

Franco Arato

Le allegorie narrative di Franco Cordero: da Genus a Passi d'arme

Abstract: Franco Cordero's narrative arose at the end of the sixties from a personal controversy: early in his academic career, the jurist got on a collision course with the institution of Catholic Church, whose teaching he had embraced when he was very young. His debut as a novelist (*Genus*, 1969) sounds as a sharp allegory of power politics in Post-war Italy; this prelude is followed by a rich harvest of books: for instance, *Opus* (1972), on a middle-aged Jesuit who is losing his faith; *Pavana* (1973), a multi-voiced novel on moral and political corruption in a small town. The author's masterpiece is perhaps *L'opera* (1975), the recollection of one day in February 1945, when Cordero's hometown, Cuneo, is approaching the end of Fascist war and the protagonist experiences the beginning of adult life. Cordero's style fluctuates between a Baroque flair for linguistic inventiveness and a precise, analytical evocation of masked hypocrisy. As a gloomy and bold scourge of modern society, Cordero is a unique voice in Italian literature of the late twentieth century.

Parole chiave: Power, Catholic Church, allegory, autobiography, Baroque.

Come funziona un apparato del consenso? Di quali attori dispone? L'elenco che una volta Franco Cordero immaginò è voluttuosamente vertiginoso, con il veleno che sta in coda:

[L'apparato] dispone di musicisti, cantori, mimi, liturghi, consacratori, esorcisti, turiferari, confessori, omileti, aspersori, glossolali, maliardi, visionari, stiliti, guaritori, indovini, giocolieri, consolatori, prefiche, eufemisti, necrofori, rianimatori, cerusici, epuloni, mendicanti, elemosinieri, scomunicatori, apologeti, canonisti, dottori, falsari, pedagoghi, libellisti, araldi, agiografi, esegeti, casuisti, cortigiani, giullari, reggicoda, cicisbei, mezzani, banchieri, imbonitori, bottegai, sensali, reclutatori, barattieri, plagari, aguzzini, legislatori, spie, balivi, sentinelle, censori, sbirri, gabellieri, sicari, istruttori, amanuensi, giudici, riconciliatori, carcerieri, flagellatori, carnefici, tirapiedi, un esercito smisurato ma, anche se fossero dieci volte di più, sarebbe impotente contro l'invito a librarsi come funamboli nell'etere della libertà assoluta. Così io intendo il messaggio evangelico.¹

1 Cordero 1970 a): 19-20. Nella stessa collana, pochi mesi prima, aveva pubblicato l'acuminato pamphlet, *Il sistema negato. Lutero contro Erasmo* (Cordero 1969), in cui prendeva

Per parlare dei romanzi di Cordero giova partire non dal narratore in senso stretto, ma da un testo pubblico nato da un'occasione privata, *Risposta a Monsignore* (Bari, De Donato, 1970, nella collanina militante «Dissensi» dall'inconfondibile brossura gialla): è una veemente replica – di cui sopra un estratto – a monsignor Carlo Colombo, vescovo ausiliare di Milano e con responsabilità amministrative in quell'Università Cattolica da cui il giurista piemontese, là allora professante procedura penale e filosofia del diritto, infine nel 1974 sarà costretto a dimettersi, causa la manifesta incompatibilità ideologica. Detonatore dello scontro era stato il poderoso trattato *Gli osservanti*, sottotitolo, *Fenomenologia delle norme* (1967), in cui l'anti-teologia corderiana, tra diritto, antropologia e psicanalisi, si manifesta per la prima volta appieno; sul banco degli imputati c'era, a dire il vero, anche il mito marxista-leninista della dissoluzione dello stato, ma l'obiettivo polemico principale restavano le cosiddette religioni rivelate. In mezzo troviamo il *Trattato di decomposizione* (ancora De Donato, 1970), singolare libro di filosofia scritto con lo stupore di un presocratico che cerca di dar ordine al cosmo, un presocratico che però ha letto sant'Agostino, Pascal, Nietzsche, Freud, Heidegger, Sartre (eccetera): l'autore si propone in sostanza di demistificare (decomporre) l'illusione dell'immortalità, in subordine quella della libertà, il cosmo parendogli deterministicamente ordinato, anche se al giurista tocca, ed è un bel paradosso, dare regole a quel mondo. La non letteraria *Risposta a Monsignore* è in realtà, come ogni pagina di Cordero, iper-letteraria, e lo testimonia la gremita platea di bersagli reali e metaforici, in cui fa bella mostra di sé l'arte barocca della variazione (a un certo punto, per restare al Seicento, lo scrittore paragona addirittura «gli orgasmi mistici» della santa Teresa berniniana alle «performances d'O», s'intenda l'eroina d'un romanzo erotico francese allora in voga)². Il *primum* logico è sempre in Cordero un'indignazione filosofico-civile, che si può definire in senso largo illuministica (ma di un illuminismo privo di illusioni), contro tutte le istituzioni autoritarie, un furore che, attingendo a piene mani all'autobiografia (dove virgilianamente *sunt lacrymae rerum*), alimenta le allegorie narrative del fittissimo decennio 1969-1979.

La *Lettera a Monsignore* da cui ho preso le mosse era stata preceduta di pochi mesi dal romanzo *Genus*, sempre per De Donato. Anche *Genus* (che meritò il Premio Viareggio Opera Prima) ha in realtà un po' la forma di un pamphlet, tuttavia giocato sotto il velo di un allusivo confronto a due, un'estenuante partita a scacchi dove in palio è la conquista del potere politico-religioso-accademico. Qui e altrove Cordero applica la figura retorica dell'ellissi (che è poi l'opposto e il complemento delle iperboli da accumulazione di cui sopra), destinata a volte a sconcertare chi legge: una noticina iniziale (forse suggerita dall'editore) avverte che in *Genus* le apparizioni dei due protagonisti, Teo e Armonio, si alternano, «un capitolo all'uno

le parti del riformatore tedesco, visto come una sorta di pioniere, in parte inconsapevole, della secolarizzazione, contrapposto a Erasmo, tacciato senza mezzi termini di opportunismo: come anche altrove, l'acribia dell'indagine storica cede qui il passo al fuoco della polemica *ad personam*, quasi che l'autore si trovasse di fronte a un bersaglio vivo e presente.

2 Cordero 1970 a): 123.

e un capitolo all'altro, a parte il nono e il decimo dove sono presenti entrambi. Comincia Teo, alle otto di un venerdì, e finisce Armonio ventiquattr'ore dopo»³; sono nominati (ma non appaiono) un intelligente e ambizioso giovane, tale Julius, nemico sia di Teo sia di Armonio, in disgrazia perché vittima d'una velata accusa di miscredenza; immancabile, sullo sfondo, il temibile Monsignore, che risiede nella sua «Camera gialla», e pare dirigere i giochi. Il titolo *Genus*, enigmatico quanto basta, allude a un quadro, riprodotto in copertina, del profeta, allora, dell'arte concettuale in Italia, Piero Manzoni: nere sagome in campo bianco di omini-insetti dotati di antenne. La città dove si svolge la vicenda è senza dubbio Milano, qui chiamata «Rutulia» (*Rutulia* sarà poi il titolo di un pamphlet politico pubblicato da Cordero nel 2016)⁴, l'ambiente quello cattolico, tra partito di governo, Chiesa, Università (evocati variamente con metafore quali «Istituzione», «Cenobio», «Capitolo», «Corporazione»). Nelle ventiquattr'ore, scandite *au ralenti*, degli alleati-antagonisti non è fornito alcun ritratto fisico ma un resoconto morale, o meglio mentale: qui, come poi sempre nella sua narrativa, Cordero trova un compromesso tra la descrizione dei personaggi in terza persona e l'evocazione, in forma di flusso di coscienza, dei loro pensieri. Teo tesse, pagina dopo pagina, la paziente tela per ottenere l'agognata presidenza di un importante ente (la sigla è volutamente vaga: OMI); la vittoria arriva nonostante l'opposizione ipocritamente silente di Armonio, salvo lo scacco matto finale, voluto dalla Natura (o, se si preferisce, da Dio), la morte notturna di Teo, in solitudine, per infarto. I meccanismi eterni del potere, come si dispiegano nella mente di Teo, sono descritti attraverso una satira meno veemente rispetto a quella che abbiamo appena assaggiato, ma egualmente corrosiva. Eccone un breve saggio:

Parlano di un'autorità lunatica, dalle mosse imprevedibili, e hanno torto: imprevedibili da chi ignora le regole del gioco; di fatto, ubbidiscono a una legge labirintica fin che si vuole ma rigorosa; basta conoscerla e rispettarla per fare strada, ma quanti sono ad averla capita? Non ne conosce nessuno tra gli adepti esterni. Non si contano i postulanti e i servitori devoti; i compensi però non superano il sussidio alimentare, quando ci arrivano. Per lui, invece, le regole del gioco non hanno misteri, e ce n'è una che impone d'essere almeno apparentemente sottomessi. Guai lasciarsi sfuggire un gesto impaziente, dissensi dalla gerarchia o tracce di orgoglio: bastano a stroncare l'avvenire più promettente⁵.

È un po' il ritratto, se vogliamo restare a un contesto barocco, di un moderno *sabio en corte*, il cortigiano maestro d'ipocrisia descritto da Baltasar Gracián nel celebre *Oráculo*. Il prezzo dell'estenuante fedeltà a regole rigorose – ovviamente prive di sollecitudine per il bene comune – sono la solitudine e l'infelicità («Darebbe la presidenza dell'OMI per un poco di compagnia»: è il pensiero finale di Teo

3 Cordero 1969 b): 8.

4 In Cordero 2016 *Rutulia* sta per l'intera Italia: il libro raccoglie articoli giornalistici sul tramonto del sistema di Berlusconi (i Rutuli erano, si sa, un'antica popolazione preromana).

5 Cordero 1969 b):103-104.

riferito a se stesso)⁶; e la *Schadenfreude* (espressa nell'ultimo brevissimo capitolo, che ha appunto per titolo «Il piacere d'esser vivo») è fortissima nel sopravvivente avversario, quell'Armonio che però, sospettiamo, sconterà anche lui i frutti di una medesima, rapace ambizione. È un mondo di vinti, tuttavia la metafora verghiana mal si concilia con le distillate allegorie borghesi di Cordero: del resto, l'autore non ama, in fondo, i suoi personaggi se non quando soccombono. Questo moralismo, che è poi il tratto prevalente dell'ethos narrativo di Cordero, può far pensare alle crudeli macchinazioni evocate da Friedrich Dürrenmatt, per citare un grande contemporaneo: si pensi a un testo come *Der Sturz* (*La caduta*, 1971), dove però i grotteschi personaggi che si sbranano a vicenda hanno come palcoscenico il potere mondiale, non una comunità in fondo piccola, e come arma finale niente meno che l'atomica, non l'astratta scomunica. Più difficile trovare riscontri o modelli letterari italiani: la satira del potere può forse far pensare a un Volponi, ma di quest'ultimo manca del tutto la tensione utopica.

Per la sua seconda prova narrativa, *Le masche* (1971), il giurista abbandona il combattivo ma periferico editore De Donato e approda alla milanese Rizzoli (nella collana La Scala, che ospitava allora autori contemporanei emergenti): dopo lo scontro con le istituzioni cattoliche Cordero era diventato un personaggio pubblico e i maggiori editori se lo contendevano. Il titolo del nuovo romanzo rimanda a un folclore ben piemontese e contadino (e remoto: la parola *masca* si trova addirittura nell'Editto di Rotari): la città natale dello scrittore, Cuneo, appare in filigrana col nome classicamente fumoso di Tule (mentre Tauro è ovviamente Torino, e Metropolis, ancora una volta, Milano). Si sa che le masche (cito dal capitolo XXI del romanzo) sono «gli spettri lividi del primo mattino», «che i contadini incontravano ogni tanto», spiriti femminili, aggiungo, appaiati alle streghe: la metafora domestico-diabolica rimanda a un mondo di ombre insidiose, di ricatti e di irrazionali paure, e si presenta di colpo alla mente del protagonista-narratore quando egli sente un amico, detto l'Agrimensore, lamentarsi degli acciacchi senili in questi termini: «questo ginocchio mi fa vedere gli ugonotti» (naturalmente la parola *agrimensore* ci fa pensare al *Castello* di Kafka, autore ben familiare a Cordero). Pronto, tra ugonotti e masche, il commento del narratore: «le lingue cattoliche lasciano il segno»⁷. Ci risiamo, il mondo è il medesimo, stavolta in termini più direttamente autobiografici: il protagonista, Julius (già sapevamo, leggendo *Genus*, che si trattava di un personaggio familiare), è soggetto a una procedura disciplinare, chiamata nella prima pagina «quod justum» (la fumisteria dei broccardi latini piace a Cordero). Il processo, infine interrotto, perché alla fine la temuta condanna è sospesa, costituisce l'esile filo conduttore della narrazione.

È proprio a Tule che l'inquisizione si celebra: questo innesca un meccanismo destinato a ripetersi nei successivi romanzi, cioè il ritorno all'infanzia e alla giovinezza, al dolceamaro d'una formazione familiare, scolastica, politica e religiosa (sotto l'ombra lunga del fascismo), che pare come una confusa anticipazione

6 Ivi: 139.

7 Cordero 1971: 114.

dell'asfissiante mondo che ora lo sottopone a uno stringente eppure arbitrario processo. C'è persino memoria del vecchio professore, «il viso affilato», «la testa calva», che nell'inverno di terza ginnasio aveva paternamente rimproverato Julius, autore, sì, di bei temi, ma scritti in uno stile astruso: «che strano modo di scrivere, sulla trama dei significati se n'era sovrapposta una d'analogie musicali. A furia d'escludere le parole dimesse, gliene erano rimaste poche levigate e rare, prese dai poeti, lo seguivano come gli elementi d'un sortilegio»⁸ (questa autodiagnosi stilistica dice qualcosa, pare, delle intenzioni letterarie del Corde-ro maturo).

Nelle *Masche* è centrale lo sbeffeggiamento dell'inquisitore: Julius è un eretico inconsapevole, come appunto è K nel *Processo* kafkiano; tale evocazione s'accompagna al gusto di ritrarre gli aspetti più sordidi della vita di provincia (Cuneo opposta a Milano). Proprio in provincia il protagonista vive per esempio l'esperienza di un erotismo tra il degradato e il tedioso; ecco dunque la visita a una casa d'appuntamenti, in cui Julius è accompagnato da un amico milanese: «L'appartamento è all'ultimo piano d'una casa nuova in periferia. Capelli tinti e modi da seduttrice, la padrona tratta confidenzialmente l'autore della telefonata, saluta con rispetto l'amico importante, degna appena il neofita, che sta con le mani sulla schiena e il petto gonfio, lancia un sorriso a lui, li introduce in salotto e va prendere i liquori»; tipica la descrizione del senso di vuoto che fa seguito alla consumazione dell'amore con una donna dal viso vecchio e dal corpo giovane: «La vestizione è triste da morire. Vuole aiuto per agganciare i due lembi sotto la nuca? Sembra sul punto di domandargli qualcosa, esita un attimo, gira la maniglia senza aprire bocca facendosi da parte per lasciarlo passare, mormora un saluto»⁹. Un eros con un pizzico di misoginia, al modo d'una danza macabra, raccontata in uno stile spoglio, che non teme il grigiore delle parole quotidiane. La vicenda processuale si conclude (s'è detto) con un nulla di fatto, cioè un non luogo a procedere, comunicato all'imputato, con visibile disprezzo, non da uno dei giudici, ma da un sottoposto, denominato Commesso (con la maiuscola): «Il Commesso gli corre incontro raggiante: 'È arrivata una telefonata da Metropolis al Presidente della Commissione: pochi minuti fa il Commissario, che Le aveva parlato, m'ha incaricato di dirLe che l'udienza s'è chiusa con un *non liquet*, non so cosa voglia dire ma ho l'impressione che sia una decisione favorevole'»¹⁰. Allo scampato dal giudizio non resta che dare uno sguardo algido alla città natale: «là c'è Tule e da qualche parte, laggiù sul greto, il cimitero ma non si vede niente»¹¹.

La terza tappa di quella che potremmo definire una discesa nel profondo della coscienza (ir)religiosa porta il titolo, enigmatico la sua parte, di *Opus* (1972: questa volta l'editore è Einaudi: in copertina un bel San Sebastiano vulnerato di Odilon Redon). Con *opus*, siamo avvertiti a un certo punto, gli antichi alchimisti designavano una speciale «prodezza», cioè l'operazione di «liberare Dio dalla

8 Ivi: 48.

9 Ivi: 127 e 128.

10 Ivi: 148.

11 Ivi, p. 149.

materia in cui è sprofondato»¹². Siamo di nuovo in piena temperie teologica: la semplicissima trama dà conto degli ultimi mesi di vita d'un gesuita di mezz'età, padre Mofa, il quale, mentre perde progressivamente le forze durante una penosamente illusoria convalescenza (soffre di insufficienza renale), smarrisce anche la fede. Non so se Cordero avesse in mente, quando rievocava un mondo che conosceva bene, un romanzo che ebbe una certa risonanza allora, cioè *Il gesuita perfetto* (titolo alternativo, *Lacrime impure*) di Furio Monicelli (1960), prova allora acclamata, oggi dimenticata. Qualche assonanza, non dirò stilistica ma contenutistica, in effetti c'è nel modo dissacrante con cui la Compagnia di Gesù è rappresentata nel *Gesuita perfetto*, benché là si parli di un novizio, non di un uomo alla fine, e il sigillo nonostante tutto sia in Monicelli un atto di fede, non di miscredenza.

Anche in *Opus*, come altrove in Cordero, le scelte onomastiche non sono casuali: il nome del protagonista è facilmente accostabile a quello di Matteo Gribaldi Mofa (Moffa), noto riformato piemontese cinquecentesco che, abbandonato il cattolicesimo e fuggito dall'Italia, entrò in rotta di collisione a Ginevra con lo stesso Calvino, alla cui politica teocratica non volle consentire (il Mofa storico, che alla fine si salvò dagli inquisitori ginevrini riparando in Francia, è evocato da Cordero in *Risposta a Monsignore* e altrove). Il Mofa romanzesco non è, almeno inizialmente, un eretico, né un uomo forte e fiero, tutt'altro: il suo perplesso cammino è scandito dalle tappe di una personale *via crucis* che inevitabilmente porta etichette latine (*Iter, Limen* [che è il luogo della convalescenza], *Transitus, Judicium*). Accanto a lui confratelli poco fraterni (Mofa esce dall'ospedale per approdare in una casa dell'Ordine): sono evocati un padre Aspera (nome sin troppo parlante), poi un Paulus, un Cantore, un Saltero, un Nauta (eccetera); casuale l'incontro con un vecchio allievo, di cui quasi Mofa non si ricordava, Vagus, appassionato d'alchimia e di matematica, disciplina, quest'ultima, che Mofa ha studiato e insegnato (lui sa che tra i numeri, contro l'opinione comune, s'insinua facilmente il dubbio sistematico). Ma l'incontro che per tutto il libro il malato più agogna è quello con Luca, un allievo-amico, che ricorda di eccezionale intelligenza, ormai uomo fatto (concorre adesso per una cattedra universitaria). Tuttavia l'incontro è deludente, almeno per i fini del malato, che vorrebbe un balsamo ai suoi dubbi: il giovane infatti quasi lo irride, chiedendogli provocatoriamente, in un ultimo colloquio, se ha letto *Le centoventi giornate di Sodoma* (chiosa: «lo sanno tutti, Sade è uno scrittore cattolico»). Luca ha saltato il fosso, resta apparentemente nell'ortodossia, ma per mero opportunismo, proclamando cnicamente a mezza voce: «il bisogno religioso è un prodotto culturale»¹³. Amareggiato, sempre più solo, durante un vagabondaggio serale che dovrebbe portarlo verso un celebrato santuario, Mofa cade in un fosso e muore. Felice? Infelice? Il calare del sipario è descritto come una strana epifania senza luce:

12 Cordero 1972: 150.

13 Ivi: 152.

Il cielo ha la forma d'un uovo: nel verde fradicio pullulano rospi e bisce, più su dove arrivano ancora i miasmi, volano branchi di pesci a fauci aperte, poi l'aria si schiarisce, dai cardi sbocciano fiori a petali neri maculati di bianco come ali di farfalle, e ancora più su irrompe il fiume. È apparsa una massa spugnosa e poliforme, fiore, uccello, feto o mille altre cose, ma l'azzurro l'ha assorbita. Poi il corpo si è sciolto, cominciando dallo stomaco giù fino agli alluci e anche i grumi duri in testa, filtra nella sabbia, evapora: il cielo è impallidito ed ecco, il viola¹⁴.

Se il protagonista di *Opus* vive e muore in solitudine, ossessionato dal male che consuma il corpo e dal dubbio che corrode l'anima, il nuovo romanzo che il febbrilmente creativo Cordero licenzia pochi mesi dopo, intitolato *Pavana* (ancora per Einaudi, 1973), esibisce uno stile concertato, una panoplia di personaggi che sono, suggerisce il titolo, in vorticoso danza. La pavana – ci viene ricordato – è un antico, aristocratico ballo in quattro quarti, adibito a occasioni festose, e quattro sono appunto le voci principali, tutt'altro che festose, che si alternano nel libro (il prevalere dei dialoghi ha fatto pensare a certe pagine di Ivy Compton Burnett): Piero e Lisa, marito e moglie, che di cognome fanno Lete; il libertino ma perdente Glauco; il giovane, fragilissimo studente Aligi. E sullo sfondo una città di provincia, dove fa il bello e il cattivo tempo un sinistro boiardo, Oliverotto (nome machiavellianamente efferato), con la bella consorte chiamata antifrasticamente Pia, definita crudamente «una lesbica formidabile». In meno di due settimane si consuma in svelti, acidi duelli verbali una tragedia borghese: l'avvocato Piero, il primo della cittadina, vive una sorta di matrimonio in bianco con la moglie, la timida Lisa, ossessionata dalla presunta colpa della propria sterilità e dalla malattia incurabile e interminabile della madre (il cognome Lete dovrebbe alludere al reciproco oblio dell'amore). Vincendo la propria timidezza, la donna accetta una supplenza di filosofia nel locale Liceo, dove è colpita dalla sensibile intelligenza dell'allievo Aligi. Ma le innovative, anticonformistiche lezioni di Lisa trovano l'opposizione del preside della scuola, nonché di genitori e studenti, tutti cocciatamente reazionari e bigotti, fatta eccezione appunto per Aligi, anch'egli un *déraciné*, che ammira profondamente l'arte maieutica di Lisa. Il bullismo colpisce l'adolescente, il *mobbing* (ovviamente questa parola non c'è nel romanzo) la donna, costretta infine ad abbandonare l'insegnamento. Il bravo Aligi scrive temi talmente belli che l'ottusa insegnante di italiano, che di nome fa Pianeta (e ha un «muso da formichiere»), non capisce, così che annota giudizi del tipo «povero d'idee, illogico, trascurato nella forma»¹⁵. Nel gran mondo della piccola provincia intanto le cause più importanti sono arbitrate da un'entità denominata Trinomio (che fa pensare naturalmente alla massoneria), i cui pronunciamenti sono indorati da parole che trasudano ipocrisia: «Decisione politica... dipende dal valore che si dà alle parole: se restaurare la fiducia nell'imparzialità della legge e colpire

14 Ivi: 166. Non stupisce la pronta stroncatura a *Opus* che apparve su «La civiltà cattolica»: Castelli 1972.

15 Cordero 1973:110.

esemplarmente le talpe che rodono i valori, è far politica, ebbene io dico...»¹⁶. La trama improvvisamente vira al cupo: Aligi, involontario testimone dell'omicidio politico dell'avvocato Clodio, viene a sua volta eliminato dal Triangolo stesso, attraverso un suicido simulato. Lisa nell'ultima pagina sogna una fuga, ancora ignara del destino toccato all'ex allievo: «Per difendersi dall'idea mortuaria di vedere qualcosa per l'ultima volta [si accinge a visitare la madre defunta] basta pensare quante sono le cose che non vedremo più: ci sarebbe da ridere se uno dovesse angustiarsi per tutte. Da tanto tempo non si sentiva così allegra. Il treno è partito subito scivolando come una barca dalla prua affilata. Peccato non aver potuto avvertire Aligi; glielo scriverà. Quanto è alto il ponte: di quassù si ha l'impressione di volare»¹⁷ (è il ponte della ferrovia da cui è appena 'volato' Aligi). In *Pavana* si esce dal bozzolo della descrizione del conformismo clericale e ci si avventura in un mondo di maggior complessità, nell'autore ferma restando la convinzione che il destino dei buoni, anche lì, sia l'emarginazione, anzi il martirio. La trama da romanzo *noir*, occorre dirlo, non è pienamente sostenuta dall'immancabile astrattismo della prosa di Cordero¹⁸.

Con *Viene il re*, romanzo pubblicato appena un anno dopo, nel 1974 (Bompiani), Cordero sembra fare un passo indietro: il corposo libro (quasi trecento pagine) ci riporta a una corsa solitaria, a una contesa tra un ennesimo alter ego dell'autore e il mondo. È una volta di più un richiamo al contesto di *Genus* e delle *Masche*, con formule allusive a oscure macchinazioni. Un provinciale, un giovane avvocato, approda in una metropoli (Milano?) per partecipare a un concorso: cinque posti (di funzionario in un non meglio precisato Istituto) per settanta concorrenti, ai quali viene chiesto di redigere una dissertazione su un tema ultrapaternalistico, «la vita è servizio». In *Viene il re* è preso di nuovo di mira il mondo dei legulei, col chiacchiericcio, le scorciatoie, le raccomandazioni, i veri e propri arbitrii: tutto il romanzo ruota intorno alla preparazione del plotone di candidati e candidate (durante una settimana, che è quella di carnevale) tra pensioni da quattro soldi, visite in casa di appuntamenti, notti insonni. Alla fine la commissione decide di non decidere: dieci candidati sono dichiarati idonei, tra questi – inaspettatamente – l'avvocato di provincia intorno cui prende corpo la narrazione; il quale avvocato se ne torna a casa con in bocca il gusto amarognolo di una mezza vittoria o di una mezza sconfitta. È un uomo che lotta faticosamente, tra presente e passato (i soliti fantasmi di un'infanzia non felice), con le tracce di una vera e propria sindrome depressiva: «L'errore – rimugina durante il viaggio di ritorno – sta nello stringere il morso alla testa, perché i teoremi guastano la vita. In questi giorni gli è successo più d'una volta di lasciar defluire i pensieri e non sono affiorati dei mostri; lo farà più spesso. Glielo diceva anche zia Giulia:

16 Ivi: 35.

17 Ivi, pp. 203-204.

18 Da registrare la recensione a *Pavana* di un eminente critico d'area cattolica, Carlo Bo: il giudizio sullo scrittore è sostanzialmente positivo, ma con qualche riserva sull'ideologia sottesa, vale a dire quella «cupa e divorante passione del nulla che anima lo scrittore, con la segreta certezza che siamo di fronte a un mondo non più suscettibile di correzione» (Bo 1970).

fa male pensare troppo; già ma non riesce a mozzargli la testa e allora tanto vale lasciarlo proliferare, il pensiero, finirà per addomesticarsi da solo»¹⁹. Un mondo grande e un mondo piccolo: quello delle lotte per il potere e quello dei buoni consigli della buona zia.

Gli ultimi due romanzi del decennio quasi si sovrappongono: *L'opera* (Bompiani, 1975), precede di pochi mesi *Passi d'arme*, pubblicato in prima edizione da Giuffrè nel 1976, ma proposto di nuovo, rivisto e corretto, da Einaudi nel 1979 (a quest'ultima versione farò riferimento). Si tratta di due romanzi molto diversi. *L'opera* è il miglior prodotto del Cordero narratore, o almeno il più coerente: qui l'abbrivo autobiografico è seguito sino alla fine, sulle tracce di un giovane studente liceale quasi diciassettenne che si accinge, in quanto molto brillante, a saltare un anno di scuola (il suo nome, che apprendiamo solo verso la fine, suona al solito simbolicamente sacrificale, Agnus). Siamo in un giorno preciso di un anno preciso, cioè il 24 febbraio 1945, in una città di provincia che è certamente, una volta di più, Cuneo. L'opera cui allude il titolo è il wagneriano *Crepuscolo degli dèi*, rappresentato a teatro la sera di quel giorno – evento rarissimo in provincia, per di più durante una guerra (nell'occasione il coprifuoco è eccezionalmente sospeso). La metafora risulta trasparente, perché si allude al tramonto di un regime: è l'imminente fine, da tutti percepita, del conflitto, con le ultime efferatezze dell'occupante tedesco e le azioni, ormai anche in città, dei partigiani, gli opportunismi e i trasformismi di qualche fascista già fanatico, ora improvvisamente tiepido. Il profilo di Agnus, evocato in terza persona, ci è familiare: intelligente, ostinato, solitario (evocata la morte della giovane madre), alunno dei soliti padri gesuiti, che un po' ammira, un po' avversa, perché sta perdendo la fede (di nuovo!), nonostante la suasiva eloquenza del padre spirituale, il greco Labrionitis; intanto scopre la vita, principalmente attraverso il sesso, e sogna e teme la gloria, e anche l'immortalità, o almeno un'esistenza molto lunga (immagina come un punto favolosamente lontano l'anno 2022, quando potrà andarsene, «a novantaquattro anni», traguardo che l'autore in effetti ha di poco mancato)²⁰. Siamo insomma di fronte a un romanzo di formazione. Il colorito linguistico locale è più frequente che altrove: una volta a Cordero scappa qualche piemontesismo («una torta gnecca»²¹, cioè malcotta, 'gnecco' vale anche stupido), e sono di nuovo evocate le «masche», come termine di paragone dell'irrazionalità che minaccia la vita borghese²². Quasi una maschera è anche la misteriosa «Marghera» il fantasma femminile del sogno d'infanzia che campeggia nell'incipit del romanzo:

19 Cordero 1974: 281.

20 Vedi Cordero 1975: 171, «Una buona data per morire potrebbe essere il 2022, a novantaquattro anni» (l'idea torna più avanti, 210, come pronostico di una zia: lo scrittore è morto l'8 maggio 2020, poco prima di compiere novantadue anni).

21 Ivi: 226.

22 Vedi per esempio, ivi, 181, dove la moda dello spiritismo viene accostata alla superstizione contadina: «Mi ricordano [i racconti sugli spiriti] quelli dei contadini sulle masche; li ho sentiti mille volte: erano convinti d'averle viste; per loro sono reali come le bestie della stalla» (si vedano altri riferimenti a 279, 292, 330, 343: si tratta di un tema legato agli interessi di antropologia delle religioni propri dell'autore).

Di solito questa luce preludeva all'ingresso della Marghera, la gigantessa vestita da prete, piedi legati e viso sanguigno: un luccichio sporco fra il grigio e il nero, i colori del calamaio d'argento sul *secrétaire*, e spiragli di cielo scoperto [...] Non viene più la Marghera; sarebbe buffo, un incubo d'infanzia ritrovato a diciassette anni.²³

Più avanti l'autore tenta d'interpretare, psicoterapeuta di se stesso, quell'incubo infantile: «Il senso più evidente del sogno è che gli altri non muovono un dito per lui, anzi l'hanno venduto, e quindi deve difendersi da solo, ma chissà cosa significano il nome, la faccia viola e torva di luna piena, i piedi legati, la tuba, l'abito talare. Non l'ha mai sentita parlare»²⁴. Tra i sintomi futili ma dolorosi d'esclusione, il fatto che Agnus non sia stato ammesso a una studentesca congregazione mariana (era una specialità gesuitica), detta dei «Tommasini»: minimo o massimo sfregio all'amor proprio del ragazzo. L'adolescenza di Agnus è dunque abitata da ossessioni, se non proprio da incubi, e tutta la giornata è vissuta come una minuziosa preparazione, non solo psicologica (l'abito nuovo, le scarpe a lucido, la visita dal barbiere), all'evento, allo spettacolo dell'opera lirica, che dovrebbe essere un po' come l'ingresso nella vita adulta. Fa parte delle regole del genere che poi quel rito di passaggio sia a conti fatti una mezza delusione; ma l'importante è che ci sia stato. Tra due mesi la guerra sarà finita, Agnus avrà sostenuto con successo gli esami per essere ammesso all'ultimo anno del liceo: *incipit vita nova*. Di questa angosciosa discesa agl'inferi è possibile scorgere la fine: una purgatoriale lama di luce – fatto insolito in Cordero – sembra di poter scorgere a libro chiuso.

Se la guerra di cui si parla ne *L'opera* ha contorni riconoscibilissimi, così non è nel romanzo 'militare' *Passi d'arme* (con cui farò punto), gremita, metafisica evocazione d'un inverno di guerra, senza un tempo storico e un luogo geografico precisi (ma sono evocati ferrovie e telegrafi), anche se inevitabilmente vien da pensare ancora una volta all'ultima guerra: siamo in montagna, i torrenti e i fiumi hanno nomi classici (Temi, Issopo), il paese più prossimo invece suona germanicamente Lotario, mentre gli assediati hanno il quartier generale alle Chiuse (un vago ricordo dell'*Adelchi* manzoniano? O un più domestico riferimento alla cuneese Chiusa Pesio?). Il gusto per l'allegoria, che di fatto aveva taciuto ne *L'opera*, ora torna prepotentemente, quasi a chiudere un'intera stagione di militanza letteraria. Anche qui si respira il sentimento di una fine, di una disfatta, il punto di vista essendo quello dei soldati occupanti, che vivono un po' in trincea, un po' in caserma: ecco dunque di scorcio, mai a figura intera, il maggiore Moia, vecchio e malato, e quelli che si preparerebbero a prenderne il posto, Arete, Ruy (che però finisce ammazzato), Loco, Bor. Dove c'è un esercito occupante non può mancare una popolazione oppressa, più o meno solidale con la guerriglia. L'istituzione autoritaria messa in discussione stavolta non è la Chiesa ma l'Esercito, le prepotenze e gli inganni non precludendo a cervelotiche degradazioni o scomuniche, ma a brutali impiccagioni e fucilazioni. Il gelo invernale corrisponde al gelo della prosa, ricca di suggestive descrizioni paesaggistiche ma anche di estenuanti dialoghi soldateschi; e si tratta a

23 Ivi: 7.

24 Ivi: 143.

dire il vero di soldati sorprendentemente colti, competenti soprattutto, neanche a dirlo, in teologia (a un certo momento spunta fuori addirittura la menzione dell'*apocatástasis* di Origene)²⁵. Fuori dalla soldataglia, la figura meglio sbizzata è quella della matura e affascinante Edvige, che amoreggia con più di un militare, e intanto sopra la locanda del Limon d'oro organizza un suo piccolo bordello, cercando di capire come se la caverà a guerra finita; eccola in compagnia del giovane Eusebio:

In casa, Edvige regna su un bordello destinato a clienti dai gusti sottili: una donna quieta e inesperta fabbrica simili scene. Bevendo il tè ne discutono a testa fredda. Le racconta una traversata lungo viali gelati nella foschia; gli abitanti erano svaniti; sul muro del caffè brulicavano negre dipinte a mani nude; l'aveva riconosciuta dalla voce prima che apparisse, un contralto; vestiva dello chiffon celeste e gli ha domandato: «tengo le scarpe o le tolgo?», nere col tacco a punta; «qualcuno preferisce così», spiegava vedendolo stupito; sul letto era immensa.²⁶

Passi d'arme è un 'non finito'. L'imminente conclusione della guerra è solo immaginata, non descritta, come «una baldoria spettacolare», «una pavana, passi lenti, schiene inarcate, quattro quarti» (di nuovo, la metafora della danza macabra!)²⁷; e non sapremo mai quale dei soldati via via evocati si salverà, capitolerà, o magari passerà disinvoltamente dall'altra parte.

Dopo l'exploit del decennio Settanta, segue un lungo silenzio del Cordero narratore (non certo del polemista, dello storico e del teorico del diritto): se si eccettua la semi-storica *Cronaca di una stregoneria moderna* (1985), il vero ritorno al romanzo si ha solo nel 2007 con *L'armatura*, complessa e cospicua (oltre seicento pagine) rievocazione di un Settecento guerresco e intellettuale, che si ricollega esplicitamente, almeno nella toponomastica, a *Passi d'arme* (come in parte anche fa il successivo *Toson d'oro*, 2014); tennero dietro altre prove, sino alla satira d'ambito universitario *La tredicesima cattedra* (2020, postumo). Noi non seguiremo questo cammino estremo che, se non c'inganniamo, pur condotto con la consueta acribia, non arreca sostanziali novità.

Quale giudizio complessivo proveremo a dare intorno a quell'avventuroso, fittissimo decennio creativo? L'avvio d'ogni romanzo, si è visto, è polemico, il che non è eccezionale in autori, anche grandi, del Novecento (il pensiero va, per esempio, al grumo di risentimenti che presiede alle prose maggiori di Gadda); gli sviluppi sono legati a occasioni autobiografiche, tra remota devozione religiosa e irrisone: si tratti di rievocare esplicitamente l'adolescenza e la prima maturità (*Genus*, *Le masche*, *L'opera*), o l'esperienza tormentata di un uomo di chiesa (*Opus*),

25 Vedi il passo di un fitto dialogo sull'Aldilà in cui un interlocutore argomenta: «Origene sosteneva ereticamente che alla fine le anime, diavoli inclusi, raggiungano uno stato perfetto, dopo adeguate esperienze catartiche: lo chiamava 'apocatástasis' o un nome simile» (Cordero 1979: 296).

26 Ivi: 417.

27 Ivi: 428.

o la voce di borghesi in una provincia dove prevale l'autoritarismo (*Pavana*), o infine di soldati precipitati in una foresta di simboli (*Passi d'arme*). Sono romanzi che descrivono sempre una crisi esistenziale abbracciata, per così dire, a una crisi civile: e i personaggi di Cordero, sia quelli maschili, assolutamente prevalenti, sia quelli femminili, sono prossimi a forme più o meno evidenti di nevrosi. Gli estremi espressivi risultano, s'è visto, da una parte il gusto estroso per l'accumulazione barocca, dall'altra, il freddo resoconto, quasi da verbale giudiziario, di complessi universi mentali. La pagina brulica di conversazioni dottrinarie, dove bersaglio costante è il conformismo cattolico-borghese, con il sottinteso di un'acuta perdita di senso²⁸. Se la narrativa di Cordero si può ascrivere, *grosso modo*, all'area del realismo, è evidente l'aspirazione alla *fabula* allegorica, all'esemplare *roman philosophique* dove, se le premesse del teorema sono chiare, la dimostrazione resta implicita. È stata una scommessa solitaria e coraggiosa, satura di un pessimismo senza scampo, ancor oggi aristocraticamente perturbante: certo un *unicum* all'interno della letteratura italiana dell'ultimo Novecento.

Bibliografia

- Arato G. 1969, *Maggiorente virtuoso*, «Il Secolo XIX», 9 aprile.
 Barberi Squarotti G. 2003, *Il secondo Ottocento e il Novecento*, in *Storia della civiltà letteraria*, V/1, Torino, Utet, pp. 1708-1709.
 Baccolo L. 1973, *Una società senza onore*, «Il Mondo», 5 aprile.
 Bo C. 1973, *Pavana*, «Il Corriere della sera», 1° aprile.
 Bocelli A. 1972, *Gesuita senza fede*, «La Stampa», 22 aprile.
 Castelli F. 1972, *Opus di Franco Cordero*, «La civiltà cattolica», 20 maggio, pp. 408-409.
 Cordero F. 1967, *Gli osservanti. Fenomenologia delle norme*, Milano, Giuffrè.
 Cordero F. 1969 a), *Il sistema negato. Lutero contro Erasmo*, Bari, De Donato.
 Cordero F. 1969 b), *Genus*, Bari, De Donato.
 Cordero F. 1970 a), *Risposta a Monsignore*, Bari, De Donato.
 Cordero F. 1970 b), *Trattato di decomposizione*, Bari, De Donato.
 Cordero F. 1971, *Le masche*, Milano, Rizzoli.
 Cordero F. 1972, *Opus*, Torino, Einaudi.
 Cordero, F. 1973, *Pavana*, Torino, Einaudi.
 Cordero F. 1974, *Viene il re*, Milano, Bompiani.
 Cordero F. 1975, *L'opera*, Milano, Bompiani.
 Cordero F. 1979, *Passi d'arme*, Torino, Einaudi.
 Cordero F. 1985, *Cronaca di una stregoneria moderna*, Bari, Laterza.
 Cordero F. 2005, *Fiabe d'entropia*, Milano, Garzanti
 Cordero F. 2007, *L'armatura*, Milano, Garzanti.
 Cordero F. e G. Leopardi 2011, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani seguito dai pensieri d'un italiano d'oggi*, Torino, Bollati Boringhieri.
 Cordero F. 2014, *Toson d'oro*, Palermo, Leima.

28 Non stupisce l'adesione all'universo mentale leopardiano, proprio nel contesto della polemica civile: vedi Cordero F. e G. Leopardi 2011.

Cordero F. 2016, *Rutulìa*, Macerata, Quodlibet.

Cordero F. 2020, *La tredicesima cattedra*, Milano, La nave di Teseo.

De Rienzo G. 1973, *La peste e l'ordine*, «La Stampa», 4 maggio.

Fonio F. 2009, *Crisi di coscienza di un letterato: l'Opus di Franco Cordero*, «Cahiers d'études italiennes», IX, pp. 37-47.

Gramigna G. 1973, *Il coraggio d'esser banale*, «La Fiera letteraria», 1° aprile.

Spagnoletti G. 1973, *I rintocchi apocalittici della prosa di Cordero*, «Il Giorno», 28 marzo.