



GIOVANNI BARRACCO

# DAL MODELLO GOMBROWICZIANO ALLA FORMA DEL COMMENTO

*Elementi modernisti in due romanzi di Franco Cordelli*

**ABSTRACT:** The essay focuses on the novels of Franco Cordelli, developed through his engagement with the movement of the Neoavanguardia and the influence of Witold Gombrowicz's poetics and works. Through Gombrowicz's model, particularly with *Cosmo* (1965), Cordelli was able to move toward the novel, by writing *Procida*, overcoming the ideological obstacles posed by the Neoavanguardia. In *Procida* (1973) and *Pinkerton* (1986) it is possible to find those formal, thematic and stylistic characteristics that refer to the category of Modernism and its re-emergence in the late twentieth century. The characteristics of Cordelli's works could also bring his novels closer to the framework of Neomodernism, especially with regard to that "public, social and political twist" (Toracca) that characterized it in the 1970s and 1980s.

**KEYWORDS:** Novel; Cordelli; "Neoavanguardia"; Experimental literature; Gombrowicz.

## Tra neoavanguardia e postmodernismo: esordire negli anni Settanta

La tesi di una continuità del modernismo come persistenza e riemersione di un fenomeno "caratterizzato da alcuni tratti formali e tematici ritornanti [...] ispirato a una cultura sostanzialmente unitaria" (Toracca 2018, 215), è particolarmente feconda se applicata al contesto italiano del secondo e pieno Novecento. Lo sviluppo di una traiettoria modernista, "terza via rispetto a quel binomio riduttivo tra tradizione e avanguardia" (Toracca 2022, 6), può essere osservato attraverso testi la cui forma mostra – per la loro complessità, la tensione conoscitiva in essi racchiusa – un'idea di romanzo, di letteratura, ancora segnata da forti implicazioni etiche, estetiche; un'idea di letteratura, e una postura verso di essa, che può essere considerata ancora modernista.

Questo discorso, che è stato fatto per gli anni Cinquanta e Sessanta,<sup>1</sup> è da considerarsi valido ancora per gli anni Settanta e Ottanta, sia per le grandi costruzioni narrative di

---

<sup>1</sup> Per la ricostruzione del dibattito sulla categoria del modernismo e il suo perimetro rimando a Toracca 2022, 17-110. Sulla dialettica tra realismo e modernismo all'interno del campo letterario italiano degli anni Cinquanta rimando a Tortora 2024.

ordine neomodernista<sup>2</sup> – si pensi a *Corporale*, e *Horcynus Orca* – sia per gli esordi che, negli anni Settanta, si confrontano con il dibattito tra gli opposti poli della neoavanguardia e del postmodernismo.

La nostra tesi è che il modernismo, oltre che una serie di dispositivi formali e di soluzioni stilistiche, è stato l'orizzonte culturale di riferimento della generazione che si è formata negli anni Sessanta e ha esordito negli anni Settanta. Formatisi con una concezione modernista del fare letterario – fondata su quella fiducia data al “valore della forma, alla possibilità di stabilire degli scopi e delle gerarchie e più in generale di conoscere il mondo” (Toracca 2022, 29) e segnata da “una spinta a dare significato e ordine alla realtà” (Toracca 2022, 29)<sup>3</sup> – questi autori si sono trovati compresi tra due opposte opzioni, ma esclusi e lontani da entrambe: da un lato, l'esperienza del Gruppo 63, che li ha preceduti di pochi anni, ancora egemone nel discorso letterario lungo il decennio successivo, ha influito decisamente sulla loro formazione letteraria; dall'altro, proprio per il rapporto con lo sperimentalismo e in virtù di una concezione “alta” della letteratura e del valore epistemologico del romanzo, essi non hanno partecipato al fenomeno del “romanzo di ritorno”<sup>4</sup>. Infatti, il loro modo di guardare al fare letterario e i loro romanzi non avranno niente in comune con questa temperie, di segno postmodernista, contraddistinta dall'euforia del narrativo, dal ritorno delle trame e dell'affabulazione, dallo sviluppo di una letteratura tendenzialmente autoreferenziale (come nel caso degli esordienti negli anni Ottanta, De Carlo Tondelli, Piersanti ecc.), a sua volta riflesso di una trasformazione della postura verso la letteratura e la tradizione – una “diversa fruizione (e produzione) della narrativa” (Tirinzani De Medici 2018, 24) – nell'intero campo letterario, lettori, scrittori, editori.

Scrittori diversi tra loro come Celati, Cordelli, Vassalli, Tabucchi, Paris, Bellezza, tra l'opzione dell'antiromanzo e quella del postmodernismo, si sono trovati in una terza posizione, cercando una terza strada, che ambisse a risolvere il dissidio tra il portato, anche distruttivo, dello sperimentalismo neoavanguardista, senza rinunciare a confrontarvisi,<sup>5</sup> e la cognizione della possibilità per il romanzo di essere ancora forma

<sup>2</sup> Rimando alle analisi di Toracca su *Corporale*, *Horcynus Orca* e non solo, in Toracca 2022.

<sup>3</sup> Toracca sintetizza qui le concezioni di Ihab Hassan e Leslie Fiedler in *The Dismemberment of Orpheus*, sottolineando come attraverso il loro schema, pur caricaturale, emerga con nettezza il “discrimine tra l'autoriflessività modernista e l'autoreferenzialità postmodernista” e cioè l'idea che ci sia “un nucleo di verità e di valori da conoscere e preservare” e dunque il carattere modernista si rintracci in una aspirazione a conoscere e rappresentare il mondo (Toracca 2022, 30).

<sup>4</sup> Mi rifaccio alle considerazioni – ancora valide – di Stefano Tani sul romanzo degli anni Ottanta in Tani 1990. Per una più articolata disamina del postmodernismo letterario rimando solo a Ceserani 2013.

<sup>5</sup> È questo soprattutto il caso dei primi testi di Vassalli, ma anche quello di Cordelli, Tabucchi e Celati muoveranno poi, negli anni Ottanta, verso altre soluzioni – non estranee all'estetica del postmodernismo. Questi autori, diversi tra loro, sono accomunati dall'aver esordito a ridosso dell'esperienza della

significativa. Anche Pedullà, seppur a testimonianza di un fecondo rapporto con lo sperimentalismo, ha sottolineato come “i migliori scrittori degli Anni Settanta e Ottanta – Celati, Cordelli, Pontiggia e Tabucchi, Tondelli e Vassalli – hanno preso il latte dalla neoavanguardia” (Pedullà 2003, 238), e come abbiano ricavato la propria poetica cercando di elaborare l’influenza neoavanguardista ma muovendo di nuovo verso il romanzo.

A nostro giudizio, i romanzi di Cordelli si inseriscono in questo quadro, e sono il precipitato di una poetica che, assegnando ancora al romanzo un forte valore conoscitivo, si è progressivamente liberata dall’influenza neoavanguardista, muovendo verso forme e soluzioni che rimandano alla categoria del modernismo, e delle sue persistenze, come anche quella del neomodernismo. Questo, sia in ragione del graduale avvicinamento tematico alla “sfera pubblica dell’esistenza” (Toracca 2022, 78), alla realtà politica e sociale, sia in quanto si tratta di romanzi capaci di mantenere quella fondamentale “aspirazione tragica al senso” (Toracca 2022, 31) che costituisce un tratto essenziale modernista.

L’opera romanzesca di Cordelli consta di nove romanzi, pubblicati tra il 1973 e il 2016; il forte iato quasi sempre presente tra le date di pubblicazione e i tempi di ideazione e redazione complica il discorso,<sup>6</sup> ma non pare smentire la tesi di una natura tendenzialmente modernista della sua opzione. Qui, specificamente, si cercherà di evidenziare come la maturazione al romanzo di Cordelli avvenga all’insegna di un corpo a corpo con l’avanguardia, e sia guidata dal modello di Gombrowicz. Gli elementi modernisti dei suoi romanzi – l’opacità della forma, la messa in questione del soggetto, lo spessore della coscienza letteraria, il difficile statuto del narratore, la consustanzialità tra il discorso e il romanzo, lo stile “fortemente sintattico” (Raboni 2003, 281), la resistenza al romanzesco, il rifiuto della trama, il compito di decifrazione e trasfigurazione della realtà che ancora si assegna al romanzo, la struggente tensione ad un senso, ad ordinare la realtà – sono già presenti in *Procida*, e in tralice ad essi si può individuare un processo che cerca, attraverso il modello gombrowicziano, di arrivare al romanzo,

---

neoavanguardia, con cui hanno dovuto confrontarsi, che ha costituito un momento decisivo della loro formazione e che li ha influenzati nel modo di concepire il romanzo e il fare letterario. Tondelli stesso, esordiente negli anni Ottanta, era consapevole della distanza tra la sua generazione e quella precedente, proprio in merito al rapporto con la neoavanguardia. Ad Angelo Mainardi così infatti rispondeva sulla questione del suo 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” (Mainardi 2021, 183).

<sup>6</sup> Ad esempio, l’ideazione de *I puri spiriti*, pubblicato nel 1982, risale al 1973, e la sua prima redazione al 1976. L’idea di *Pinkerton* risale al 1978, ma il romanzo sarà pubblicato, nelle forme della quinta stesura, solo nel 1986. Per una più attenta ricostruzione della genesi di *Pinkerton* mi permetto di rimandare a Barracco 2024.

liquidando l'avanguardia – liberandosene. Un processo che troverà compimento in *Pinkerton*, quando la forma del commento, unita a un discorso gravido di implicazioni politiche e morali, darà luogo a un romanzo dai netti tratti modernisti, che si attorce lungo il problema del senso, della possibilità della comprensione di sé, della realtà e della storia.

L'esperienza dell'avanguardia è stata, d'altronde, decisiva per Cordelli, e così egli ha sempre testimoniato, sia a proposito del rilievo dei testi del Gruppo 63 (“in quel '63 mi interessava in un certo senso di più *Capriccio italiano*, [...] per la sua collocazione intellettuale” Cordelli 2003a, 226), sia rimarcando come essa sia stata, “non solo per la mia generazione, l'esperienza cruciale del Novecento [...] più ancora delle avanguardie storiche” (Cordelli 2003b, 286), tanto che “nel momento in cui presi in mano il grosso volume Feltrinelli [...] mi resi conto di aver incontrato un totem [...] un feticcio dal quale memorialmente e fattualmente, ancora oggi, non prescindo” (Cordelli 2003b, 286).

Nella formazione dello scrittore, l'avanguardia “dal '63 al '73 aveva determinato un cumulo di credenze, di fede, di idealità” (Cordelli 2003a, 226) che avrebbero guidato il suo avvicinamento alla letteratura e alla scrittura. Tuttavia, già nella prima metà degli anni Settanta in Cordelli aveva cominciato a determinarsi quell'allontanamento che sarebbe infine sfociato in una “abiura” dell'avanguardia (Cordelli 2003a, 226):

negli anni che vanno dal '63 al '76, l'anno della *Violenza illustrata* di Balestrini, non ero infatuato della neoavanguardia. Ma credevo che le cose che diceva la neoavanguardia fossero vere. Nello stesso tempo mi rendevo conto sempre meglio dei suoi eccessi – *La Violenza illustrata* ne era appunto un esempio – e andavo prendendo le misure nei suoi confronti. Dovevo difendere me stesso e un'idea di letteratura più “personale.” (Cordelli 2003b, 287).

Di questo processo, di questo movimento – attraversamento e allontanamento dall'avanguardia – *Procida* è l'esito e la traccia. Si tratta infatti di un romanzo che fu pensato in relazione all'avanguardia e scritto con l'obiettivo dell'autore esordiente di vedersi riconosciuto e collocato in una ben precisa posizione del campo letterario italiano (“mi interessava avere un riconoscimento d'esistenza da parte di una frazione, non della totalità. La frazione era appunto l'avanguardia” Cordelli 2003a, 227). Tuttavia, si tratta anche di un esordio che ambiva a recuperare il romanzo, la sua possibilità (“io speravo di poter scrivere un romanzo” Cordelli 2003a, 226): già in *Procida* si può osservare lo sviluppo di una poetica che propone il recupero del romanzo – fondato sulla sua intatta possibilità conoscitiva, sulla sua non esaurita possibilità come forma – prendendo le distanze sia dall'antiromanzo sperimentale, sia dalla tendenza al romanzesco di marca postmodernista, che sarebbe esplosa con gli anni Ottanta e avrebbe avuto nel *Nome della rosa* il primo grande esempio (“che io percepì come un vero grande inqualificabile

tradimento” Cordelli 2003a, 229). Questa determinazione nel voler tornare al romanzo ebbe un modello sicuro nel magistero gombrowicziano, e particolarmente in *Cosmo*.

### *Cosmo, Procida*: il modello di Gombrowicz, la questione del senso

Il mio modello era Gombrowicz. [...] Mi piaceva molto questa immagine di scrittore puro. (Cordelli 2003a, 226)

Di fronte alla crisi del romanzo, gli scrittori esordienti degli anni Settanta mossero verso di esso cercando di tornare “alle origini, alla nascita quasi dello stesso romanzo” (Ciampitti 2007, 46), optando per il modulo epistolare (*Cani sciolti, Lettere da Sodoma*) o diaristico (*Procida*). Nel caso di Cordelli, è attraverso la mediazione di Gombrowicz – accanto a quella di Lowry, e non solo<sup>7</sup> – che egli perviene allo sviluppo di una poetica segnatamente modernista, con un romanzo che elegge a proprio oggetto il problema del senso – della sua rintracciabilità nella realtà, attraverso l’osservazione – e che fa perno sulla tensione ad ordinare il caos, tramite una fitta intelaiatura di corrispondenze semantiche sotterranee, che si sviluppa tra elementi legati per metalessi, analogie, metafore e simboli, ciascuno dei quali rinvia all’altro, in un reticolo potenzialmente infinito di rimandi e interpretazioni.

Cordelli guarda alla forma modernista di *Sotto il vulcano*, in cui ci si trova di fronte a “un’unità non più basata sulla logica del ‘plot’ o sullo sviluppo psicologico dei personaggi, ma sui ‘patterns’ ricorrenti del simbolo e della metafora e sui molteplici richiami interni attraverso i quali si struttura la compattezza del testo” (De Zordo 1991, 545), e alla forma dello “pseudo-poliziesco” (E. F. [Enrico Filippini] 1967, 222)<sup>8</sup> di *Cosmo*, dove “la ricerca della Realtà, o della Verità, si poggia su indizi improbabili” (Cataluccio 2003, 214). In un saggio risalente al 1968-1971, raccolto nel 1980 in *Partenze eroiche*, Cordelli osservava come in Gombrowicz “letteratura e vita sono eternamente separate e eternamente identiche in questa tensione fallimentare alla Realtà, che resta sconosciuta, inafferrabile da valide ipotesi conoscitive” (Cordelli 2013, 58): la tensione ordinatrice, il problema del senso e l’anelito del romanzo di pervenirvi che contraddistinguono *Cosmo*, sono al centro

<sup>7</sup> Per la ricostruzione della formazione letteraria di Cordelli, cfr. Cordelli 2002, Cordelli 2002a, Archibugi-Cortellessa 2003. Qui, oltre alle interviste condotte da Archibugi (Archibugi 2002), Cortellessa (Cortellessa 2003), Andreotti e De Melis (Andreotti-De Melis 2002), si può ricavare la concezione della letteratura di Cordelli a partire dai suoi giudizi, dalle sue considerazioni sui romanzi e i romanzieri italiani e non italiani: gli articoli raccolti sono importanti ai fini della comprensione della poetica, della postura verso il romanzo, dell’idea di letteratura dello scrittore. Qui, in particolare, tratteremo dei romanzi di Cordelli, lasciando da parte la questione del rapporto tra l’opera di Cordelli (nei “libri coi poeti” *Il poeta postumo* e *Proprietà perduta* e nell’insistito ricorso a un io-personaggio che coincide con quello biografico) e il dispositivo dell’*autofiction* e del *non-fiction novel*, per i quali rimando a Castiglioni 2025.

<sup>8</sup> L’edizione Feltrinelli 1967 di *Cosmo* presenta una *Nota* firmata E. F. (Enrico Filippini).

di *Procida*; ma più in profondità, ad influenzare Cordelli è il procedere sillogistico gombrowicziano all'origine dei suoi romanzi, in cui il senso slitta continuamente da un elemento all'altro del discorso,<sup>9</sup> costituendo un modello di “strutturalismo romanzesco” (Segre 1969, 247).

L'impianto indiziario di *Cosmo* – una “indagine sull'origine della realtà” (E. F. [Filippini] 1967, 222), “un romanzo sulla formazione della realtà” (Gombrowicz 1967, 7), anche perché un romanzo giallo non è altro che “un tentativo di organizzare il caos” (Gombrowicz 1967, 7) – mette in questione la possibilità ordinativa del soggetto sulla realtà, di trovarvi un senso, da perseguire stabilendo nessi tra le cose, i segni; relazioni che, ancorché arbitrarie, trovano misteriose consistenze, e si dispiegano lungo il discorso romanzesco: infatti, “se incominciamo a cogliere un qualunque nesso tra due oggetti o due persone, esso costituirà una struttura passibile d'infiniti sviluppi. E sviluppi nascono infine, per traslato analogico da cosa a simbolo, e viceversa” (Segre 1969, 247). Lo scopo del romanzo – attraverso la messa in relazione di “quattro successive e singolari impiccagioni” (E. F. [Filippini] 1967, 222) e “l'analogia [...] tra una leggera deformazione labiale della fantesca Katasia e la bocca della giovane Lena” (E. F. [Filippini] 1967, 222) – è allora quello di “orientare, di sottrarre al caos e di ordinare nello spazio [...] gli indici, i segni, gli indizi che sono contenuti e si dissimulano in ogni albero, in ogni corpo [...]” (E. F. [Filippini] 1967, 222).

Guardato con interesse da Arbasino, che ne evidenziò la struttura contraddistinta dai “nessi di un'allegoria a trame concatenate di metafore lampeggianti di segni” (Arbasino 1967, 83), e da Barilli, che più tardi ne scriverà come di un “inno continuo alle forze che subdolamente insidiano, incrinano ogni parvenza di ordine, e dunque cercano di propiziare l'avvento del caos, magari proponendolo come l'ingresso a un nuovo ordine” (Barilli 2016, 206),<sup>10</sup> *Cosmo* (insieme a *Pornografia*) è il modello di *Procida*, come anche per *Le forze in campo*, romanzi dalla struttura diaristica fondati sul tentativo di un

---

<sup>9</sup> La critica italiana notò subito la peculiarità del procedimento delle corrispondenze interne e misteriose in *Cosmo*. Per Baldacci, “quello di Witold è veramente un tentativo di organizzare il caos; ma da questa organizzazione non giunge nessuna risposta plausibile. Il mondo appare a Witold come una foresta di simboli, di segni, di allusioni; ma il fatto di intendere le cose come segni è solo il frutto della sua angoscia, della sua ostinazione a trovare il bandolo della realtà” (Baldacci 1967). Secondo Gramigna, “il motivo narrativo ipotizzato da Gombrowicz sembra capovolgere quello ricorrente in tutta una serie di romanzi contemporanei: c'è il caos, ma posto all'inizio, anziché alla fine; dove in molte narrazioni la funzione salutare è di disordinare un ordine fittizio, oppressivo, di procedere dall'unità alla dispersione, qui si tratta di organizzare il caos. Una funzione addirittura demiurgica” (Gramigna 1967). Anche Marcoaldi sottolinea come “quando infatti nel turbine di cose sconnesse che li circonda, una si lega all'altra e sembra ingranare, ecco subito che subentrano altri legami. Altri accavallamenti” (Marcoaldi 1994, 248). Sulla complessa ricezione di Gombrowicz in Italia rimando a Cataluccio 1994.

<sup>10</sup> Di Barilli uscì nel 1967 “Un polacco: Gombrowicz.” (Barilli 1967). La ricezione di *Cosmo* fu mediata dall'influenza dell'avanguardia.

protagonista di “ricercare legami, scoprire nessi, stabilire supposti rapporti” (Cataluccio 2003, 213).

Esordio di Cordelli,<sup>11</sup> *Procida* appariva come “un esercizio preliminare, come in ossequio all’imperativo avanguardistico che prescriveva di dimostrare in pratica i principi teorici circa la morte o l’azzeramento dei generi letterari” (Berardinelli 2016, 2). Romanzo “che allude al romanzo, la cui forma è quella di un diario fin dall’inizio più finto che vero, che potrebbe portare al romanzo ma si guarda bene dal proposito di raggiungere lo scopo” (Berardinelli 2016, 2), in *Procida* “del romanzo tradizionale resta il gesto formale, la musica” (Berardinelli 2016, 2). Ciononostante in esso sono già presenti le spie di una tensione al romanzo – di una resistenza alla soluzione dell’antiromanzo – che lo inseriscono in una traiettoria di marca modernista.

La vicenda è quella, quasi impalpabile, di un intellettuale che d’inverno si rifugia nell’isola, dove vorrebbe scrivere un diario sul niente, e che trascorre le giornate intrattenendo “rapporti interrogativi e misteriosi” (Siciliano 2003, 245) con un pescatore, Santiago, e il figlio Manolin, scartabellando un epistolario del generale Radetzky, finché compare un cadavere di donna, e inizia un’indagine, che non può concludersi. Ma in tralice alla vicenda, dove al raccontare “corrispondeva una situazione di stasi e immobilità, [...] un destino di non movimento: quello che le dottrine dell’antiromanzo suggeriscono come unico tema possibile” (Siciliano 2003, 243), si può osservare il farsi di una poetica più densa, che ambisce a superare l’*impasse* antiromanzesca, e tende a voler restituire al romanzo la sua forza primigenia. Sebbene il debito con la neoavanguardia sia qui più evidente – e così sarà per *Le forze in campo* e *I puri spiriti*, e ancora nelle prime quattro stesure di *Pinkerton*<sup>12</sup> – il testo presenta tutti i caratteri di un romanzo che ambisce a recuperare un senso della realtà, a ricomporre una forma dal caos, pur nella consapevolezza del sicuro scacco: l’io cerca di ricostituire i nessi, di dare un senso alla realtà, pur sapendo che ogni rapporto di causalità è ormai impossibile, che ogni nesso potenziale si è spezzato. Seguendo esplicitamente il modello gombrowicziano, nel quale “i protagonisti del romanzo interpretano la realtà usando gli scarti e i dati marginali, considerati come rivelatori” (Cataluccio 2017), il protagonista di *Procida* tenta, come Witold e Fuks in *Cosmo*, di “imporre una forma e un ordine al caos delle cose” (Cataluccio 2017). Il risultato di questo tentativo è la costruzione di un ordine interamente soggettivo della realtà, una creazione che coincide con il romanzo stesso, il cui senso risiede infine nel movimento innescato, in “una pagina organizzata per simmetrie e per corrispondenze” (Pedullà 2003a, 155).

<sup>11</sup> Del romanzo l’autore ha pubblicato nel 2006 una seconda versione (Cordelli 2006a), secondo un’idea di “restauro” della forma diario, con l’aggiunta delle date e della nota *Ritorno a Procida* (Cordelli 2006b).

<sup>12</sup> Sul movimento di liquidazione-fuoriuscita dall’avanguardia e sulla storia delle redazioni di *Pinkerton* mi permetto di rimandare a Barracco 2024.

Mediato dal filtro soggettivo, che con tenacia cerca di dare senso alla sua posizione verso le cose (“io stesso favorivo la trasformazione di un diario in un romanzo, cercando ostinatamente i nessi” Cordelli 1973, 108), *Procida*, come *Le forze in campo*, è un “*intreccio senza fabula*” che, pur debitore verso l’avanguardia, attingendo al modello gombrowicziano propone “il problema della verità” (Toracca 2022, 61) e della intelligibilità del mondo. Ancora non sversato sul dato storico-politico, sebbene, come osservato da Francucci, la data d’avvio del diario sia particolarmente vicina a quella della strage di Piazza Fontana,<sup>13</sup> in *Procida* s’avanza il tema della crisi del rapporto tra il soggetto e la realtà, e la questione della volontà di darne rappresentazione “nella consapevolezza dell’impossibilità di farlo” (Toracca 2022, 61). A conferire una marca modernista al romanzo sono soprattutto il filtro del soggetto e lo spasimo formale, l’attenzione alla forma romanzo. L’io che scrive – che intrattiene un rapporto ineludibile con l’autore<sup>14</sup> – e si ostina nell’osservazione della realtà<sup>15</sup> per trovarvi indizi rivelatori di un disegno, di un senso del tutto, costituisce un filtro che opacizza la forma, la ispessisce: il suo sguardo è la lente che plasma la realtà, la crea, e la restituisce al lettore, così rinviando “al problema della verità, [...] di come rappresentare il mondo alla luce della relatività e della parzialità di ogni rappresentazione” (Toracca 2022, 66).

La forma del diario, infine, modella il tempo del romanzo sul ritmo della coscienza del protagonista (“Si trattava di scavare e portare alla luce chi erano quei personaggi, che cosa eventualmente rappresentavano” Cordelli 2006a, 236) segue il graduale increscarsi della realtà davanti ai suoi occhi, compiendosi con la rivelazione al soggetto stesso dell’impossibilità di resistere al tentativo di dare ordine alle cose:

mi sono stancato presto, soprattutto a causa della constatazione progressiva e sempre più accentuata di una mia disposizione al mutamento, che era proprio il bersaglio della mia autoanalisi, o di una mia volontà di ridicola ascesi, di una ripulitura degli ingorghi e degli intasamenti, non perché l’acqua scorresse di nuovo in una certa fogna, ma perché si placasse in un suo respiro pacato e armonioso con

---

<sup>13</sup> Federico Francucci nel recente Convegno Aipi 2024 tenutosi presso l’Università di Siviglia ha osservato come la data d’avvio del diario (16 dicembre) sia di quattro giorni successivi a quella della strage di Piazza Fontana, il 12 dicembre 1969, aggiungendo come la scelta di muovere verso l’isola da parte del protagonista proprio quel giorno non possa essere considerata una semplice coincidenza. Gli Atti del Convegno sono in corso di pubblicazione.

<sup>14</sup> I protagonisti dei primi romanzi di Cordelli si chiamano come il loro autore, e con questi condividono i propri dati. Anche qui il modello gombrowicziano è palese, e serve come antidoto al romanzesco, e come riconoscimento della natura fittizia dell’operazione letteraria.

<sup>15</sup> L’osservazione è il dispositivo fondamentale del romanzo, come in Gombrowicz, per il quale “il guardare fu la mania prediletta [...] un piacere e anche il motore della sua attività artistica e filosofica” (Cataluccio 2001, 116). Aggiunge Cataluccio che “*Pornografia*, come il successivo *Cosmo*, che gli assomiglia nella struttura, è, innanzitutto, un romanzo sull’ossessione e la tragedia del ‘guardare’” (Cataluccio 2001, 116).

altre cronologie. Viceversa ci sono certi inizi e poi certi svolgimenti. Ho constatato con disgusto progressivo un mio progredire, un mio sterminio, anche in questi giorni. (Cordelli 1973, 174)

Esordiente nel tempo forse di massima crisi del romanzo, Cordelli muove dallo sperimentalismo – cui guarda e da cui non può prescindere – verso il “recupero di un rapporto necessitante fra letteratura e vita” (Giovanardi 2003, 296). Lo sperimentalismo formale dà luogo ad un diario sul nulla che si strugge di diventare romanzo, e che infine lo diventa, senza sciogliersi nel romanzesco, tenendo a distanza sia l’estremismo dell’anti-*novel*, sia le seduzioni affabulatorie della narrazione a trama, avendo in mente una “figuratività drammatica, intensamente possibilista, l’idea di una storia sottratta a tutte le tirannie del raccontare” (Giuliani 2003, 306). In questo spazio, che prende le distanze dal nichilismo neoavanguardista e che non cede al modello del romanzo-merce, si dispiega *Procida*, che *in nuce* presenta quegli elementi propri di una postura modernista verso il fare letterario e il romanzo – la forma-diario che segue il processo di costruzione della realtà da parte dell’io protagonista, la tensione conoscitiva, nei modi di una ironica ma ostinata ricerca di costruzione del senso della realtà (collezionando indizî, raccogliendo prove, dando senso a quel che accade intorno) – che emergerà con maggior nettezza, e con maggiore libertà dal pedaggio avanguardista con l’approdo a *Pinkerton*.

### *Pinkerton*: il rilievo della storia, lo spessore della forma

Da *Pinkerton* in avanti prende avvio il processo di avvicinamento alla realtà storica nei romanzi di Cordelli.<sup>16</sup> Se è vero che per lo scrittore “se non è un puro strumento di conoscenza, il romanzo è una pura superstizione” (Berardinelli 2003, 325), in *Pinkerton* e nei romanzi successivi la lezione modernista consente di tematizzare “la necessità di narrare un passaggio storico ritenuto decisivo e traumatico” (Toracca 2022, 300): il rapimento Moro, la Guerra del Vietnam in *Guerre lontane*, la fine della Prima Repubblica in *Un inchino a terra*, la figura di Berlusconi in *Il duca di Mantova*, il recupero della Resistenza nella *Marea umana*.<sup>17</sup>

In *Pinkerton* lo sperimentalismo formale, nei modi di una struttura del romanzo contrassegnata da “una densità grave, minacciosa” (Raboni 2003, 282), che opacizza il racconto, lo filtra e complica, è consustanziale alla necessità di rappresentare il nodo esistenziale – psicologico, storico, sociopolitico – costituito dal tema del rapimento; tema la cui complessità può essere restituita solo attraverso “l’ispessimento dello

<sup>16</sup> In un’intervista la cui pubblicazione è prevista per luglio 2026 presso la rivista *Mosaico italiano* (rilasciata a Giovanni Barracco e Massimo Castiglioni), Cordelli suddivide la sua parabola romanzesca in due momenti, un primo, legato alla tensione sperimentale, dove il romanzo è essenzialmente un fatto formale, e un secondo, di avvicinamento alla realtà.

<sup>17</sup> Rispettivamente usciti nel 1986, 1990, 1999, 2004 e 2010.

schermo formale e autoriale” (Toracca 2022, 301). La fitta trama delle corrispondenze – di matrice gombrowicziana – muove dall’ossessione per la parola “rapimento,” asse del romanzo,<sup>18</sup> perno su cui ruota la disamina-autoanalisi che il narratore Agostino compie verso di sé e la sua generazione.

Nel romanzo si sviluppano due indagini: quella, ricostruita da Agostino, del Commissario di polizia Tommaso Moroni-Pinkerton, che per risolvere il caso della scomparsa (o del rapimento), a Berlino nel 1978, di uno degli allievi del Collegio Molinelli di Monte Mario a Roma, Mario Bastiani, sottopone a lunghi interrogatori gli altri orfani e allievi suoi compagni; e quella di Agostino, il narratore, uno degli allievi, l’ultimo rimasto nel Collegio, che a distanza di otto anni dalla scomparsa di Bastiani, nel 1985, ricomponne questa vicenda cercando di fare luce sulle relazioni tra gli allievi, tra di essi e Teresa, la Direttrice del Collegio, tra il loro destino e il rapporto con la vocazione teatrale e la scelta di muovere verso l’avanguardia, cercando di ricondurre a un senso gli accadimenti.

Lo spessore della vicenda si coglie in ragione della scelta della forma: Cordelli opta infatti per il modello del commento (come sarà in *Guerre lontane*), allestendo un romanzo stratificato, in cui i fatti sono depositati in un fondo insondabile, e ad essi si può provare ad attingere, per ricostruire una verità fattuale, solo attraverso le ricostruzioni mediate dal narratore-protagonista. Il romanzo si dispiega infatti come il commento che Agostino fa di alcuni brani tratti dalle trascrizioni che Teresa ha fatto delle registrazioni degli interrogatori di Tommaso Moroni-Pinkerton agli allievi. Il narratore Agostino ricostruisce la vicenda, operando “dal racconto al commento, per poi lanciarsi nel movimento opposto, dal commento al mare della metafora” (Pedullà 2003b, 157), consapevole della impossibilità di poter giungere a una verità ultimativa, e tuttavia convinto della necessità di questa indagine. Dal viluppo delle corrispondenze sotterranee emerge una relazione profonda, sebbene oscura, tra la scelta dell’avanguardia, da parte degli allievi del Collegio Molinelli – il superamento del teatro tradizionale, che comporterà la rottura con Teresa – e il destino di Mario Bastiani: il rapimento concerne così tanto la vocazione teatrale della generazione degli anni Quaranta – generazione “rapita” dall’avanguardia, che rimanda a un’epoca “rapita” dall’ideologia, dalla teoria – quanto il rapporto di “sublime o sublimata carnalità” (Raboni 2003, 282) che lega gli allievi a Teresa.<sup>19</sup> Ma, anche, quella del rapimento è la condizione dell’artista (“non è il

---

<sup>18</sup> “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” (Cordelli 2003c, 83).

<sup>19</sup> “Perché non ammettere che tra il gesto violento dei rapitori, o dei terroristi in genere, e quello di chi ci accusava o difendeva [di essere responsabili, scrivendolo sui muri dell’albergo a Berlino] sui muri esiste un’affinità elettiva, una analoga qualità veloce, e che vi si ritrova insomma lo stesso nesso che c’è tra la cosa che avviene e il suo eterno duplicato – tra ciò che è piatto e ciò che è plastico? (Cordelli 1986, 82).

rapito, per eccellenza, il poeta?” Cordelli 2003a, 84), ed è quella di Mario Bastiani, cui rimanda, nel paratesto, in copertina al romanzo, la riproduzione del “Ratto di Ganimede,” e dunque la figura dell’omosessualità (“Ganimede è, in fondo, un omosessuale; ovvero un individuo incline, disposto, disponibile. A che? Credo a tutto, perfino a perdere la propria identità, o forma, proprio in ragione della sua ostinazione a trovarne una. [...] Perché Bastiani è fuggito? Perché è un “omosessuale,” un uomo troppo disponibile a tutto, un uomo colpevole di volere tutto” Cordelli 2003a, 85). Anche in questo slittamento semantico-figurativo tra l’opzione dell’arte (l’avanguardia), il rapimento e l’omosessualità si può rintracciare l’influenza di Gombrowicz, che nei suoi romanzi mette in scena un erotismo deviato o verso gli oggetti, o nelle forme della “fascinazione omosessuale” (Cataluccio 2001, 119), e in entrambi i casi come precipitato di una condizione di immaturità perenne, di impossibilità a concludere il rito di iniziazione “sempre definitivamente rimandato” (Cataluccio 2001, 115), di diventare adulti – condizione così consentanea a quella di Agostino e della generazione dei “rapiti dall’avanguardia.”

Elementi modernisti e neomodernisti in *Pinkerton* sono dunque la scelta della forma e lo spessore sintattico della scrittura, il rapporto tra vicenda esistenziale-individuale e storia pubblica, infine il campo di tensione che si sviluppa tra il soggetto e la realtà, spazio in cui si consuma lo spasimo conoscitivo del soggetto – e dell’autore: la sua aspirazione al senso. A livello formale, la ricerca del senso, pur nella consapevolezza della irraggiungibilità di una verità, di una decifrazione della realtà, dà luogo a nostro giudizio a una forma particolare di romanzo-saggio,<sup>20</sup> in cui l’oggetto del romanzo è costituito dal discorso stesso di Agostino: il romanzo si sviluppa su due piani, in un doppio procedimento che avviene nella coscienza critica di Agostino, di ricomposizione dei fatti e di chiarificazione della coscienza del protagonista alla luce di ogni nuova acquisizione riguardo i fatti. In *Pinkerton*, la questione della conoscenza “si gioca essenzialmente sul significato dell’evento” (De Angelis 1990, 23), e cioè il significato del rapimento: il discorso che Agostino svolge – quel processo di chiarimento generazionale e di coscienza che si compie attraverso la rievocazione-rielaborazione di un nodo esistenziale – è racconto-ricostruzione (dei fatti), riflessione sul racconto e riflessione sulla riflessione.

---

<sup>20</sup> Con “romanzo-saggio” rimandiamo non alla concezione su cui hanno scritto Ercolino 2017 e Nelva 2019, bensì a quella di De Angelis 1990, per la quale il romanzo-saggio si propone non come forma che spiega, attraverso di sé, le cose della realtà, che offre una conoscenza della realtà, bensì come forma conoscitiva in sé, autonoma. Per De Angelis, “il romanzo-saggio non si appropria di zone residue della conoscenza [...]; la funzione estetica non è relegabile in un territorio autonomo, e per questo non è sostituibile, ma partecipa in forma propria di ogni altra conoscenza” (De Angelis 1990, 17). In sostanza, il valore del romanzo risiede non nello spiegare, per mezzo di una costruzione o finzione romanzesca, una tesi o una concezione della realtà, bensì nel farsi esso stesso luogo di una perlustrazione dell’io e della realtà che può produrre conoscenza proprio poiché questa indagine si attiva attraverso la forma del romanzo.

Da questo movimento discende un approfondimento delle pieghe dei fatti che a loro volta, ricostruiti, scomposti, e di nuovo ricomposti attraverso l'interpretazione delle testimonianze registrate, incrinano, plasmano e ridefiniscono le certezze di Agostino su ciò che è accaduto, e sul suo significato ("io temo che qualunque domanda sull'origine di un nostro gesto non avrà risposta se non nell'aprire prospettive logiche inaudite e nel ripetersi di quel gesto, nel suo compiersi di nuovo, che si compia nel modo previsto o in altro e diverso modo" Cordelli 1986, 218).<sup>21</sup> Questo procedimento – una ricostruzione dei fatti di continuo esposta a ridefinizioni e rielaborazioni – costituisce il perno di un romanzo strutturato come una vertiginosa e incessante ricerca di senso, in cui l'indagine della realtà procede per accumulazione di interrogative, ciascuna capace di aprire a nuove interpretazioni:

Come non pensare, dunque, che Mario sia stato un nuovo Pinkerton? Come escludere che la sua sparizione non sia che un'imitazione? Ida menti, io credo, perché era l'unica a sapere la verità, la sapeva nel profondo della sua carne. Ed è l'unico caso in cui delle domande si ha un vero terrore. Questo è il dramma delle domande: che la prima provoca la seconda, e che qualche volta ne risultano effetti imprevisi. Sono le domande in sé a stabilire un ponte tra un effetto e una causa che in quel momento sembrava remota: o a riavvicinare sistemi lontani e diversi tra loro. (Cordelli 1986, 209)

Di qui, lo spessore sintattico, che determina l'opacità della struttura e fa perno sul procedimento della epanortosi – in cui ogni subordinata approfondisce, ridiscute le acquisizioni della precedente, in uno sforzo di decifrazione sempre foriero di nuove interpretazioni – e sul dispositivo già gombrowicziano delle corrispondenze analogiche, sotterranee, che approfondisce e complica le metafore del romanzo, rendendolo densamente allegorico: in una trama analogica potenzialmente inesauribile, la sparizione-rapimento di Bastiani allude al caso Moro; la figura di Bastiani rimanda a Ganimede, alla vocazione artistica e all'omosessualità; l'omosessualità rinvia alla disponibilità e quindi all'apertura e alla scelta dell'avanguardia; ma, anche, la vicenda di questi orfani-attori, della loro fascinazione per l'ideologia e l'estremo – l'avanguardia – rinvia alla crisi repubblicana degli anni Settanta e alla formazione della generazione dei nati negli anni Quaranta; e le loro deformità fisiche e i rapporti promiscui tra loro e la Direttrice rimandano a una incapacità di maturazione e a una condizione di "confiscati" che sembra connotare questa generazione, insieme al paese-Italia. Il gioco di rimandi e relazioni, di corrispondenze e segni, tra storia pubblica e vicenda privata, generazionalità e individualità, metafora e simbolo, ispessisce il discorso, e questa opacizzazione si rivela

---

<sup>21</sup> Nessuna interpretazione è sterile, come quando Agostino riflette sul modo in cui occorre guardare a ogni singola azione, per ricostruire l'intero: "Le risposte di Numa al Moroni sui fatti di Berlino [...] risultano fuorvianti e incomprensibili [...]. Però la sua presenza è elettrica, mercuriale. Lui si trova in ogni luogo, e se siamo dei buoni lettori, se lo siamo noi, anche il suo modo di vedere le cose e di avervi partecipato sarà illuminante" (Cordelli 1986, 83).

inevitabile, giacché “avvenimenti o problemi pubblici penetrano nelle zone intime dell’esistenza e nella quotidianità” (Toracca 2022, 62), e alla coscienza del soggetto è demandato il compito di elaborarla, riconducendola a un senso. Soprattutto, il romanzo mantiene intatta la propria ritrovata carica conoscitiva poiché resiste alla tentazione del romanzesco (“inventare non si può, gli orditi troppo complessi non ci riguardano, e non troppo a lungo” Cordelli 1986, 206), al rischio che il racconto possa sciogliersi nella semplificazione metaforica, così dissipando il suo senso nella mera simmetria tra la vicenda raccontata e l’allegoria che preme contro di essa, e che ambisce a svuotarla. Se “il non detto, l’implicito, preme sull’intelaiatura dell’intrigo poliziesco e psicologico e la fa scricchiolare, la illumina, la stravolge” (Raboni 2003, 282).

l’irripetibilità romanzesca della vicenda, la singolarità fortuita e preziosa dei dettagli sono come assediate 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... (Raboni 2003, 283)

La coscienza iperletteraria di Cordelli, forte delle acquisizioni della neoavanguardia, in *Pinkerton* riesce a restituire pienezza al problema del senso: attorno al nodo storicamente decisivo dell’ultimo Novecento, di cui il rapimento Moro è figura, attorno a questi fatti terribili, Cordelli ha “costruito [...] una potente metafora narrativa che li ingloba e li cancella, e cancellandoli, li rende più emozionanti e più veri” (Raboni 2003, 283). Il senso del romanzo, cioè, non si risolve nella semplificazione allegorica – nell’equazione Moro-Bastiani – anzi: la resistenza della vicenda allo scioglimento, alla semplificazione, amplifica il portato drammatico del fatto storico e tragico cui rimanda, caricandolo di significati ulteriori, che cancellano le linee di demarcazione tra pubblico e privato, e costringono il soggetto a guardare alla storia da un punto di vista coscienziale, in una chiamata in correità esistenziale e universale (“la nostra vita è come spaccata in due, c’è un prima e un dopo Berlino: prima era l’epoca smemorata; dopo fu un’altra cosa, che dura tuttora e non so definire” Cordelli 1986, 120).

A questo risultato, che restituisce pieno senso al racconto, e attraverso l’opacità della forma dà corpo a un romanzo neomodernista, come forma capace di sprigionare pienamente la propria carica conoscitiva, contribuisce altresì il rapporto con la teoria letteraria degli anni dello sperimentalismo, a cominciare dalle riflessioni di Ricardou sulla necessità del testo di liberare “le parole dalla loro schiavitù nei confronti di un senso istituito” (Ricardou 1976, 34). In *Pinkerton*, cioè, le parole – a partire da “rapimento” – diventano “centri di irradiazione semantica che, sotto la crosta del loro senso immediato, tendono a ricostituire fra loro, progressivamente, i collegamenti di un linguaggio soggiacente, libero e mobile, in cui gioca ogni tipo di sensi secondi” (Ricardou 1976, 34-35):

Molte cose accaddero proprio nel maggio del 1978 perché il rapimento di Mario Bastiani mise a nudo l'eccesso cui ci eravamo abbandonati. 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. (Cordelli 1986, 64)

Nell'attrito tra il senso letterale e quello figurato – qui espresso attraverso termini come “rapimento,” ed “eccesso,” “abbandonati,” ma anche dalla corrispondenza tra l'opposizione al teatro “francobollatore delle cose reali” e l'attrazione per l'avanguardia e la tensione politica del decennio sfociata nell'altro rapimento – cioè tra il racconto della trasferta a Berlino e del rapimento-sparizione di Mario e l'allegoria del rapimento Moro, che preme sul racconto stesso, si ricava lo spazio possibile del romanzo, di cui il commento di Agostino è il rocchetto che muove dall'uno all'altro, nel tentativo di tessere l'intero del disegno a partire dalla ricostruzione delle linee della trama e di quelle dell'ordito – la storia e la coscienza così come hanno corso in parallelo, plasmandosi l'un l'altra, impastandosi l'una con l'altra.

L'indagine del Commissario Pinkerton, che cerca come un personaggio gombrowicziano di ricostruire un ordine dal caos, e che giunge a un risultato superficiale, ma per lui sufficiente (Teresa viene condannata per malversazione), è segnata dall'impredicibilità della realtà, dall'indecidibilità dei fatti, ma anche dalla cognizione oscura che gli altri orfani-attori siano stati partecipi e parte in causa nei fatti connessi al rapimento:

Moroni [...] interrogò ciascuno di noi [...] ma ad ognuno pose domande quasi sempre diverse e, direi, inevitabilmente diverse – poiché concernenti, spesso, la nostra vita. Insomma, era come se avesse deciso a priori di esaminare i fatti separatamente, o a piccoli gruppi, ma questi fatti non potessero aprirsi che nei differenti punti di partenza e non già nel medesimo punto di arrivo; e come se l'insieme, la visione d'insieme, vero scopo dell'indagine, fosse costantemente respinta sullo sfondo. [...] Pinkerton [...] non sembrò mai persuaso che i rapitori e le cause della scomparsa di Mario Bastiani esulassero, con ogni probabilità, dalla nostra esperienza.” (Cordelli 1986, 92)

L'indagine di Agostino porta invece ad intuire la natura segreta delle cose, e cioè che il rapimento, la scomparsa di Mario è un fatto le cui ragioni affondano nelle dinamiche del Collegio, e precedono il viaggio a Berlino: si tratta, in sostanza, di un fatto endogeno, non esogeno al Collegio, connesso alla scelta del gruppo di attori-orfani di muovere verso l'avanguardia teatrale e al rapporto di carnalità sublimata con Teresa. D'altronde, proprio Bastiani, in una delle sette lettere scritte dal luogo dove è trattenuto e indirizzate ai compagni, conferma la natura indecidibile di quel che è successo:

Io non ho niente da rimproverarmi [...] non è detto che quanto mi è successo sia davvero un castigo e non piuttosto una conseguenza, un fato. [...] Non penso più a niente, sto liquefacendo il mio senso del tempo [...]. Solo, mi chiedo se un rapimento sia davvero un evento della vita pubblica e non

l'opposto. Questa l'unica domanda – domanda capitale – che ancora mi faccio. (Cordelli 1986, 184-187)

Attraverso la ricostruzione della storia degli orfani del Collegio Molinelli, divisi per generazioni (dagli anni Quaranta agli anni Sessanta) e ciascuna classe segnata da una più o meno grave offesa nel corpo (il narratore, significativamente, soffre di una deformazione alle mani), condotta con lucidità dell'intelletto e ostinata volontà di venire a capo del mistero della scomparsa-rapimento, il discorso di Agostino, come una maglia, stringe e lega le vicende storiche di un paese, colto in un momento di drammatico passaggio – il rapimento Moro come *turning point*, perdita dell'innocenza di una nazione, epicedio della contestazione, incancrenimento del progetto, dell'ideologia – con quelle dei singoli, anch'essi partecipi di un processo di superamento, di rottura – la scelta di andare oltre il teatro convenzionale, andando oltre alla tradizione e muovendo verso l'avanguardia (“tutto è letterale ma tutto, anche, è simbolico”; Cordelli 1986, 113).

Nella traiettoria che va da *Procida* a *Pinkerton* – la cui quinta stesura, quella pubblicata, costituì per Cordelli la “fuoriuscita dall'avanguardia” (Cordelli 2003a, 84) – e che da *Pinkerton* arriva fino a *Una sostanza sottile*, è possibile dunque osservare il farsi di una poetica che può essere iscritta nell'orizzonte letterario modernista e neomodernista – come posizione intellettuale, concezione epistemologica del romanzo, idea dello stile e necessità dell'esercizio sperimentale della forma, sebbene non intransitivo o antiromanzesco. La parabola cordelliana, che prende le mosse dal confronto neoavanguardista e dalla crisi della possibilità del romanzo, si inverte così attraverso il modello di Gombrowicz, da cui Cordelli ricava l'idea del romanzo come spazio di ricerca del senso, e mediante il quale prende forma una concezione del romanzo che rifugge il romanzesco e sperimenta le possibilità semantiche offerte dal dispositivo delle corrispondenze, delle analogie, della metalessi. Da *Procida*, in cui ancora forte si sente il pedaggio pagato all'avanguardia, il passaggio a *Pinkerton* si configura come l'approdo a uno sperimentalismo interamente modernista, che può essere compreso solo “a partire dalla rilevanza accordata alla prospettiva soggettiva del racconto” (Toracca 2022, 65), e dunque a partire dalla preminenza della questione formale e della problematica del soggetto, elementi che legano il modernismo primonovecentesco ai suoi sviluppi successivi, fino al neomodernismo.

In questo orizzonte, occorre forse sottolineare come la traiettoria cordelliana, pur nascendo all'interno del contesto avanguardista, e pur essendo da questa fortemente influenzata all'inizio, si configuri, piuttosto, come modernista, proprio perché i suoi romanzi – per i suoi meccanismi, la posizione del soggetto, la poetica delle corrispondenze segrete tra le cose, il problema del discorso, lo spessore sintattico – testimoniano sin da *Procida* la resistenza del discorso del senso, la tenace cognizione della possibilità – dell'esigenza – di pervenire a un senso della realtà, pur consapevoli della sua inintelligibilità. L'opzione romanzesca di Cordelli, cioè, prende corpo proprio nella

“volontà di rappresentare realisticamente l’esistenza e il mondo nonostante essi appaiano caotici e indecifrabili” (Toracca 2022, 77), nella tenace resistenza del suo romanzo a sciogliersi nella autoreferenzialità del postmodernismo – svincolata da tensioni epistemologiche e disponibile alla logica narrativa e affabulatoria – e nella struggente aspirazione alla ricomposizione di un ordine, del cui compito è investito un romanzo la cui forma – la cui densità strutturale, la cui opzione stilistica – riflette questa aspirazione, è ad essa consustanziale.

**BIBLIOGRAFIA**

- ARBASINO, A. 1967. "Metamorfosi della pornografia." *Tempo presente*, XII, 2, 79-81.
- ARCHIBUGI, L. 2002. "Romanzo e politica." [Conversazione con Franco Cordelli]. In M. Raffaelli (eds.). *Lontano dal romanzo*, 317-322. Firenze: Le Lettere.
- ANDREOTTI, R., DE MELIS, F. "Romanzo e democrazia." [Conversazione con Franco Cordelli]. In M. Raffaelli (eds.). *Lontano dal romanzo*, 326-338. Firenze: Le Lettere.
- BALDACCI, L. 1967. "L'uomo di Gombrowicz alla ricerca di una realtà perduta." *Epoca*. 25/12/1967.
- BARILLI, B. 1967. "Un polacco: Gombrowicz." *Corriere della sera*. 15/01/1967.
- . 2016. "Witold Gombrowicz." In B. Barilli. *I narratori della generazione di mezzo. Fitzgerald, Sartre, Camus, Gombrowicz, Moravia*, 179-216. Milano: Mursia.
- BARRACCO, G. 2024. "Persistenze moderniste e neomodernismo in *Pinkerton* di Franco Cordelli." *Testo e Senso*, 28-2024, 1, 163-178.
- BERARDINELLI, I. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Cordelli e lo spirito del romanzo"] In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 321-326. Firenze: Le Lettere.
- . 2016. "La sorpresa di Franco Cordelli che riscrive *Procida* trent'anni dopo." *Il Foglio* 23/08/2016, 2.
- CASTIGLIONI, M. 2025. "'Solo la finzione giustifica la verità'. *Autofiction e non-fiction novel* in Franco Cordelli," 220-241, *Il Veltro*. 3-4. <[https://www.ilveltrorivista.eu/wp-content/uploads/2025/12/Il-Veltro-Online-3-4-2025\\_Castiglioni.pdf](https://www.ilveltrorivista.eu/wp-content/uploads/2025/12/Il-Veltro-Online-3-4-2025_Castiglioni.pdf)> [ultimo accesso: 10 febbraio 2026].
- CATALUCCIO, F. M. 1994. Gombrowicz in Italia. In F. M. Cataluccio (eds.). *Witold Gombrowicz. Riga*, 7, 222-233. Milano: Marcos y Marcos
- . 2001. "Letteratura e nazione nell'Europa centrale." In G. M. Anselmi (eds.). *Mappe della letteratura europea e mediterranea. III. Da Gogol' al Postmoderno*, 82-159 (specificamente 114-122). Milano: Bruno Mondadori.
- . 2003. "Witold." In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 211-214. Firenze: Le Lettere.
- . 2017. "Esce oggi la nuova edizione di Witold Gombrowicz, *Cosmo / L'ordine della follia*." *Doppiozero*. 20/04/2017. <<https://www.doppiozero.com/lordine-della-follia>> [ultimo accesso: 10 febbraio 2026].
- CESERANI, R. 2013. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CIAMPITTI, N. 2007. *Il romanzo generazionale*. Ancona: Italic.
- CORDELLI, F. 1973. *Procida*. Milano: Garzanti.
- . 1986. *Pinkerton*. Milano: Mondadori.
- . 2002a. *La religione del romanzo*. E. Di Mauro (eds.). Firenze: Le Lettere.
- . 2002b. *Lontano dal romanzo*. M. Raffaelli (eds.). Firenze: Le Lettere.
- . 2003a. "Bilancio personale." *L'Illuminista. Cinquant'anni di sperimentalismi*/I, 8-9, a. III. 225-229. Roma: Ponte Sisto.
- . 2003b. [Senza titolo]. In A. Cortellessa (eds.). *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, 286-288. Roma: L'Orma.
- . 2003c. "Una lettera su *Pinkerton*." [Lettera indirizzata alla laureanda Maria Cristina Mannocchi, 23 gennaio 1994]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 82-87. Firenze: Le Lettere.
- . 2006a. *Procida*. Milano: Rizzoli.
- . 2006b. *Ritorno a Procida*. In F. Cordelli. *Procida*, 233-236. Milano: Rizzoli.
- . 2013. "Comiskey Park." In F. Cordelli. *Partenze eroiche*, 53-58. Roma: Gaffi.
- DE ANGELIS, V. 1990. *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo saggio*. Roma: Bulzoni.
- DE ZORDO, O. 1991. "Malcolm Lowry e la ri-scrittura del modernismo." In G. Cianci (eds.). *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, 545-557. Milano: Principato.

- ERCOLINO, S. 2017. *Il romanzo saggio*. Milano: Bompiani.
- FILIPPINI, E. 1967. "Nota." In W. Gombrowicz. *Cosmo*, 219-224. Milano: Feltrinelli.
- GIOVANARDI, S. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Il totem di Bruno"]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 295-298. Firenze: Le Lettere.
- GIULIANI, A. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Cordelli e l'ossessione del romanzo"]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 305-308. Firenze: Le Lettere.
- GOMBROWICZ, W. 1967. *Cosmo*. Milano: Feltrinelli.
- . 2018. *Pornografia*. Milano: il Saggiatore.
- GRAMIGNA, G. 1967. "Un dito in bocca all'impiccato." *La fiera letteraria*. 3/11/1967.
- MAINARDI, A. 2021. "Una scena per l'età del rock." Intervista a Pier Vittorio Tondelli. In F. Panzeri (eds.). P. V. Tondelli, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, 174-187. Milano: Bompiani.
- MARCOALDI, F. 1994. "Le malattie del nostro tempo." In F. M. Cataluccio (eds.). Witold Gombrowicz. *Riga*, 7, 246-250. Milano: Marcos y Marcos.
- NELVA, D. 2019. "Robert Musil e il romanzo-saggio." In M. Tortora, A. Volpone (eds.). *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, 105-127. Roma: Carocci.
- PEDULLÀ, W. 2003a. "I compagni di strada." *L'Illuminista. Cinquant'anni di sperimentalismi/I*, 8-9, a. III. 231-249. Roma: Ponte Sisto.
- . 2003b. "Luoghi." In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 153-159. Firenze: Le Lettere.
- RABONI, G. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Commissario Pinkerton, indagini su via Fani"]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 281-283. Firenze: Le Lettere.
- RICARDOU, J. 1976. *L'ordine e la disfatta e altri saggi di teoria del romanzo*. Cosenza: Lercici.
- SANAVIO, P. 1974. *Gombrowicz: la forma e il rito*. Venezia: Marsilio.
- SEGRE, C. 1969. "Caos e cosmo in Gombrowicz." In C. Segre. *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, 243-251. Torino: Einaudi.
- SICILIANO, E. 2003. [Senza titolo. Titolo dell'articolo originario: "Il tesoro dell'isola"]. In L. Archibugi, A. Cortellessa (eds.). *Il Cordelli immaginario*, 241-245. Firenze: Le Lettere.
- TANI, S. 1990. *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*. Milano: Mursia.
- TIRINANZI DE MEDICI, C. 2018. *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*. Roma: Carocci.
- TORACCA, T. 2018. "Il neomodernismo italiano." In M. Tortora (eds.). *Il modernismo italiano*, 211-230. Roma: Carocci.
- . 2022. *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*. Palermo: Palumbo.
- . 2024. *Tra neorealismo e persistenze moderniste. Il romanzo italiano degli anni Cinquanta*. Milano: Ledizioni.