

MASSIMO CASTIGLIONI

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Reportage, memorialistica e romanzo nei “libri con i poeti” di Franco Cordelli

I “libri con i poeti” di Franco Cordelli sono tre, benché solo due saranno presi in considerazione nelle pagine seguenti. Tre titoli che rappresentano altrettanti momenti di una particolare vicenda che ha legato Cordelli ai poeti della sua generazione, gli esordienti degli anni Settanta (come del resto è stato lui stesso: *Procida*, il romanzo del battesimo, è datato 1973). Il primo testo in ordine cronologico è quello che sarà ignorato: *Il pubblico della poesia* (1975), una storica antologia curata in collaborazione col sodale Alfonso Berardinelli. Gli altri due, *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori* (1978) e *Proprietà perduta* (1983), meritano una particolare attenzione in virtù della difficoltà con cui si procede a inquadrarli. Sono opere che si muovono ai confini dei generi, mescolando la memorialistica col reportage, il diario con la cronaca, e chiamando in causa la possibilità del romanzo. Questo giocare tra i limiti spinge a mettere in crisi il ruolo e l'identità dell'autore-narratore, della persona che dice Io, che talvolta parla di sé in terza persona, talaltra si guarda dentro e sprofonda nei suoi pensieri, nascondendosi e mascherandosi allo stesso tempo. Questo atteggiamento si lega a un problema

più vasto che richiama due categorie filosoficamente complesse come “realtà” e “verità”, già di per sé evocate dal fatto che i due libri trattano eventi realmente accaduti di cui, peraltro, esiste ampia documentazione di immagini. *Il poeta postumo* verte sulle performance poetiche che si sono svolte presso il Beat '72 di Roma tra il febbraio e il maggio 1977, animate dallo stesso Cordelli in collaborazione con Simone Carella e Ulisse Benedetti (fondamentale, nell'impianto del libro, l'apparato fotografico di Agnese De Donato e Giorgio Piredda). *Proprietà perduta*, invece, nelle due sezioni in cui è diviso si concentra rispettivamente sul primo Festival Internazionale dei Poeti, sulla spiaggia romana di Castelporziano tra il 28 e il 30 giugno del 1979, e sulla seconda edizione dello stesso Festival, tenutasi l'anno seguente nella più ordinata cornice di piazza di Siena a Villa Borghese, sempre a Roma (notevolissimo il film che Andrea Andermann girò in quel 1979: *Castelporziano, Ostia di poeti*). I coordinatori erano sempre Cordelli, Carella e Benedetti.

Nel clima culturalmente effervescente che caratterizzava Roma negli anni Settanta, soprattutto in ambito teatrale, Cordelli, oltre che sul versante organizzativo, si è ritagliato un'importante posizione di partecipazione intellettuale sia come autore di libri sia nella veste di critico teatrale, professione che portava avanti dalla fine del decennio precedente. All'altezza del *Poeta postumo* aveva già pubblicato *Procida*, e nel 1979 sarebbe uscito il secondo romanzo, *Le forze in campo* (dove il protagonista si chiama proprio Cordelli, benché viva un'esistenza diversa dallo scrittore: si noti semplicemente il problematizzare il dato reale nella dialettica narratore-personaggio). Già si stava impostando quel percorso di costante interrogazione della forma romanzo che ha accompagnato Cordelli nell'intero arco della sua attività, anche con importanti pagine saggistiche. Come ha scritto Giulio Ferroni (2001, p. 273):

Del tutto singolare il “tono” e il mondo di Franco Cordelli (1943): i suoi libri sono carichi di entusiasmi e disagi, di magie perpetuamente deviate, di ruminazioni culturali e letterarie, di sdegni in cui la passione “pubblica” sfuma nel risentimento

psicologico. Osservatore di pieghe sottili, di gesti frastagliati, collezionista di dettagli, di ragionamenti e ipotesi che smonta nell'atto stesso di imbastirli: sempre intento a spiare qualche significato che sfugge, qualche combinazione rivelatrice condannata a smentirsi; sempre attento a combinare pezzi e scorie dell'universo intellettuale e della vita sociale dei nostri anni; alla ricerca di qualche valore improbabile, di qualche esito conclusivo che resta inevitabilmente sospeso, aleatorio, opinabile (significativa in tal senso la sua predilezione ossessiva per una parola composta come *dopotutto*).

In *Procida*, così come nelle *Forze in campo*, seppur in maniera diversa, Cordelli torna alle forme basilari della narrazione, scegliendo di impostare il testo nella forma di diario. Nella prima edizione sono state omesse le date, per poi essere ripristinate, a scandire ogni nuovo inizio di capitolo, nella riedizione del 2006 e in quella successiva del 2018. Come ha spiegato lui stesso: «Mi sono messo a scrivere pensando: ricominciamo da capo, ricomincio dalla forma più elementare che vi sia, quella del diario, che sia vero o finto non importa» (Cordelli, 2018, pp. 220-221).

Anche nel *Poeta postumo* viene proposta l'opzione del diario, stavolta, però, contaminata con elementi che spingono la scrittura verso il reportage, la memorialistica, la cronaca e la saggistica. La data di ogni capitolo si riferisce a quella specifica dell'evento programmato per quella determinata serata, ma la voce narrante non ha paura di allontanarsi dal "romanzo" dell'episodio giornaliero per avventurarsi in sentieri fatti di pura riflessione. Un voluto rimescolare le carte che denuncia una specie di angoscia della forma, uno svuotarsi dell'identità dello scrittore, in parte anticipato da una delle emblematiche citazioni in esergo al libro (Cordelli, 2008, p. 5): «Passando il testimoniaio allo storico, il romanziere sorride soddisfatto. È stato più svelto di quanto possiate credere». La fonte è dichiarata tramite due iniziali, "N. M.", dietro le quali si nasconde Norman Mailer, in particolare quello delle *Armate della notte*, libro del 1968 che, dispiegandosi in una molteplicità di generi, racconta della marcia pacifista su Washington, datata 21 ottobre 1967, in segno di protesta contro la guerra nel Vietnam. L'efficace lezione di Mailer spinge alla creazione di un'opera che fa perno

sul gioco tra realtà e finzione, tra fiction e non fiction¹; e a farne le spese, come detto, è soprattutto l'autore, che coglie per primo la difficoltà di muoversi tra letteratura e vita, tra condensazione su pagina scritta e dato effettuale, rivelando lui stesso qualche ironica perplessità sulla forma diario: «Ricostruire, come se fosse un diario, il testo dell'inverno e della primavera del 1977 sarebbe stato il bluff stilistico e strutturale che ci meritiamo» (Cordelli, 2008, p. 12). A proposito della malcelata ambiguità che percorre le pagine del *Poeta postumo* e del forse più interessante *Proprietà perduta*, è utile quanto scritto da Andrea Cortellessa (Archibugi, Cortellessa, 2003, p. 144):

Direi che il passaggio chiave è quello compiuto all'altezza del *Poeta postumo*. Laddove l'Io di *Procida* e il "Cordelli" delle *Forze in campo* sono verosimilmente sovrapponibili alla sua persona storica, cioè insomma allo scrittore Franco Cordelli (senonché entrambi si macchiano, o *potrebbero macchiarsi* – dal momento che sono perfette realizzazioni del modello teorico del "narratore inattendibile" –, di delitti o altre azioni poco commendevoli), mentre l'Io-Noi del *Poeta postumo* e di *Proprietà perduta* iperbolizzano e straniano pulsioni difetti e piccole virtù del "vero" Cordelli, cioè appunto colui che sul piano "reale" aveva *effettivamente* organizzato quei teatrini della crudeltà poetica al Beat '72, a Castelporziano e a Piazza di Siena... Sulla pagina non c'erano fucilate né stupri, ma solo *manie pettegolezzi rancori*. Niente di criminoso, insomma. Ma – anche – niente di *effettuale*. Chi si raffigura nella scrittura è allora qui, davvero, un *Cordelli immaginario*. Cioè, perfettamente ambiguo (mentre l'ambiguità delle voci narranti dei primi due libri era, diciamo, imperfetta – o, forse, più tradizionalmente modernista).

¹ In un'intervista del 2018, pubblicata sul sito internet della rivista «L'Indice dei libri del mese» (<https://www.lindiceonline.com/incontri/interviste/franco-cordelli/> [accesso: 10 ottobre 2025]), Cordelli si è espresso in questi termini: «Già all'altezza del *Poeta postumo* (e penso alle sue epigrafi) avevo acquisito una nozione che mi è rimasta e non è mai tramontata: fingere è inutile, non fingere è impossibile. Sei costretto a muoverti nell'intercapedine tra finzione e non finzione. Di fatto ti muovi sulla lama del rasoio. Da un lato rendi manifesto il fatto che è inutile dare al personaggio un altro nome che non sia il tuo, dall'altro capisci che anche non dare un altro nome è esso stesso un trucco, una finzione. Sei in questa tenaglia tra la volontà di non fingere (e quindi di dire la verità) e l'impossibilità della verità».

Nel passaggio dal *Poeta postumo* a *Proprietà perduta*², ovvero dalle esibizioni nelle cantine alla spiaggia di Castelporziano, la poesia, già declinata in uno spazio essenzialmente teatrale, esce fuori, si disloca in un altro ambito, lontanissimo dalle forme più tradizionali³, portando ancor più all'estremo la funzione della presenza fisica del poeta. Come indicato da Cortellessa nella postfazione a una relativamente recente ripubblicazione di *Proprietà perduta* (Cordelli, 2016, p. 244): «Perché il principio di teatralizzazione sceglie, anziché i testi scritti ("la poesia"), la persona fisica, il carattere, la voce che quei testi incarna». Allo stesso tempo, il libro che più di ogni altro rappresenta Castelporziano non si limita a constatare problemi legati alla circostanza in sé, alla possibilità di un'avanguardia poetica per le masse, alla figura del poeta o al ruolo del pubblico (niente affatto mansueto o disposto a stare seduto sulla spiaggia ad ascoltare), ma soprattutto riflette criticamente sul ruolo della

² Interessante, a livello di resoconto, quanto si legge in un testo scritto da Cordelli nei giorni a ridosso di Castelporziano e confluìto, nel 1980, in *Partenze eroiche*, primo libro saggistico dell'autore: «L'idea del festival s'è fatta strada poco a poco, nell'empirica quotidianità, ma anche a procedere dalla storia del Beat '72: un luogo che ha dato molto all'avanguardia teatrale e che, da un certo punto in poi, non ha potuto dar più nulla in senso stretto perché Carella dopo i suoi primi bellissimi spettacoli, ha capito di aver imboccato una strada senza ritorno, di fedi bruciate. Da lì comincia un'altra sua storia, di regista occulto, di organizzatore di eventi teatrali: una storia che s'incrociò nel 1977, con i miei tortuosi rapporti con la poesia e con la società letteraria; e con il primo desiderio "ingenuo" di Ulisse Benedetti (il proprietario del teatro), un desiderio che risale al 1965 e che era precisamente quello di promuovere letture di testi poetici. È a questo punto che gli esperimenti del 1977, che ho raccontato nel *Poeta postumo* e che si sono estesi a pratica generalizzata della poesia in tutta Italia, si sono configurati secondo un progetto ambizioso, quello di convocare una generazione, padri e figli insieme, a saldare una volta per tutte i debiti» (Cordelli, 2013, pp. 226-227).

³ Da tenere a mente quanto ha scritto Giuseppe Bartolucci nel suo saggio *Per un nuovo senso dello spettacolo*, uscito su «Quindici» nel giugno del 1968 (ora in Balestrini, 2008): «Voglio dire che nuove ipotesi di teatro, all'insegna degli elementi che abbiamo preso in considerazione, possono svolgersi, senza venir meno a sé stesse, in una sala settecentesca o dell'Ottocento con palchi, palcoscenico, platea, o in una razionale rettangolare sala cinematografica, o nel centro immenso di un palazzo dello sport, o in una cantina di scarsissimo spazio, proprio perché traggono alimento e sono la configurazione di una struttura che è come una macchina mobile portante, in grado di disporsi e di raffigurarsi drammaticamente, dentro qualunque spazio a disposizione» (p. 273).

letteratura, sul nodo che lega la realtà alla scrittura, sull'ipotesi del reportage mista all'incubo del romanzo, che nel narratore continua a farsi sentire rumorosamente, facendo slittare la memoria dei tre giorni del Festival su un terreno che è anche romanzesco, dove il personaggio Cordelli compare con la sua vita, vera o finta non importa:

In Cordelli la vecchia, centenaria malattia del romanzo, si capisce, non si era assopita del tutto... Al contrario sonnecchiava in lui, come una bestia pronta da un momento all'altro ad artigliare. Si accorgeva, ad esempio, che un luogo continuava ad ossessionarlo, e sapeva benissimo che quello era un sintomo inequivocabile. Che cosa è un romanzo, infatti, se non l'invenzione di un luogo? In questo caso si trattava di Ostia, la spiaggia di Roma. Per lui fino a quell'anno, fino al 1979 la spiaggia di Roma era stata Fregene. [...] Da ragazzo, nella villa di una sua zia, ci aveva passato un agosto, leggendo i romanzi di Fitzgerald e di Evelyn Waugh, che gli sembravano gli autori più giusti per la situazione (Cordelli, 2016, pp. 122-123).

Proprietà perduta si presenta sotto un'apparenza diversa dal predecessore (niente date stavolta: due parti distinte, intitolate *Il mare della metafora* e *Commento al testo*, ognuna divisa in quattro capitoli indicati con numeri romani, a loro volta spezzettati in paragrafi muniti di titolo) ma continua ad andare avanti nella direzione già tracciata. In quelle pagine, l'instancabile macchina di ragionamenti, di dubbi e di proposte non si scinde mai dal resoconto dei fatti, che nella prima parte sono certamente più memorabili rispetto alla seconda. A Castelporziano, nei tre giorni che vedono alternarsi grandi personalità italiane e straniere, da Amelia Rosselli a Dario Bellezza, da Allen Ginsberg a William Burroughs, si sono aperti scenari imprevedibili. Quel pubblico, in aumento di sera in sera, ha assunto un ruolo da protagonista, invadendo il palcoscenico sia con istanze politiche sia con pretese di singoli individui, tentando di conquistare il microfono come fosse uno scettro del potere e di fatto impedendo la lettura ad alcuni poeti. Un atteggiamento che si spiega, almeno in parte, con la totale mancanza di soggezione di fronte agli artisti, vista la ma-

teria prima delle loro creazioni: le parole. Mentre a un concerto nessuno potrebbe salire sul palco a suonare al posto dei musicisti, perché tendenzialmente gli ascoltatori non sanno suonare, viceversa a Castelporziano quelle persone vedevano davanti a loro altre persone che utilizzavano il quotidiano strumento della parola. Questo annullamento della distanza ha dato il via all'invasione del palcoscenico, a quel caos ingestibile registrato anche dal documentario, con il degno finale del crollo della struttura sulla spiaggia. Un'esperienza che non poteva essere ripetuta l'anno successivo, a piazza di Siena, proprio perché ormai già vissuta e quindi irripetibile. La proprietà perduta del titolo sembra quindi alludere non solo a qualcosa di definitivamente smarrito da parte di quei poeti alle prese con l'aggressività del pubblico, ma anche all'impossibilità di rivivere un dato episodio quando ormai questo è stato consumato (senza dimenticare l'immane allusione letteraria: il rimando è a *La vera vita di Sebastian Knight* di Vladimir Nabokov, in cui il protagonista sta scrivendo un romanzo intitolato *Proprietà perduta*). L'aver scritto un libro su quei giorni non fa che rendere più evidente questo aspetto di perdita, questo trovarsi in una condizione postuma, per usare una parola ormai familiare. Ancora Cortellessa, nella postfazione ricordata in precedenza (Cordelli, 2016, p. 253): «Diario, scritto *live*, ma insieme appunto romanzo, scritto in una prospettiva metafisicamente *postuma*».

La poesia, che pure è il centro delle storie fin qui raccontate, finisce lei stessa con l'essere ricollocata in una zona indefinita, dove appare e scompare nel suo stesso darsi, mescolata con il chiacchiericcio o con il caos dell'esibizione, e infine costretta anch'essa a ritrovarsi immancabilmente postuma. Giulio Ferroni (2010, p. 75) ha dato una valida sintesi di quanto messo in gioco:

Postumi sono sia i poeti che hanno partecipato a quegli eventi, sia il poeta come entità generica, sia l'autore, anch'egli poeta o poeta da sempre mancato [...], che ora riscrive di quegli eventi, che per il loro essersi verificati rappresentano la sua poesia, la sua passione di organizzatore di eventi poetici, la sua "proprietà perduta".

Il mettere a fuoco il carattere postumo della scrittura finisce col rendere più acuto il senso di crisi dell'identità cui si è più volte accennato: «Non possiamo prevedere nessuna posterità; ma solo voci postume al sé stesso che continua a vivere, suo malgrado, dilatandosi, sbriciolandosi, in una fuga continua» (Cordelli, 2016, p. 21).

Fare e disfare, annullare il romanzo e riviverlo, chiudersi nelle riflessioni più complesse mentre si tenta di ricreare un luogo; tutte le operazioni compiute, insomma, non riescono a cancellare la consapevolezza della perdita. Ma questa consapevolezza non può essere motivazione sufficiente per deporre le armi e chiudersi nel silenzio; semmai è qualcosa che vale la pena indagare ed esplorare, senza mai mettere a tacere quell'inquieto desiderio di interrogare le forme in cui lo scrittore si inserisce. E gli esperimenti di questo segmento della ricca opera cordelliana, sia detto brevemente in conclusione, visto il poco spazio disponibile, si rivelano come un primo, fondamentale tentativo, in Italia, di percorrere la strada della non-fiction, categoria forse ancora in via di completa definizione su cui tuttavia è stato scritto molto negli ultimi anni⁴. Un primato che raramente è stato riconosciuto a Cordelli, ma che è giusto ricordare con convinzione.

Bibliografia

- Archibugi, L., Cortellessa A. (a cura di) (2003), *Il Cordelli immaginario*, Firenze, Le Lettere.
- Balestrini, N. (a cura di) (2008), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli.

⁴ È utile, su questo tema, Raffaello Palumbo Mosca (2023, pp. 27-28): «Qual è, allora, la particolarità dei testi di non fiction? Da un punto di vista pratico, è abbastanza chiaro che, quando si parla di letteratura di non fiction, si intendono quelle scritture in prosa – con un gradiente di finzionalità variabile, dal reportage alla testimonianza, dal “diario in pubblico” alla biografia o autobiografia narrativa (più o meno fittizia), fino al romanzo di fatti veri o al romanzo pseudofattuale – che si basano sul prestigio dell'è accaduto e dimostrano una “intenzionalità storica”, pur servendosi di molti strumenti e tecniche tipici della letteratura di invenzione». Si segnalano, su questo argomento, almeno Mongelli (2015); Marchese (2019); Castellana (2021).

- Castellana, R. (a cura di) (2021), *Fiction e non fiction*, Roma, Carocci.
- Castiglioni, M. (2018), "Fingere è inutile, non fingere è impossibile": intervista a Franco Cordelli, in «L'Indice dei libri del mese», <https://www.lindiceonline.com/incontri/interviste/franco-cordelli/> (accesso: 13 ottobre 2025).
- Cordelli, F. (2008), *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori*, Firenze, Le Lettere.
- Id., (2013), *Partenze eroiche*, Roma, Gaffi.
- Id., (2016), *Proprietà perduta*, Roma, L'Orma.
- Id., (2018), *Procida*, Santarcangelo di Romagna, Edizioni Theoria.
- Ferroni, G. (2001), *Quindici anni di narrativa* in Borsellino N., Felici L. (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento, Vol. III. Scenari di fine secolo, Tomo I*, Milano, Garzanti, pp. 185-311.
- Id., (2010), *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli.
- Marchese, L. (2019), *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet.
- Mongelli, M. (2015), *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 4, pp. 165-183.
- Palumbo Mosca, R. (2023), *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci.

