problematicità di ordine formale che, per quanto da sempre accompagna lo scrittore nelle stesure dei romanzi, contribuendo ad allargare lo iato tra il tempo dell'ideazione, quello della stesura e quello della pubblicazione<sup>34</sup>, fu qui particolarmente stringente, investendo ugualmente lo stile, la sostanza e la materia romanzesca. Il romanzo muoveva da una domanda che a lungo aveva accompagnato Cordelli: «che cosa significa la parola rapimento? Quella parola mi ossessionava dal 1978, anno del rapimento di Moro. A furia di ripeterla, essa si consumava, significava un'altra cosa, o poteva significare un'altra cosa»<sup>35</sup>. Il paratesto presenta in copertina *Ganimede rapito da Giove* di Eustache Le Sueur, mentre la bandella, anonima, che fa i nomi di Nabokov e Landolfi (riferimenti imprescindibili, con Gombrowicz, per l'autore), descrive significativamente

---

<sup>29</sup> Valentina De Angelis, *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo saggio*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 22-23.

<sup>30</sup> Ivi, p. 18. Non è oggetto di questo saggio, ma sono persuaso che la struttura sintattica che articola consustanzialmente il nucleo del racconto e la questione del significato in *Pinkerton* costituisca uno sviluppo del romanzo-saggio così come è stato approfondito da De Angelis, le cui tesi in merito alla natura del romanzo-saggio e alla sua forma, come struttura conoscitiva di per sé e non semplice forma di compromesso tra due generi della prosa, trovo più convincenti di quelle esposte da Stefano Ercolino in *Il romanzo saggio* (Milano, Bompiani, 2017), che infatti in bibliografia non cita De Angelis.

<sup>31</sup> T. Toracca, p. 30.

<sup>32</sup> Ivi, p. 6.

<sup>33</sup> Ne rimangono due, depositate presso il Gabinetto Gian Piero Vieusseux.

<sup>34</sup> Mi permetto di rimandare al libro-intervista a Cordelli che con Massimo Castiglioni sto curando: qui Cordelli conferma come tra i tempi di ideazione e stesura delle prime versioni dei romanzi e la loro pubblicazione è sempre intervenuto uno scarto di più anni. Ad es. *I puri spiriti* è pensato nel 1976, ma pubblicato solo nel 1982.

<sup>35</sup> Lettera di Franco Cordelli alla laureanda Maria Cristina Mannocchi, 23 gennaio 1994, in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellesa, cit., *Una lettera su Pinkerton*, pp. 82-87, p. 83.

un romanzo che è un «thriller a modo suo ideologico»<sup>36</sup>, un «poliziesco puro»<sup>37</sup>, uno «scrutinio di coscienza»<sup>38</sup>.

La questione della struttura chiama in causa la storia delle redazioni, e rivela come la stesura finale costituì una liberazione dal problema dell'avanguardia e come la sostanza del romanzo esigesse una forma opaca, in cui il filtro soggettivo (il commento dell'io narrante) si costituisse come principio ordinatore; un soggetto il cui spasimo di comprensione (sebbene si tratti di un testimone non del tutto affidabile, perché parte in causa, e di una trascrizione a sua volta sospetta, quella che Teresa aveva fatto delle registrazioni degli interrogatori, che invece mancano) preme sui fatti di una vicenda il cui senso continuamente si riforma – si rimodella, si ristabilisce, poi si perde, poi di nuovo si ristabilisce, ogni volta approfondendosi, complicandosi – man mano che procede nel racconto e nella riflessione. In una lettera Cordelli spiega:

In realtà quel mio romanzo esiste in duplice versione. Fino alle prime quattro era scritto in forma esclusivamente dialogica. Ma non andava bene: per ragioni stilistico-strutturali, o soprattutto per ragioni strutturali. O forse: d'architettura. I conti non tornavano, volevo che tornassero, volevo che Moroni trovasse una spiegazione reale. Per lui solo *sufficiente* (tale si rivelò), ma reale, plausibile. La mimesi del romanzo realistico – che per me era allegoria della realtà per mezzo della realtà – doveva essere condotta fino in fondo. Non volevo arrendermi al caos e all'inerzia, non volevo inscenare una mimesi dell'informe, quello, a farlo, sono buoni tutti [...]. È un problema di creazione del senso, un problema che riguarda il romanzo. Un romanzo mimetico del plurale, dell'informe, del caos, è avanguardia. La quinta riscrittura di *Pinkerton* rappresentò per me, a torto o a ragione, la mia fuoriuscita dall'avanguardia. Fuoriuscita per che cosa? Verso dove? Non so. Certo, non per tornare indietro.<sup>39</sup>

Della forma interamente mimetica delle prime stesure – un romanzo dunque dialogico, drammatizzato, teatralizzato – nell'ultima versione rimane solo un ritaglio: lo scambio di battute che apre, in corsivo, ciascuno dei quattordici capitoli e che è, nella storia, una traccia delle registrazioni degli interrogatori tra il commissario Tommaso Moroni (detto *Pinkerton* o "il Redivivo"<sup>40</sup>) e gli studenti del Collegio Molinelli, per risolvere l'indagine sul presunto rapimento – o la sparizione – di uno di essi a Berlino, Mario Bastiani. La struttura del romanzo consiste dunque nel commento dell'io narrante, lo studente del Molinelli Agostino, alle battute degli interrogatori che decide di trascrivere, e dunque nella ricostruzione della vicenda attraverso il resoconto che egli fa a partire dagli scambi che seleziona e che sceglie di commentare.

Il primo elemento che rinvia alla categoria neomodernista – all'idea delle persistenze del modernismo nel secondo e pieno Novecento – è dunque quello formale.

---

<sup>36</sup> Bandella di copertina di Franco Cordelli, *Pinkerton*, Milano, Mondadori, 1986.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Lettera a Maria Cristina Mannocchi, *cit.*, p. 83.

<sup>40</sup> Il narratore ci informa che i giovani del Molinelli lo soprannominano così, Franco Cordelli, *op. cit.*, p. 15.



Il romanzo è costruito come commento a delle registrazioni degli interrogatori del commissario trascritte da Teresa per Agostino – ma anche, più avanti, a delle fotografie che Agostino passa in rassegna nella solitudine del Collegio. Cordelli sottolineò come la scelta della struttura del commento (significativamente da sempre affine ai suoi procedimenti<sup>41</sup>) fosse l'esito di una ricerca di chiarezza: «Questa chiarezza consisteva, per me, nell'aver ritagliato dalla quarta versione alcuni frammenti (i corsivi che aprono ogni capitolo) e nell'averli commentati. Ecco: il commento era la mia forma. E il commento partiva da questa domanda: che cosa significa la parola rapimento?»<sup>42</sup>.

Per poter capire appieno il discorso, è necessario accennare alla trama. In quattordici capitoli il narratore, Agostino, commenta le trascrizioni delle registrazioni degli interrogatori che Tommaso Moroni conduce dall'ottobre del 1978, per venire a capo del rapimento (o della sparizione) dello studente Mario Bastiani, avvenuta a Berlino nel maggio dello stesso anno. Agostino scrive nel 1985, e commentando le risposte dei compagni di collegio ne ricostruisce la storia. Guidato da Teresa, il Collegio Molinelli a Monte Mario nasce per ospitare orfani, ragazzi disabili, ciascuno con delle deformità più o meno evidenti e invalidanti. Suddiviso in tre piani, al terzo ospita i più anziani (la generazione degli anni Quaranta) al secondo i più invalidi e problematici (generazione degli anni Sessanta), al primo i più giovani (generazione degli anni Settanta<sup>43</sup>), meno gravi dei precedenti. Nel tempo, gli studenti del terzo piano hanno cominciato a mettere in scena dei testi, fino ad assomigliare ad una vera compagnia teatrale, che a metà degli anni Settanta, guidata dal compagno Oscar Cornaro, comincia a discutere della necessità di rompere i confini del teatro tradizionale, contravvenendo alla concezione dell'arte di Teresa e muovendo verso l'avanguardia<sup>44</sup>. In occasione di un viaggio a Berlino, dove sono stati invitati per inscenare *L'invasione* di Adamov<sup>45</sup>, Mario Bastiani pare venire rapito. Di lui pervengono sette lettere, che descrivono il luogo simile-edenico e tutto maschile in cui sembra trovarsi, e che trattano dei compagni del Molinelli, di sé, del problema del teatro. Nell'ultima lettera Bastiani riflette sul senso dell'avanguardia, e sul suo stesso rapimento: «Solo, mi chiedo se un rapimento sia davvero un evento della vita pubblica o non l'opposto. Questa è l'unica domanda – domanda capitale – che ancora mi faccio»<sup>46</sup>. Alla fine, Moroni trova, come Cordelli voleva, «una spiegazione reale. Per lui solo *sufficiente* (tale si rivelò), ma reale,

---

<sup>41</sup> A riprova della complessità delle strutture dei romanzi di Cordelli, si pensi che *Procida* è un diario, come anche, in parte, *Le forze in campo*; *I Puri spiriti*, romanzo di quattro racconti, presenta una sezione diaristica e una legata al modulo autobiografico; *Guerre lontane* consta della riscrittura di un quaderno perduto.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Il riferimento generazionale è dedotto da chi scrive, non è esplicitato chiaramente dal narratore, per cui il gradiente metaforico, che qui salta agli occhi, nel romanzo è invece assente del tutto o quasi.

<sup>44</sup> Franco Cordelli, *Pinkerton*, p. 42: «Teresa non concepiva che l'ordine, i sistemi chiusi. Noi ne eravamo sazi»

<sup>45</sup> Drammaturgo feticcio dell'avanguardia teatrale, Arthur Adamov – e il suo riferimento, Antonin Artaud, che altrettanto spesso ricorre nel romanzo – non è nome casuale, come *L'invasione*, *pièce* del 1949 tradotta da Einaudi nel 1967 centrata sul commento degli eventi, sul rapporto tra la realtà e la sua ricostruzione.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 185.

plausibile»<sup>47</sup>: Teresa viene accusata e condannata per malversazione. Ma la conclusione superficiale dell'indagine è, per l'appunto, posticcia, e niente dice di ciò che è stato tirato su dalle reti del commento di Agostino, che nel corso del racconto, ricostruendo la vicenda di Berlino – che peraltro si conclude con l'incendio misterioso del teatro, il Bethanian – ha portato alla luce la natura complessa dei rapporti tra i compagni del Molinelli, e tra i compagni e Teresa, del rapporto con l'avanguardia, porgendo infine, per via di gradualità metalessi, il ritratto sgomento e sofferto di una generazione.

Come osservò Walter Pedullà, «ci sono due indagini parallele: quella di Pinkerton e quella di Agostino. Questa naturalmente contiene la prima»<sup>48</sup>, per cui «il campo di tensione è dato dal fatto che c'è un attrito tra gli eventi come si sono svolti dal 1978, il racconto che ne è stato fatto a Pinkerton e il racconto come lo sta svolgendo Agostino, che in realtà interpreta quanto si è manifestato ai tre livelli»<sup>49</sup>. La forma del commento è dunque la sola struttura possibile del romanzo, così come, nel procedere saggistico, la sintassi di Cordelli opera come «una rete [...] pronta a ricalibrare le maglie quando un nuovo evento si produce»<sup>50</sup>. In *Pinkerton* il narratore muove «dal racconto al commento, per poi lanciarsi nel movimento opposto, dal commento al mare della metafora»<sup>51</sup>, e il senso del racconto promana dal movimento stesso del narratore, che cerca di comporre l'intero approfondendo la trama di relazioni che si è sviluppata tra tutte le figure coinvolte, percorrendo come una spola trent'anni di storia, assecondando i processi analogici della memoria, per ellissi, sbalzi vertiginosi, sovrapposizioni temporali. La forma romanzo, qui, «tende per l'appunto a ispessirsi e opacizzarsi, cioè a mostrarsi anziché mostrare»<sup>52</sup>, ed insieme al filtro soggettivo – che struttura il racconto e ne determina e orienta il senso – influenza «le strutture portanti del testo»<sup>53</sup>. È cioè solo nella forma stessa del commento – da intendersi come palinsesto di un palinsesto, riflessione di Agostino che si sovrappone al suo resoconto, e che a sua volta si stende sulla sua ricostruzione delle testimonianze dei compagni di fatti ormai irraggiungibili, sebbene ancora traumatici – che la sostanza del racconto guadagna consistenza, sembra farsi prendibile. Ci si trova davanti ad una fitta rete interpretativa, nelle cui maglie i fatti sembrano scomparire o occultarsi: al primo livello, abbiamo il commento di Agostino; al secondo, le sue riflessioni; al terzo, la sua ricostruzione delle testimonianze; al quarto, la ricostruzione delle psicologie dei compagni e dei rapporti tra di loro; al quinto, il problema dell'affidabilità di Agostino e (sesto livello) di Teresa (prima trascrittrice); al settimo, le registrazioni dei compagni, che non sono pervenute; all'ottavo, le ricostruzioni di Pinkerton; infine, al nono livello – insondabile – i fatti.

Giovanni Raboni rilevò che è come se in *Pinkerton* «procedimenti e scrittura avessero fatto coagulare ed emergere – da se stessi, dentro se stessi – un centro, un perno,

<sup>47</sup> Franco Cordelli, Lettera ecc., cit., p. 83.

<sup>48</sup> Walter Pedullà, *La mano sinistra di Cordelli, "Avanti"*, 24 maggio 1986, ora in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, cit., pp. 276-281, p. 279.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Raffaele Manica, *Saggista*, in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, cit., pp. 189-194, p. 191.

<sup>51</sup> Gabriele Pedullà, *Luoghi*, in *Il Cordelli ecc.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, cit., pp. 153-159, p. 157.

<sup>52</sup> Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 4.

<sup>53</sup> *Ivi.*

un punto focale di inaspettata e straordinaria evidenza»<sup>54</sup>: l'andamento «(in senso metaforico) allitterante»<sup>55</sup> rimanda all'allitterazione come metafora semantica: il ritorno del pensiero, del ragionamento, sul racconto, il ritorno del racconto su se stesso. È nella ricorsività, forma geometrica del commento, che scava e complica, approfondendola, la rete di significati della storia, che consiste la sostanza del romanzo. I fatti non sono districabili dal racconto, ed è l'interpretazione – quella posticcia di Moroni, che pure, nel suo procedere, sembra animato da una singolare tensione metafisica, e quella di Agostino, che invece è mosso dall'aspirazione al senso di sé e a cogliere il significato di quel che ha vissuto – il nucleo pulsante su cui converge il senso ultimo della storia.

#### 4. Stratificazioni del senso, inintelleggibilità del mondo, problema del soggetto

In *Pinkerton* la tensione alla verità e la struggente aspirazione alla sua raggiungibilità convivono con l'altrettanto dolente consapevolezza dello statuto di crisi del soggetto, un io narrante – un narratore dagli strumenti insufficienti alla comprensione dell'insieme – che continuamente mette in discussione tanto le proprie ricostruzioni, quanto le sue acquisizioni. Modernista in quanto mosso da una ferma «volontà di rappresentare realisticamente l'esistenza e il mondo nonostante essi appaiano caotici e indecifrabili»<sup>56</sup>, il romanzo intensifica quella «coesistenza tra un'istanza o un movimento di crisi e di perdita e un'istanza o un movimento di ricomposizione e di conquista»<sup>57</sup>, propria degli autori modernisti del primo Novecento, ponendo drammaticamente il tema della conoscibilità del reale.

La critica rimarcò subito come la densità formale investisse forma e sostanza del discorso del romanzo, di cui si sottolineavano il procedimento allusivo, le figure dell'allitterazione metaforica, del simbolo, della metafora, dell'allegoria, tanto che non a torto Manica infine richiamava nel rapimento di Mario Bastiani «la figura psicoanalitica [...] del "ritorno del rimosso"»<sup>58</sup>. L'attenzione alla retorica della sintassi, cioè ai modi di procedimento del discorso del commento di Agostino, è dovuta al fatto che la penetrazione della realtà avviene nella forma di una interpretazione *in fieri* degli eventi, che guadagnano nuova luce o soccombono a nuove ombre a mano a mano che egli ragiona sui moventi dei compagni, sulle loro testimonianze, e le chiosa, incornicia o complica, gettandole spesso in un fondo di ragioni che intorbidiscono anche i fatti, i rapporti apparentemente più tersi. L'analisi che Agostino fa dei lacerti di conversazione diventa indagine psicologica sui compagni del Molinelli, e riflessione sull'impossibilità di trovare una causa originaria al rapimento.

Il nucleo del romanzo è in questo scacco, nella frustrazione per l'impossibilità di trovare una soluzione al rapimento, di ricostruire un nesso tra le cause e gli effetti funzionante, efficace. La sola certezza è che il rapimento di Mario Bastiani è un fatto che

---

<sup>54</sup> Giovanni Raboni, *cit.*, p. 282.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 79. Toracca rimarca subito dopo come «una simile vocazione alla mimesi intesa come mediazione segna uno scarto rispetto alla neoavanguardia e al postmodernismo».

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>58</sup> Raffaele Manica, *cit.*, p. 198. Nel *Cordelli immaginario, cit.*, sono raccolte le recensioni all'uscita di *Pinkerton*, attente a rilevare il nesso determinativo tra la forma, la sostanza e la sintassi del romanzo.

è accaduto *dentro* al Collegio, non fuori; le sue cause sono da ricercare nei rapporti tra i compagni, nel rapporto con Teresa e in quello con il teatro.

Anche Pinkerton intuisce oscuramente (e i suoi interrogatori metafisici, esistenziali, lo confermano<sup>59</sup>) che le ragioni del rapimento sono endogene, non esogene al Collegio: che esse precedono il fatto, lo implicano; ma la sua indagine non può che fallire – e risolversi nella condanna razionale di Teresa, per malversazione – perché sul piano del rapimento (o della scomparsa), che pure è un fatto, è cioè avvenuto, si è depositato un nuovo strato di significazione, quello della condizione di rapiti scontata da una generazione – Agostino e gli altri – che è poi una generazione di storpi, di invalidi, di orfani: figure sofferenti nel corpo, nel cuore, figure abbandonate («Chi è che parla? Parla [...] Agostino. Vale a dire, colui che soffre»<sup>60</sup>).

Risalendo negli anni, nella ricostruzione della trama di relazioni nella quale pure confida debba trovarsi la ragione del rapimento – e la chiave di comprensione della sua generazione e di sé – Agostino dubita delle proprie conclusioni, ne rimarca di continuo la provvisorietà, sottolineando lo statuto instabile dei fatti indagati – in fondo, nient'altro che discorsi, trascrizioni di registrazioni, tracce, peraltro sospette, di terza mano<sup>61</sup> – e quello insufficiente degli strumenti conoscitivi – in fondo, nient'altro che il discorso stesso. Le versioni si sovrappongono senza annullarsi, scivolando le une nelle altre («Che ne sia consapevole o meno, quest'ultima, io credo, è la versione giusta»<sup>62</sup>, scrive Agostino, a proposito delle possibili cause della passione di Teresa per il teatro); l'analisi dei rapporti sembra incepparsi, talvolta, acquietarsi negli esiti tralasciando i moventi («Se poi una conseguenza si produce, allora è meglio limitarsi ad essa, trascurare le cause»<sup>63</sup>, scrive, ponendo fine alla questione sulla paternità di Arturo, figlio di Ida). Il narratore dispiega nel suo racconto degli eventi la crisi della possibilità di afferrare per intera la realtà, di rinchiuderla nel circuito delle cause e degli effetti. Tuttavia, rifiuta la logica economicistica del commissario Moroni («Nell'universo, se considerato come insieme (il punto di vista preferito di Pinkerton) domina la legge economica, il condensare»<sup>64</sup>), cui pure riconosce legittimità, perché la realtà non è imbrigliabile in una logica qualsivoglia.

Più che mai in questo romanzo il «doppio investimento (sull'io e sulla forma) non è posticcio, ma è significativo»<sup>65</sup>, in quanto «funzionale a rappresentare la realtà dando nello stesso tempo conto della sua problematicità e della difficoltà della sua rappresentazione»<sup>66</sup>. Cortellessa scrive di due giochi, «un gioco di superficie, un disegno di relazioni tra personaggi [...] e poi un gioco più oscuro, la cui inconoscibilità ci fa

---

<sup>59</sup> Il commissario comprende la stratificazione dell'evento del rapimento, che assume un significato generazionale e allegorico: egli «ipotizzò che il turbine che ci aveva investito a Berlino avrebbe potuto significare per l'istituto e per la nostra compagnia teatrale la fine di un'epoca», p. 24. D'altronde, p. 59: «faceva impressione il suo accanimento, la sua evidente voglia di conseguire un risultato».

<sup>60</sup> Franco Cordelli, Lettera, *cit.*, p. 86.

<sup>61</sup> Non si dimentichi che si tratta di trascrizioni (quelle di Agostino) di trascrizioni (quelle di Teresa) di registrazioni, registrazioni degli interrogatori che Agostino dunque non ha mai ascoltato.

<sup>62</sup> Franco Cordelli, *Pinkerton*, *cit.*, p. 36.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>65</sup> Tiziano Toracca, *op. cit.*, p. 59.

<sup>66</sup> *Ibid.*

riflettere»<sup>67</sup>. A ben vedere, i due giochi si corrispondono, e alludono a questioni che ispessiscono il racconto e lo impregnano di una forte densità metaforica. La storia del Molinelli, dei rapporti tra i compagni e di questi con Teresa, e l'avventura del teatro, rimandano alla questione dell'avanguardia, e al problema della forma («il rapimento di Mario Bastiani mise a nudo l'eccesso cui ci eravamo abbandonati»<sup>68</sup>). Ma il problema dell'avanguardia – il rapimento dell'avanguardia di una generazione – acquisisce un ulteriore significato quando l'aver rotto l'argine del teatro tradizionale, aver voluto superare i limiti – imposti da Teresa, nell'arte – senza poter più tornare indietro, ambiguamente rinvia ad un gioco più grave, più pericoloso, un gioco politico e culturale: ad un rapimento di cui una generazione intera fu vittima e partecipe, e che coincise con il proprio scacco, e della propria opzione politica ed estetica.

Politica, estetica e psicanalisi si impastano, depositandosi sul fondo del romanzo: il rapimento subito da una generazione (quello di Mario Bastiani) era implicato nella formazione di questa generazione (la storia dell'avventura teatrale sino alle soglie dell'avanguardia) e oscuramente necessario in quanto esito del conflitto con il padre della generazione (Teresa, o meglio, il padre assente, la madre che confisca la verginità ai suoi orfani, e che si oppone all'avventura avanguardista). Il rapimento, in sostanza, era il destino della generazione<sup>69</sup>: Mario, sembra di cogliere tra le pieghe del discorso, esigeva il proprio stesso rapimento, la sua scomparsa. Solo in questo senso è possibile comprendere il riferimento a Ganimede, all'omosessualità. Scrive Cordelli: «Perché Bastiani è fuggito? Perché è un "omosessuale", un uomo troppo disponibile a tutto, un uomo colpevole di volere tutto»<sup>70</sup>.

La stratificazione dei significati, ottenuta con «procedimenti narrativi – volta a volta obliqui e circolari, tortuosi ed ellittici», manipolando il dispositivo temporale al punto che si può concordare con Zeichen per il quale Cordelli «nei suoi libri non fa altro che eliminare l'apparenza del tempo»<sup>71</sup>, fa slittare continuamente il senso del romanzo, dislocandolo dal centro (la psicologia dei compagni, i rapporti tra di loro, il teatro) alla circonferenza (Berlino, il rapimento, l'indagine), e dalla letterarietà (la storia dei ragazzi del Molinelli, la scomparsa di Bastiani, l'incendio del Bethanian) alla metaforicità (la generazione degli anni Settanta, il rapimento Moro, la crisi repubblicana) salvo tornare infine sul «rapporto di sublime o sublimata carnalità che li lega [i compagni del Molinelli] alla promotrice e direttrice del luogo in cui vivono: luogo che, per gradi, si è trasformato (e continua a trasformarsi) da orfanotrofio o collegio in comune in laboratorio teatrale e, infine, in simbolo e orizzonte dell'abitare, dell'esserci»<sup>72</sup>.

---

<sup>67</sup> Andrea Cortellessa nella conversazione con Valentino Zeichen, *Gioco*, pp. 123-129, in *Il Cordelli ecc., cit.*, a cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, p. 127.

<sup>68</sup> Franco Cordelli, *Pinkerton*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>69</sup> Scrive Agostino, mentre ricostruisce la vicenda, p. 64: «Chissà, forse aveva ragione Teresa, non avremmo dovuto lasciare la vecchia prospettiva – il teatro francobollatore delle cose reali [...] – e mantenerci fedeli alla nostra minima tradizione; o, più semplicemente, a quella delle cose, così come sono indipendentemente dalle nostre superstizioni».

<sup>70</sup> Franco Cordelli, *Lettera ecc., cit.*, p. 85.

<sup>71</sup> Valentino Zeichen, *Gioco, cit.* p. 127.

<sup>72</sup> Giovanni Raboni, *cit.*, p. 282.

## 5. "Che cos'è un rapimento?" La torsione pubblica, la resistenza a sciogliere l'allegoria, il romanzo come forma conoscitiva

« "Che cos'è un rapimento?" chiede Moroni a Zorzi; e Zorzi dignitoso risponde: "Posso dirle [...] cosa fu per me il rapimento di Mario Bastiani. Bene, fu la vera fine della mia giovinezza: non sono passati sei mesi, ma è tutto così chiaro, così evidente!"<sup>73</sup>. Se la torsione pubblica, l'attenzione alla sfera politica, pubblica, contrassegna il romanzo tra gli anni Sessanta ed Ottanta in chiave neomodernista, accanto alla questione della forma, alla problematicità del soggetto e alla tensione conoscitiva, la carica di *Pinkerton* risiede nel fatto che il racconto non si fa mai mera metafora di qualcos'altro, né l'allegoria viene sciolta, infine, o semplicemente dichiarata: nulla, insomma, è «così chiaro, così evidente», pur tutte le allusioni guadagnando contorni sempre più netti, illimpidendosi, nel corso del romanzo. La fitta maglia delle metafore rimane attorta al racconto, ma questo non ne è il mero precipitato narrativo, come quelle non sono la sua chiave di decifrazione.

La trama di *Pinkerton*, squassata, modulata sugli andirivieni del narratore, si scarica infine su quell'interrogativo che schiude l'ultima stratificazione di senso, quella cupa allegoria che preme sulla tela della storia, l'analogia vertiginosa con il rapimento Moro: «Ma qual era la sua [di Teresa] colpa? che colpa avevamo, noi che ne eravamo figli, conseguenze, evidenze? D'altra parte a ciascuno di noi, senza che sia possibile rendersene conto, è stata attribuita una capacità di colpa e il problema è solo di dimostrare qual è questa capacità»<sup>74</sup>. Come nota Raboni, «il non detto, l'implicito, preme sull'intelaiatura dell'intrigo poliziesco e psicologico e la fa scricchiolare, la illumina, la stravolge», ma il nucleo del racconto resiste a ridursi alla dimensione della sola analogia, e mantiene intatta la sua tensione conoscitiva e la sua consistenza romanzesca – che è, innanzitutto, la storia sofferta di Agostino, l'ultimo orfano rimasto al Molinelli, l'ultimo amante di Teresa, e del suo tentativo di ricapitolare la propria vicenda e in fondo, di recuperare l'infanzia. Certo, nella storia dei ragazzi del Molinelli si scorge in tralice la storia di una generazione, l'avventura e la liquidazione dell'avanguardia, la cuprea allegoria politica e culturale di un'Europa che brucia (il Bethanian a Berlino) e di un'Italia i cui giovani sono tutti difettosi, insufficienti, rotti, realmente orfani, disorientati; ma questa tensione allegorica, che cresce lungo le pagine, non si cristallizza in un racconto allegorico; la narrazione «si fa sempre più tortuosa ed allusiva, tende sempre più alla supposizione e all'interrogazione»<sup>75</sup>, ma resistendo alla concettualizzazione, al processo astrattivo e simbolico, il romanzo, sulla cui materia continua a gravare questo grumo di sensi ulteriori, tende a diventare «una potente metafora narrativa che [...] ingloba [i fatti] e li cancella e, cancellandoli, li rende più emozionanti e più veri»<sup>76</sup>.

In questione, ancora una volta, è il problema del romanzo, la possibilità del romanzo di essere ancora forma conoscitiva – dunque la sua stessa possibilità. È la memoria di Agostino, nel suo spasimo a ricomporre la storia, riscrivendola, riflettendovi, il dispositivo per mezzo del quale, con lo svolgersi del suo commento ai

<sup>73</sup> Franco Cordelli, *Pinkerton*, cit., pp. 156-157.

<sup>74</sup> Ivi, p. 66.

<sup>75</sup> Giulio Ferroni in *Il Cordelli ecc.*, cit., cura di Luca Archibugi e Andrea Cortellessa, pp. 319-321, p. 320.

<sup>76</sup> Giovanni Raboni, cit., p. 283.

nastri trascritti degli interrogatori, si coagulano i significati ulteriori, da quelli più vicini alla vicenda – con la comprensione delle psicologie dei compagni, la ricostruzione della maternità di Ida, il rapporto di Teresa con i ragazzi – a quelli che fanno della vicenda un centro di irradiazione semantica, di proliferazione metaforica – con la questione dell'avanguardia, lo scacco di una generazione, il rapimento Moro:

L'irripetibilità romanzesca della vicenda, la singolarità fortuita e preziosa dei dettagli sono come assediati dalle immense, plumbee ondate della Storia; e tuttavia resistono, resistono nella loro insensatezza, perché questo, in fin dei conti, è o dovrebbe essere il compito di chi scrive romanzi: salvare l'insensatezza, la singolarità, l'irripetibilità dei fatti della vita nello stesso momento in cui questi vengono usati come veicoli di senso, come "correlativi oggettivi", come simboli...<sup>77</sup>

Per Berardinelli all'origine della poetica di Cordelli vi è un «fastidio per il romanzo come forma piena e genere di consumo»<sup>78</sup> e una «predilezione [...] per quei narratori che hanno messo da parte l'involucro del romanzo per restare fedeli a una "verità" nascosta in questo genere letterario innegabilmente popolare»<sup>79</sup>. Il punto è che uno scrittore come Cordelli, «guidato dall'intelletto critico [...] incontra il romanzo solo a condizione che quell'incontro abbia di nuovo valore, senso e verità»<sup>80</sup>, poiché «se non è un puro strumento di conoscenza, il romanzo è una pura superstizione»<sup>81</sup>. Se allora «per essere fedeli allo spirito del romanzo si deve tradirne la lettera, metterne in discussione la tradizione costituita in feticcio e, alla fine, in merce»<sup>82</sup>, si comprende bene l'opzione romanzesca dello scrittore, e ancora meglio *Pinkerton*.

Il modernismo di *Pinkerton* è l'esito di una condizione esistenziale di Cordelli come scrittore, calata nel pieno del Novecento: egli rifiuta il romanzesco – il ritorno del romanzo, la capitolazione del romanzo al romanzesco – e dunque il postmoderno, l'autoreferenzialità solipsistica e lo svuotamento della tensione conoscitiva del romanzo, e con altrettanta ostinazione supera l'anti-romanzo della neoavanguardia, di cui patisce in prima persona gli interdetti, ricavando la propria poetica dallo spazio tra queste due tendenze, entrambe insufficienti a dare conto della problematicità dell'io e della realtà, entrambe incapaci, per ipertrofia ideologica o svuotamento di significati, di offrire una soluzione al problema del romanzo come questione conoscitiva e necessaria – libera dal volontarismo, così come dalla sofisticazione<sup>83</sup>.

---

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Alfonso Berardinelli, p. 322.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 323.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 322.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Raboni afferma come in *Pinkerton* – tassello compiuto della poetica cordelliana – si avvertano «gli anni [...] segnati dal lento, faticoso, "impossibile" recupero di una tensione etica al di qua delle catastrofi ideologiche e civili degli anni Settanta, e [...] dalla non meno disperata ricerca di una [...] verità della ricerca al di qua della caduta, per fallimento o sfinimento, del mito dell'avanguardia perpetua», *cit.*, p. 281.

Il rapimento (di Mario Bastiani, di Moro, di una generazione, di un paese intero) è il fatto che ha segnato la fine di un tempo e di un mondo; Cordelli costruisce intorno a questa parola un romanzo che affonda le sue ragioni nella vita dello scrittore stesso, nella sua necessità di rispondere in prima persona, e anzitutto per se stesso, alla domanda sul significato del rapimento, e di raccontare – senza pretendere di esaurirle, né di spiegarle – le ragioni di una generazione che sente di essere stata chiamata in correità dalla Storia per l'altro rapimento. *Pinkerton* può essere considerato romanzo neomodernista perché la rilevanza assegnata alla forma, la problematica della verità, la questione dello statuto dell'io – la sua possibilità di comprendere la realtà e la precarietà dei suoi strumenti conoscitivi – e, in ultimo, l'urgenza storica della realtà storica cui allude, e che costituisce l'obliquo della narrazione, lo avvicinano ai gialli stravolti sciasciani, al primo Volponi, a *Petrolio*<sup>84</sup>. E può infine essere considerato romanzo che mostra una forte persistenza del modernismo, e delle sue strutture, dei suoi caratteri, se si guarda allo spessore sintattico della prosa di Cordelli – che è consustanziale alla struttura del romanzo, cioè alla scelta formale del romanzo come commento. Romanzo come commento, ricostruzione e ricerca di verità pur di fronte all'ambiguità delle prove (i nastri), alla ineffabilità dei fatti (la vicenda del Molinelli) e alla precarietà dei due soggetti che indagano (Agostino e Pinkerton), *Pinkerton* ha nella sintassi del discorso la propria cifra specifica: la scrittura procede per epanortosi, precisazioni continue che correggono le traiettorie delle affermazioni precedenti, ne assottigliano la portata, le consumano, in una sofferta tensione che si sviluppa tra l'io narrante che commenta, cercando il bandolo della propria matassa, e la materia del racconto stesso. È nello spessore sintattico che si coglie l'opzione di Cordelli, perché esso rivela come l'oggetto del romanzo non è la vicenda cui il commento di Agostino rimanda, bensì lo scrutinio di coscienza che è l'oggetto del discorso del commento di Agostino. Il romanzo, nella forma del commento, torna ad essere forma conoscitiva, significante; e la portata del senso risiede proprio nella sua resistenza a risolversi nella semplice allegoria, o nella tersità della metafora. Riandando a Raboni, è nel sottrarre alla tensione ordinatrice del racconto – e del narratore – le singolarità raccontate, nel preservarle nella loro indisponibilità al sacrificio romanzesco – nel rispettarle come entità significative di per sé, e non in quanto portatrici o esemplificatrici di altro, in quanto entità romanzabili, e dunque disposte a farsi romanzesche – che il romanzo riacquista la sua piena consistenza, la sua significatività. Ed è con questa operazione di sottrazione degli eventi narrati ad una troppo scoperta intelaiatura allegorica, che questi mantengono intatta la propria forza semantica, ctonia, mentre essa guadagna una sempre maggiore pregnanza.

---

<sup>84</sup> Faccio riferimento ai titoli e agli autori più significativi – e più affini a Cordelli – per la categoria proposti da Toracca.