

COERENTI IMPREVEDIBILITÀ:

ECFRASI DI UNA PASSEGGIATA CON JUAN RODOLFO WILCOCK

by

ROSARIA MANGIAVILLANO MEEK

(Under the Direction of Thomas E. Peterson)

ABSTRACT

This dissertation is focused on Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), an Argentine writer who emigrated to Italy and who wrote a prolific and significant amount of literary and critic work, exploring different genres during the `60s and `70s. Wilcock never belonged to any political or any avant-garde movement; however, he was coherently committed to highlight the faults of the Italian society of that time.

In his work he was faithful to the teaching of L. Wittgenstein that generated in his language a perfect, almost mathematical coherence. Nevertheless, Wilcock balances this strictness with the unpredictability of short stories and anti-novels where cruel and grotesque monster-like characters live. Back in Argentina, Wilcock became part of a spontaneous group of fiction writers who gathered around Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo and Adolfo Bioy Casares, and who were to revolutionize the writing of fiction in the Southern Cone. Combining this background, that left in him a metaphysical approach to literature, with the European knowledge through his vast and endless reading, Wilcock creates a personal version of *Fantastico* (fantasy fiction); a gallery of fragmented and deformed characters is immersed in an absurd, cruel and

non-sense world. In this context, then, Wilcock's writing becomes a projection of the monstrosity that is innate in the reality. However, Wilcock uses a great amount of irony and sarcasm to lighten the reading.

INDEX WORDS: Juan Rodolfo Wilcock, Letteratura italiana, Fantastico.

COERENTI IMPREVEDIBILITÀ:

ECFRASI DI UNA PASSEGGIATA CON JUAN RODOLFO WILCOCK

by

ROSARIA MANGIAVILLANO MEEK

FORB, Università di Palermo, Italy, 2004

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial

Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2012

© 2012

ROSARIA MANGIAVILLANO MEEK

All Rights Reserved

COERENTI IMPREVEDIBILITÀ:

ECFRASI DI UNA PASSEGGIATA CON JUAN RODOLFO WILCOCK

by

ROSARIA MANGIAVILLANO MEEK

Major Professor: Thomas E. Peterson

Committee: Steven Grossvogel
Nicolás Lucero

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso
Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May 2012

DEDICA

Alla mia famiglia

RINGRAZIAMENTI

Prima di tutto vorrei ringraziare la mia famiglia, in particolar modo il mio caro zio Father Joseph Rinaldo, il cui supporto e affetto mi ha permesso di arrivare fino a qui. Poi, vorrei ringraziare il direttore di questa dissertazione, il Professor Thomas E. Peterson, che in questi anni di dottorato è stato una guida preziosa e un punto di appoggio. Un ringraziamento va anche al Dottor Nicolás Lucero e al Professor Steven Grossvogel, membri del mio comitato, per la loro grande disponibilità. Voglio anche ringraziare la mia cara amica Paula Reynaldi e la sua adorabile famiglia, che mi ha accolto a Buenos Aires durante il periodo di ricerca. E non posso dimenticare i miei generosi colleghi italiani, Giuseppe Troncale, il Professor Roberto Deidier e lo scrittore e giornalista Edoardo Camurri, che hanno condiviso la loro esperienza e il materiale inedito, come il libro *Illusione e critica*, mai pubblicato da Wilcock, ma semplicemente stampato dal suo erede. Ed infine, vorrei ringraziare mio marito Barry J. Meek, il cui amore e la cui presenza ha cambiato radicalmente la mia vita.

INDICE

	Page
RINGRAZIAMENTI.....	v
INDICE.....	vi
INTRODUZIONE.....	1
CAPITOLO	
1 COERENZA E LINGUAGGIO DI WILCOCK.....	7
1.1 Accenni biografici.....	7
1.2 Un passo indietro: <i>Vanguardias</i> argentine	11
1.3 La scelta linguistica.....	19
1.4 Coerenza.....	22
1.5 Coerenze wittgensteiniane.....	23
1.6 Giochi wilcockiani.....	25
1.7 Parole.....	28
1.8 Giochi letterari.....	30
1.9 La naturale morale della lingua.....	34
2 L'INGEGNERE SOLITARIO E CRUDELE.....	40
2.1 "I donghi".....	40
2.2 L'ingegnere.....	41
2.3 Elementi in comune.....	42
2.4 Le passeggiate dell'ingegnere.....	45

2.5 Il fiume antropofago.....	50
2.6 La solitudine dell'ingegnere.....	53
2.7 Crudeltà ed efferatezza.....	57
2.8 Cannibalismo.....	62
2.9 L'ingegnere cannibale: Non detto che allude, al detto che nasconde.....	64
2.10 Il marchio della civiltà moderna.....	71
3 IMPREVEDIBILI MOSTRUOSITÀ.....	75
3.1 Finzione letteraria e coerenza.....	75
3.2 Iconoclastia e fantastico: La difficile arte di entrare in comunicazione con gli altri...82	82
3.3 Il frammento: rifiuto della forma romanzo.....	84
3.4 Mostri wilcockiani.....	86
3.5 Uomo, animale complesso senza storia.....	87
3.6 Landolfi e Wilcock.....	92
3.7 Manganelli e Wilcock.....	95
3.8 Tracce wilcockiane.....	98
4 TRA IRONIA E CRITICA.....	102
4.1 <i>I due allegri indiani</i>	102
4.2 <i>Il tempio etrusco</i>	106
CONCLUSIONE.....	116
APPENDICE.....	123
BIBLIOGRAFIA.....	128

INTRODUZIONE

Tentare di descrivere una figura tanto singolare quanto complessa come quella del poliglotta italo-argentino Juan Rodolfo Wilcock potrebbe costituire un'impresa disarmante per il suo eclettismo e per la moltitudine di fattori che confluirono nei variati aspetti del suo cosmopolitismo. Rodolfo Wilcock, come lo si conosce più comunemente in Italia, è stato un raffinato intellettuale, oltre che fine poeta, avvincente romanziere ed acuto critico, abile traduttore e saggista, che però è stato rimosso dalla cultura italiana troppo velocemente e troppo ingiustamente. E dire che già dal suo arrivo in Italia negli anni Cinquanta e poi immediatamente dopo il decisivo trasferimento nel 1958, il cosmopolita argentino esercitò un'influenza e una posizione di primo piano tra la critica e la società letteraria italiana che è alquanto impossibile trascurare. Una ricerca particolarmente interessante dovrebbe esser rivolta nei confronti delle dinamiche e dei personaggi dell'Italia di fine anni Cinquanta che accolsero Juan Rodolfo Wilcock senza esitazione tra la cerchia di intellettuali che dettavano le norme su critica e letteratura di quel periodo. Wilcock vantava, infatti, fra i suoi ammiratori figure del calibro di Giacinto Spagnoletti e soprattutto Giacomo Debenedetti; ¹quest'ultimo, che a pieno titolo possedeva tutte le qualità e la competenza per emettere un giudizio critico, incluse la raccolta di poesie *Luoghi comuni* (1961) come unico titolo di poesia italiana nella prestigiosa collezione delle 'Silerchie' presso la casa editrice il Saggiatore. E non può esser dimenticato neanche l'immediato inserimento di Wilcock come traduttore per case editrici portanti come Einaudi,

¹ In un saggio dedicato al monologo interiore di Joyce, Debenedetti sottolinea come Wilcock sia "ormai entrato nell'anagrafe italiana con titoli che gli meriterebbero un'attenzione assai maggiore di quella che finora gli è stata dedicata" (*Il romanzo del Novecento*, 357).

Adelphi, Bompiani, Il Saggiatore, che gli affidano lavori di traduzione di classici quali James Joyce, Christopher Marlowe, Gustave Flaubert, Samuel Beckett e Shakespeare fra i tantissimi altri. E la collaborazione attiva a riviste e settimanali quali *Tempo presente*, la *Voce repubblicana*, *L'Osservatore romano*.²

Alla negligenza della critica dopo la morte di Wilcock va inoltre aggiunta anche la poca ricerca nei confronti di possibili carteggi che Wilcock scambiò con personaggi tra i più interessanti del periodo. La scoperta e valutazione di tali preziosi memorie sarebbero illuminanti nel tracciare l'adesione ed il percorso dei primi tempi romani di Juan Rodolfo Wilcock. Uno sforzo significativo era stato iniziato nel 1979, immediatamente dopo la morte dell'autore in una rivista di alto calibro quale *Nuovi Argomenti*. Nel volume 61, infatti, si pubblicava la preziosa corrispondenza epistolare di Juan Rodolfo Wilcock con Ennio Flaiano, grande amico e anche lui autore non pienamente compreso e sempre ai margini della cultura italiana.

Apporti di tale tipo favoriscono la compilazione di quel mosaico a tratti misterioso che è la biografia di Juan Rodolfo Wilcock. In "Lettere 1959-1960", che Rosetta Flaiano ha generosamente offerto a *Nuovi Argomenti*, per esempio, si scopre che già nel '59 Wilcock godeva anche dell'amicizia e dell'appoggio di Alberto Moravia³. O ancora, che un Wilcock irritato dalla censura rimane a Spoleto, al cui celebre festival era in scena una delle sue opere "per difendere il mio pezzo" (22) si sfoga con Flaiano: "Io sto qui, a quanto dicono, a guardare

² Wilcock curava già in Argentina la parte letteraria del giornale del Vaticano nella sua versione in spagnolo.

³ Wilcock intima a Flaiano di venirgli in aiuto per la pubblicazione del suo primo libro di racconti in italiano, *Il caos*, Bompiani, 1960: "Ho finito di rivedere la traduzione dei racconti; il libro è fortunatamente quasi lungo, con tredici racconti, a 171 cartelle; l'hanno rivisto poi due scrittori per aggiungere barzellette, scene patetiche e brani poetici. Finalmente gliel'ho fatto arrivare a Bompiani attraverso Moravia. Ti prego comunque *bon mot* per fargli sapere, forse umoristicamente, che non ti dispiacerebbe se venisse pubblicato" (19).

che la cosa non diventi un baccanale, ma non ci riesco e vorrei che almeno per quel che riguarda i tagli tu ti facessi sentire” (22).

Contributi di simile genere sono auspicabili e necessari per conoscere di più la quasi impenetrabile vita di Juan Rodolfo Wilcock, che, nonostante il volontario isolamento a Lubriano dopo i pochi primi anni passati nella capitale, riusciva invece a tenersi al corrente e a partecipare alla vita culturale italiana, marcandone un influente e controverso apporto.

Gli sforzi della critica si sono mossi fino ad ora a passi lenti, ma in un tentativo sempre più crescente e costante di recupero delle sue opere e del suo originale contributo durante la sua permanenza in Italia. Una svolta decisiva ed efficace per togliere Wilcock dall’oblio letterario e culturale è stata compiuta durante il Convegno organizzato nel 1998 dall’Enciclopedia Italiana Treccani e dall’Università degli Studi di Palermo cui ha fatto seguito la pubblicazione del volume *Segnali sul nulla* a cura di Roberto Deidier.

Inoltre, non si può dimenticare il valore della tesi di dottorato di Giuseppe Troncale intitolata “Wilcock, poetiche e ricezioni”, portata a termine sotto la direzione di Roberto Deidier presso l’Università degli Studi di Palermo. Questo lavoro di ricerca di Troncale rappresenta un punto di svolta che smitizza giustamente l’ambivalenza ed il divario sostenuto dai critici italiani e da quelli argentini dell’esistenza di due diversi Wilcock, il poeta argentino ed il romanziere italiano. Lo studioso palermitano documenta approfonditamente e chiaramente la presenza poetica e critica di colui che definisce “un dandy sui generis” (7) dagli esordi argentini fino al suo arrivo in Italia e facendo ciò costituisce un solido punto di partenza per il necessario approfondimento della partecipazione di Wilcock nel panorama della cultura e dell’editoria italiana.

Di recente, inoltre, Adelphi, nota casa editrice per cui Wilcock stesso aveva lavorato, ha pubblicato all’inizio del 2010 un opuscolo, *Il reato di scrivere*, a cura del brillante giornalista

Edoardo Camurri, che nonostante la brevità riesce a raccogliere articoli critici che Wilcock aveva principalmente scritto per il settimanale *Il Mondo*⁴ di Pannunzio, incentrati su una sana e irrisoria critica agli ambienti letterari italiani del tempo. In poche pagine Camurri riesce a mostrare l'irriducibile *wit* dell'italo-argentino e grazie anche ai suoi contributi televisivi e giornalistici su "*il Foglio*", portando la figura di Wilcock alla luce per un pubblico variato che probabilmente non ne ha mai sentito parlare.

In questo lavoro, si contestualizza la figura di Juan Rodolfo Wilcock partendo prima da alcuni accenni bio-bibliografici per capirne per grandi linee la vita, avvolta sempre da un mistero e da una volontaria autoemarginazione nei confronti della mondanità letteraria; per meglio chiarire i limiti dello stato attuale della critica, è necessario proiettare Wilcock nel contesto delle *Vanguardias* dell'Argentina in cui cresce e si forma per poi creare un ponte verso le influenze decisive che hanno plasmato la sua scrittura ed il suo pensiero. Una figura in particolare emerge fra coloro che suggestionano Wilcock fortemente, e come lo stesso scrittore non esita a palesare, si tratta del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein.

Inoltre, si analizza la dimensione della coerenza in Wilcock, cercando di affidarsi quasi esclusivamente alle parole ed al pensiero dell'italoargentino. La coerenza di Wilcock si manifesta in tutta la sua opera attraverso l'utilizzo meticoloso della logica e dell'insegnamento wittgensteiniano, fattore portante nelle sue opere quanto nella filosofia e critica sociale. Ma forte coerenza anche dal punto di vista ideologico, che, nonostante la mancata aderenza a un partito specifico, si concentra più in una coerenza morale, in cui Wilcock condanna forme di

⁴ *Il Mondo* fu un settimanale di politica e cultura fondato e diretto da Mario Pannunzio a Roma dal 1949 al 1966, il cui carattere distintivo fu una totale indipendenza dal potere politico ed economico. Dopo le tanto discusse elezioni del 1948, il settimanale si propose di identificarsi come la terza alternativa liberale, democratica e laica contro i due grandi filoni, quello marxista e quello democristiano.

totalitarismo quali il fascismo, il comunismo ed il franchismo. Wilcock è inoltre coerente in tutta la sua vita nella credenza dell'autonomia dell'arte rispetto all'ideologia; è probabilmente questa ferma posizione che l'ha isolato dalla maggior parte degli intellettuali a lui contemporanei che invece erano molto coinvolti in politica e usavano la letteratura e i loro scritti come mezzo di espressione.

Al rigore e alla coerenza linguistica, elementi costanti dalla poesia fino ai contributi critici e letterari, contrasta e serve da fattore stabilizzante un'imprevedibilità di stile e di tematiche che con un'asetticità ambigua racconta disinvoltamente mondi e personaggi assurdi, ai limiti del possibile e del grottesco, dove perfino il cannibalismo appare come una pratica accettabile e accettata. Con abilità disarmante, Wilcock fa piroettare i suoi personaggi inventando contesti e situazioni inaspettate che sorprendono e catturano il lettore superficiale così come quello più competente. Inoltre, riferendosi alla presunta distanza e asetticità wilcockiana, s'intende contraddire una veloce critica che accusava nei suoi personaggi una mancanza di spessore, e si propone una spiegazione con le stesse parole di Wilcock, costantemente attento e rivolto al lettore giacché, come afferma lui stesso parlando dei personaggi costruiti da Silvina Ocampo, è "inutile sottolineare questo o quell'aspetto di un universo: spetta al lettore leggere e scoprire, a lui spetta di imparare" (*Illusione e critica*, 80).

Partendo dalle varie prospettive offerte dalla critica di cosa si intenda per letteratura fantastica, mi propongo di analizzare l'idea che Wilcock ne ha e la funzione che svolge tale tipo di scelta nella sua scrittura. Il genere fantastico è stato, infatti, uno dei campi più speculati negli ultimi decenni a causa della sua impossibilità di esser categorizzato e definito in quanto tale. Wilcock adotta la forma e la tematica traendole dal genere del racconto breve ispanoamericano portato in voga da Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo. Attraverso una panoramica e una

differenziazione con ciò che si intendeva invece in Italia per letteratura fantastica, metto in risalto la peculiarità e l'innovazione wilcockiana. Difatti, Il fantastico wilcockiano non è quello distruttivo teorizzato dalle avanguardie del periodo, ma la costruzione che testimonia il senso di precarietà e parzialità che è la realtà quotidiana. Wilcock accoglie così l'idea borgesiana della letteratura fantastica come un ramo della metafisica. Attraverso un cammino ironico e grottesco, una galleria di personaggi anormali, deformati, immersi in un mondo assurdo, insensato e crudele, la scrittura wilcockiana diventa proiezione della mostruosità che è insita alla realtà. Così, in *Caos, Fatti inquietanti, Lo stereoscopio dei solitari, La sinagoga degli iconoclasti, Frau teleprocu* ed *Il libro dei mostri*, cataloghi di fatti, eventi e personaggi sono del tutto casuali e caotici, quindi assurdi e aperti all'infinito. Dunque, la scelta della forma dei racconti brevi si può leggere anch'essa come approccio metafisico alla scrittura. All'interno delle microstorie frammentate, i protagonisti hanno dei rapporti così problematici che per renderli nella realtà della scrittura non rimane che il frammento, elemento in cui la realtà si spezzetta. Wilcock eccede creando situazioni e personaggi crudeli ed efferati, confondendo il lettore che alla tematicità della scrittura riscontra invece un quasi totale disimpegno della voce narrante, che plasma un linguaggio elegante, controllato, ma dal tono altamente ironico e ludico. Ecco, dunque, che la tensione creativa fra un preciso controllo del linguaggio si bilancia finemente con le assurde ed imprevedibili invenzioni riproducendo un'atmosfera bizzarra, che, se da una parte può disturbare per l'assurdità, viene compensata dalla familiarità provocata dagli elementi quotidiani. La sua scrittura chiama fortemente in questione la razionalità normalmente riflessa nell'uso del linguaggio.

CAPITOLO 1

COERENZA E LINGUAGGIO DI WILCOCK

1.1 Accenni biografici

Juan Rodolfo Wilcock nasce il 17 aprile del 1919 a Buenos Aires da madre argentina di origine italiana e svizzero-francese, Aida Romegialli e da padre inglese, Charles Leonard Wilcock, una fortuita combinazione che favorirà il suo poliglottismo e l'attenzione per le lingue che l'italoargentino coltiverà durante tutta la sua vita e che gli permetterà di diventare un fine traduttore in italiano, spagnolo, francese, inglese e tedesco. Nonostante cresca e studi in Argentina, lo spagnolo non è la prima lingua che acquisisce, giacché si trova in Svizzera quando inizia a parlare, essendo esposto all'italiano, al francese della nonna materna e poi anche all'inglese grazie al trasferimento a Londra dovuto al lavoro del padre. A tal proposito Judith Podlubne e Alberto Giordano in "Exilio y Extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti" chiamano in causa George Steiner, che a sua volta aveva rilevato "un fenómeno singular: la existencia de escritores lingüísticamente 'sin casa', de escritores plurilingües que, a la vez que escriben en más de una lengua, 'se sienten como en casa ajena al manejar la lengua en que escriben'" (381). Ma Wilcock rappresenta un caso ancor più singolare in quella élite bonaerense nella cui opera, secondo gli autori dell'articolo, Wilcock risulta ospite o straniero. Scrivono infatti:

Su obra está atravesada por esta tensión entre lenguas igualmente impropias en las que él resulta un huésped cuando no un extranjero. Su lugar—único en la literatura argentina—no es el del escritor que 'ha perdido su casa', según la

formula de Steiner, sino el del que ha nacido sin ella y no tiene más que procurarse siempre casas imaginarias y provisionales (385-386).⁵

Ad ogni modo, una volta trasferitosi a Buenos Aires, frequenta le scuole e perfeziona le quattro lingue all'università, dove studia ingegneria. Ma già da giovanissimo, si impone come fine poeta con la prima raccolta di poesie *Libros de poemas y canciones* (1940) che gli fa vincere il prestigioso premio Martín Fierro⁶ e il Premio municipal Ciudad de Buenos Aires. Da questo periodo in poi, Wilcock si inserisce nella cerchia di Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares⁷, intellettuali che rivoluzioneranno la scrittura nel cosiddetto *Cono Sur*; pubblica raccolte di poesie e dirige due riviste letterarie, *Verde memoria* e *Disco*⁸. Inizia un intenso lavoro come traduttore che lo manterrà impegnato ed interessato per tutta la sua vita. Traduce infatti libri ed autori dello spessore di Kafka, T.S. Eliot, G. Greene solo per nominarne alcuni. Nel frattempo, nel 1943 si laurea come ingegnere civile e lavora con tale qualifica per le Ferrovie dello Stato nel progetto di ricostruzione della ferrovia Transandina che lo porta ad un ambiente più isolato nelle montagne⁹. Ma già nel 1944 ritorna a Buenos Aires, decide di abbandonare la carriera di ingegnere e si dedica pienamente alla pubblicazione di libri e raccolte di poesie. Escono, a proprie spese, *Ensayo de poesía lírica* e *Persecución de unas musas menores*. Poi, nel 1946 è la volta di *Paseo sentimental* e *Los hermosos días*. Sono quelli gli anni in cui si accentua la protesta

⁵ “La sua opera è attraversata da questa tensione tra lingue alla stessa maniera improprie nelle quali lui risulta ospite se non straniero. La sua posizione – unica nella letteratura argentina—non è dello scrittore che ‘ha perso la sua casa’, secondo la formula di Steiner, ma di colui che è nato senza e che non deve far altro che procurarsi sempre case immaginarie e provvisorie.”

⁶ Il Premio Martín Fierro è un importante riconoscimento della Società Argentina degli Scrittori.

⁷ Con la sua grande amica Silvina Ocampo e con il marito Bioy Casares, Wilcock intraprende un viaggio in Italia nel 1951.

⁸ *Verde memoria* (1940-1942) e *Disco* (1945-1947) sono oggi pressoché introvabili se non in rari archivi privati a Buenos Aires.

⁹ È questo sia un periodo che un paesaggio che richiama riscontri biografici nel libro *L'ingegnere*, pubblicato numerosi anni dopo nel 1975.

antiperonista a cui Wilcock partecipa, nonostante in seguito l'italoargentino mostrerà una abnegazione verso qualsiasi tipo di ideologia politica, soprattutto quando questa interferisca con la letteratura. Nel 1951 viaggia in Europa insieme a Silvina Ocampo e suo marito Bioy Casares ed è la prima volta che si trova in Italia. Ritornato a Buenos Aires pubblica il suo sesto ed ultimo libro di poesie in spagnolo, con appunto il titolo di *Sexto*.

Dopo una breve ed insoddisfacente permanenza tra il 1953 ed il 1954 a Londra, dove lavora come critico letterario, musicale ed artistico del Servizio Latino Americano della BBC, Wilcock ritorna in Argentina. Dal 1955 inizia a stringere rapporti professionali sempre più stretti con l'Italia collaborando all'edizione argentina dell'Osservatore Romano ed insegnando letteratura francese ed inglese a Roma; ma è nel giugno del 1957 che si stabilisce definitivamente nella capitale, dove tra i suoi amici può contare Elsa Morante, Alberto Moravia, Ennio Flaiano, Roberto Calasso, Elémire Zolla tra i tanti altri.

Da questo momento in poi, Wilcock cambia lingua, pubblicando la sua opera in italiano, e dà una svolta anche dal punto di vista del genere, mettendo da parte la poesia (per cui non perderà mai del tutto né l'interesse tanto meno il tono poetico presente in molti dei suoi scritti) e dedicandosi a romanzi o raccolte di racconti sperimentali.

Si affaccia al panorama italiano con *Il caos* (Bompiani, 1960), a cui fanno seguito *Fatti inquietanti* (Adelphi, 1961), *Luoghi comuni* (Bompiani, 1961), *Teatro in prosa e versi* (Bompiani, 1962), *Poesie spagnole* (Guanda, 1963), *La parola morte* (Einaudi, 1968), *Lo stereoscopio dei solitari* (Adelphi, 1972), *La sinagoga degli iconoclasti* (Adelphi, 1972), *Il*

tempio etrusco (Rizzoli, 1973), *I due allegri indiani* (Adelphi, 1973), *L'ingegnere* (Rizzoli, 1975), *Frau teleprocu*¹⁰ (Adelphi, 1976) e *Il libro dei mostri* (Adelphi, 1978).

Al lavoro di romanziere, il poliedrico Wilcock affianca anche quello di giornalista e critico. Pubblica articoli e saggi di vario argomento che spaziano dalla letteratura, al teatro, a fatti strani di cronaca e al costume sociale su *Tempo Presente*, su *Il Mondo* di Pannunzio, su *Il Messaggero*, su *La Nazione* di Firenze e su *Il Tempo*. Inizia inoltre la collaborazione con editori come Bompiani, Adelphi, Il Saggiatore, Guanda, Einaudi e Rizzoli tanto per la pubblicazione delle sue opere quanto per le notabili traduzioni che gli vengono affidate e tra le cui tante appare necessario ricordare *Poesie di Beckett* (Einaudi, 1964), *Teatro completo* (n.d.r. di Marlowe) (Adelphi, 1966), frammenti da *Finnegan's Wake* (n.d.r. di James Joyce) (Mondadori, 1967), *Riccardo III* (di Shakespeare) (Bompiani, 1968). Nel 1963 partecipa anche nel film *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini interpretando la parte di Caifa.

Una nota biografica importante che va ricordata è inoltre il trasferimento dalla capitale a Lubriano, nel 1973. Wilcock, pur essendo sempre al corrente di temi ed eventi letterari, politici e sociali, preferisce allontanarsi dal clima mondano di Roma per condurre una vita quasi da eremita nella campagna laziale, dove vive e scrive immerso nella natura al fianco dei suoi cani. Ed è proprio qui che muore il 16 marzo del 1978; per interessamento del suo grande amico Roberto Calasso, viene sepolto nel Cimitero acattolico a Roma, in zona Piramide, dove una scarna lapide recita, Juan Rodolfo Wilcock, poeta. Wilcock riceve la cittadinanza italiana, che aveva richiesto nel 1975, solo dopo la sua morte nel 1979.

¹⁰ In collaborazione con il giornalista Francesco Fantasia, con il quale scrive anche il libro apparso postumo *Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell'inferno*.

1.2 Un passo indietro: *Vanguardias* argentine

Per meglio capire il cammino poetico di Juan Rodolfo Wilcock sembra opportuno volgere lo sguardo alle origini e alla formazione di Juan Rodolfo Wilcock, avendo chiaro in mente l'ambiente in cui cresce e dove si confronta all'inizio della sua carriera nella Buenos Aires degli anni '30. Una dimensione panoramica e accuratamente veritiera viene offerta da Robert Mead in un articolo del 1954 che rintraccia le origini di quel movimento variato ed irrompente che fu costituito dalle cosiddette *Vanguardias*.

The first post-war generation in Argentina [which] shared the cynicism and spiritual disillusionment of writers throughout the world. Iconoclasts, intent on breaking completely with the past, *anti-modernista*, anti-realist, these young writers were sensitive and sympathetic to the currents of literary extremism found in France and Italy, and many of them passed through a cycle of experimental *ismos* (*dadaísmo*, *expresionismo*, *surrealismo*, *vanguardismo*, *ultraísmo* and *creacionismo*). Their work came to be known as the "literature de vanguardia," characterized by "la nueva sensibilidad" (154).

Questi giovani scrittori appartenenti a questa tendenza producevano una letteratura antirazionale, antiaccademica e spesso corrosivamente ironica raggiunta grazie all'audacia e la novità nelle tematiche e nella forma così come un rinnovamento del linguaggio poetico attraverso l'uso del verso libero, ma soprattutto attraverso l'uso insistente della metafora fantastica o, come veniva chiamata *metáfora disparata*. Durante i primi anni di ribellione anarchica, i loro scritti non erano molto in vista, ma nel 1924 è la rivista *Martín Fierro* (dal nome del più famoso poema epico argentino del genere gauchesco) che contribuirà ad una loro più ampia diffusione. A guidare il dinamico gruppo attorno a tale rivista è Jorge Luis Borges, oggi una delle figure più riconosciute

nel panorama latinoamericano. Dopo aver vissuto in Europa, il famoso argentino ritorna a Buenos Aires e cerca un'espressione artistica autoctona (separandosi dai modelli europei), e la trova nel *criollismo* argentino, una sorta di versione idealizzata della realtà nazionale. Questa generazione *vanguardista* presenta due correnti distinte, che prendono nome da due strade contrastanti della capitale argentina, Florida e Boedo. La prima corrente, contraddistinta da un gusto cosmopolita che nei vari salotti teneva sott'occhio gli sviluppi della scena letteraria europea, includeva Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal e Francisco Luis Bernárdez fra gli altri. Mentre, invece, la seconda, di sinistra e impegnata politicamente con un forte interesse verso la classe lavoratrice argentina, contava tra i suoi realisti sociali Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo e Alvaro Yunque. Con il passare degli anni, gli estremismi che avevano segnato le opere di questi *vanguardistas* lasciarono spazio ad un raffinamento dello stile e ad una sintassi più normale.

La generazione successiva fu nominata *novísima generación* e comprendeva tutti quegli scrittori che erano adolescenti durante gli anni di pieno *vanguardismo*. Robert G. Mead riporta giustamente che

these writers recoiled from the excesses of the earlier generation, although they strongly shared the desire of their predecessors to express themselves in a poetic, highly imaginative style. Thus, when their work began to appear in the thirties it was characterized by a greater sincerity of purpose and a fuller awareness of and respect for the beauty of form than was the case with the previous generation (159).

Mead nota inoltre come il contributo più notevole che questo nuovo gruppo aveva lasciato era l'innovazione nelle forme della *novella* e dei racconti brevi e rimarca che

Well-read in the same European sources as Borges (Proust, Joyce, Chesterton, Wells Woolf, Kafka and Giraudoux), although not directly influenced by him, and less sensitive to French than to British writers, they have developed a narrative in poetic prose, lyrical in expression and pervaded by a preoccupation with metaphysical questions, especially the problem of time (162).

In questa maniera si distanziano nettamente dall'orientamento realista che in quel periodo era ancora permeante nella produzione della fiction nel mondo di lingua spagnola. Nel frattempo Borges si impone come figura eminente tra i *cuentistas fantásticos* seguito per fama da Enrique Anderson Imbert; altri nomi illustri di questa *novísima generación* sono Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, José Bianco e Ernesto Sábado.

Questo breve excursus del contesto argentino di inizio Novecento serve per capire meglio la terza generazione formata da quegli scrittori nati intorno al 1920, impegnati per la maggior parte in poesia, di cui Juan Rodolfo Wilcock fa parte. Riviste e giornali come *Nosotros* e più tardi *La Nación* pubblicheranno le opere di questa terza generazione nel loro supplemento letterario. Tra questi poeti e *cuentistas* vanno annoverati, oltre a Juan Rodolfo Wilcock, Daniel Devoto, Enrique Molina, Julio Cortázar e María Elena Walsh; questi operavano tutti in una Buenos Aires¹¹ che stava diventando sempre più il centro intellettuale dell' America latina, dove cresceva la disponibilità e l'accesso alle opere di scrittori stranieri grazie ad un crescente interesse delle case editrici verso libri nazionali ed internazionali e alla fiorente attenzione per la traduzione. Inizia a prendere sempre più piede il criticismo letterario nei supplementi culturali e l'apice di tutti questi fattori si trova sintetizzato nell'innovativa rivista *Sur* curata da Victoria

¹¹ Vanni Blengino, nel suo articolo "Wilcock Dimezzato," contributo presente in *Segnali Sul Nulla*, suggerisce che la città di Buenos Aires, infatti, era paragonata a Babilonia, ma non a una Babilonia di razze, ma di nazionalità europee, di regioni italiane e spagnole, di europei dell'est, di ebrei e di medio orientali.

Ocampo, che, oltre a figure eminenti dell'Argentina del periodo (Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, lo stesso Wilcock), dimostra un'acutezza cosmopolita per i contributi internazionali di scrittori che vanta come Bernanos, Sartre, Joyce, Shaw, Croce, Jung, Faulkner, Ortega y Gasset e Lawrence solo per menzionarne alcuni. Il clima letterario argentino s'imponeva sempre di più per la valorizzazione della libertà di pensiero, che veniva minacciata dall'avvento del regime peronista. La rivista *Sur*, in tal senso, con il suo marcato profilo antinazista, antifascista e antifranchista, si proponeva in aperto atteggiamento antiperonista, soprattutto nei confronti della politica di controllo dei mezzi di comunicazione di massa che Perón implicava come mezzo per espandere e solidificare il suo governo. Uno dei tanti esempi di tale orientamento fu la controversa espropriazione de *La Prensa*. Il regime peronista aveva, infatti, assoluto potere decisionale nel controllo delle tasse, delle provviste di materiale primo (per esempio, la carta in questo caso) e nel costo della mano d'opera. Quasi nessuno degli scrittori *vanguardistas* si è convertito in *peronistas* e alcuni di loro hanno scelto l'esilio volontario. Fra questi sembra inserirsi anche Juan Rodolfo Wilcock, anche se nel suo caso altri fattori ne determinarono il distacco finale dal paese e dalla lingua natia.

Una prima critica aveva individuato il forte antiperonismo come molla principale che spinse Wilcock a trasferirsi in Italia. E molto spesso il drastico cambio di nazione e di lingua erano stati attribuiti principalmente ad una disillusione e ad un rifiuto del peronismo. In tale direzione si era orientato Ricardo Herrera nel suo articolo "Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica." Inoltre, il merito di esser stato tra i primi ad aver letto e commentato l'opera di Wilcock, soprattutto quella degli anni argentini, va rivolto a Daniel Balderston, che pubblica "La literatura antiperonista de J.R. Wilcock" in una rivista di primo ordine critico-letterario come *Revista Iberoamericana*.

La percezione e la ricezione di Wilcock sono state in qualche modo messe per molto tempo da parte anche a causa del grande divario che per lungo tempo relegava Wilcock come giovane poeta argentino in Argentina mentre in Italia era creatore di racconti fantastici. Vanni Blengino, nel suo saggio contenuto in *Segnali sul nulla*, intitolato “Wilcock dimezzato”, addita Wilcock stesso per averne rafforzato quest’idea equivoca. Blengino, infatti, afferma che “Wilcock ha contribuito involontariamente ad alimentare, forse per discrezione, un’immagine sdoppiata di se stesso, essendo così avaro di riferimenti al suo passato argentino, da dare l’impressione - a una prima lettura – di uno scrittore dimezzato in due dimensioni nazionali” (26). E dice bene a sottolineare una prima lettura, perché in verità i riferimenti all’Argentina sia dal punto di vista personale che delle forti influenze letterarie sono una parte determinante per capire la complessa scrittura wilcockiana.

Il trasferimento in Italia ed il passaggio dallo spagnolo all’italiano non costituiscono un abbandono totale dell’Argentina. I suoi paesaggi sono facilmente riconoscibili tanto nelle poesie quanto in alcuni romanzi, come in particolare nel romanzo epistolare *L’ingegnere*, in cui le vicende del personaggio principale sono ambientate tra le montagne andine, Mendoza e Buenos Aires.

Il contributo contenuto nell’articolo “Juan Rodolfo Wilcock: Poeta de dos patrias y de dos lenguas” appare corretto quando in riferimento ad alcuni romanzi si legge giustamente che “Wilcock reflexiona sobre la patria lejana, siendo profundamente argentino en la temática de sus obras y en ese cosmopolitismo irreverente que aprendió de Borges;” ma il commento è forse troppo affrettato e risoluto quando si afferma “contrariamente a lo que ocurre en su poesía donde desaparecen las referencias a lo argentino”(Alemany Bay, 135). In verità, nonostante

Wilcock non faccia del proprio esilio o della propria patria lasciata alle spalle uno dei nuclei tematici tra i più ricorrenti nella sua opera, ci sono diversi riferimenti all'Argentina.

Una poesia breve, ma con una particolare enfasi nei versi finali prima di tutto ne testimonia la condizione, ed il titolo stesso non ha bisogno di ulteriori spiegazioni:

L'esiliato.

Un raggio di sole nell'acqua,
una parola solamente,
qui dove un'ape di pietra
finge di bere alla sorgente

Trova quella parola sola
E per un attimo rivendica
In questo esilio che ti tormenta
Il poeta che non sei più. (*Poesie*, 41)

E poi, ancor più esplicitamente, nella poesia "De un Argentino a la Republica", scritta durante gli anni londinesi precedenti al definitivo trasferimento in Italia e che Balderston ha avuto la preziosa occasione di pubblicare grazie alla concessione del figlio erede Livio Bacchi Wilcock. Vale la pena, dunque, riportare qui alcuni frammenti della poesia politica che si presenta come una poesia di amore non corrisposto.

[...] ¿Y es ésta la Republica, pensé, que tanto amabas,
la alumna distinguida de Inglaterra y de Francia?
¿Son éstas las provincias que pintaste en la infancia,
las plazas, con estatuas donde te enamorabas?

Acostada entre víboras esa inmensa mujer
bajo las nubes, bajo las lluvias, ¿puede ser
tan al revés de lo que imaginabas?

Patria, me rechazaste sin mirarme siquiera,
preferías los besos de tus negros demonios;
estabas loca, loca, te adornabas con moños
que encontrabas tirados, como una basurera,
y me decías: ‘Vete, no quiero mamarrachos,
no quiero ni violines ni libros, quiero machos
que me estremezcan una vida entera.’

Estabas orgullosa con tu nueva postura
de adúltera sin frenos, de novia del bandido
que se acuesta en la selva sin cambiar de vestido,
pero ya no cantabas, ni eras feliz, ni pura,
y cuando levantabas tus pupilas ya frías
hacia la luna azul de invierno repetías:
‘Vete, vete, no quiero tu ternura.’

[...]

Y una tarde entendí que eras invulnerable,
que los hombres pasaban por ti sin conmoverte
porque les dabas vida como les dabas muerte,
que tu última razón era inconjeturable
frente a tu eternidad de mares y cascadas

y avalanchas de piedras y selvas incendiadas,
frente a tu mismo nombre intrasmutable.

Como el amante mira sobre el lecho a su amada
desnuda entre las sabanas aun cálidas, te vi
desde el Cabo de Hornos hasta Oran y Yaví
esplendida y dormida, y aparté la mirada,
débil de celos porque tu lecho no era el mío,
y en un barco extranjero me alejo por el Río
a esperar exilado tu alborada (577).

Come sottolinea Balderston, è interessante notare che la scoperta della degradazione della Repubblica non è qualcosa di transitorio, ma permanente, come suggerito dai tre aggettivi “invulnerable”, “inconjeturable” e “intrasmutable”.

Giulio Cenati, che nel suo articolo “I racconti del ‘Caos’ e i Mondi Impossibili di Juan Rodolfo Wilcock” apre l’esame di Wilcock con un riferimento a ciò che egli definisce come “esilio perenne tra Buenos Aires e Roma”(169), si trova conforme con la linea critica che ha progettato Wilcock soprattutto come autore “esiliato”, autore “entre dos patrias”, “autore dimezzato”. Ma si tratta di un “esilio letterario, che consente alla scrittura di assumere un’eco universalistica a partire da ragioni di ordine personale e locale” (171). Cenati suggerisce che lo scrivere in una lingua straniera pone l’enfasi sulle motivazioni che stanno dietro tale scelta e che implicano un “movente di protesta, [che è] una rivendicazione di estraneità e insieme di libertà” (171) ma che anche, più che di cosmopolitismo culturale, si configura come una dichiarazione di impossibilità di rivolgersi ai propri connazionali per ostacoli di carattere sociopolitico e politico-culturale.

1.3 La scelta linguistica

Diverso è poi il cambio linguistico, che non ha a che fare quasi esclusivamente con il rifiuto della patria dovuto principalmente a motivazioni politiche relegate al suo forte antiperonismo;¹² si tratta piuttosto, come afferma Wilcock stesso, delle limitazioni che lo stesso scrittore trovava nello spagnolo, una lingua “morta” che, secondo lui, aveva già esaurito le sue potenzialità. In un'intervista di Wilcock apparsa su *Il Tempo* concessa ad A. Altomonte, Wilcock afferma:

Come scrittore europeo, ho scelto l'italiano per esprimermi perché è la lingua che più somiglia al latino (forse lo spagnolo è più somigliante, ma il pubblico di lingua spagnola è appena lo spettro di un fantasma). Un tempo tutta l'Europa parlava latino, oggi parla dialetti del latino: la passiflora in inglese si chiama *passion-flower*, per me le due sono la stessa parola. Quindi la lingua ha un'importanza relativa; quello che conta è di non cadere nel folklore, che è intrasferibile (21).

Giuseppe Troncale offre poi una spiegazione plausibile ricordando che negli anni Quaranta, quella generazione di poeti *nerorrománticos* a cui Wilcock apparteneva usava uno spagnolo alquanto artificioso e comunque molto lontano dalla lingua d'uso; lo studioso palermitano rintraccia in questo scarto la giustificazione dello spagnolo come “lingua morta” secondo Wilcock e mette alla luce l'esempio poetico dello spagnolo neorromántico “vosotros mirad” invece del comune “ustedes miren”. Troncale argomenta che possibilmente, agli occhi di Wilcock “la seconda [espressione] doveva avere l'aspetto di una carcassa imbellettata agli occhi di un poeta che scavò, nella lingua, una chiara purezza, cercando di attingere dalla natura morale del linguaggio la verità ontologica del verso” (33).

¹² Sono queste ipotesi sostenute sia da Balderston che da Herrera.

Il passaggio all'italiano può trovare anche e soprattutto la sua *raison d'être* nell'evoluzione e nella maturazione crescente di Wilcock. Nell'introduzione a "Poesie Spagnole" contenuta nella raccolta *Poesie*, Wilcock fa un'analisi della scrittura e degli errori in cui "lo scrittore giovane" cade irrimediabilmente, come una fase quasi necessaria che si deve attraversare e a supporto della quasi ineluttabilità di tale occorrenza, chiama in causa esempi celebri e da lui fortemente ammirati come Wordsworth, E. A. Poe, T. S. Eliot, James Joyce e per finire, il maestro da lui frequentato Jorge Luis Borges. Vale la pena riportare l'articolazione del discorso che Wilcock stesso sviluppa:

Di fronte ad una lingua corrosa e depravata dal luogo comune, nonché dall'instirpabile malcostume ironicamente chiamato il bello scrivere, lo scrittore giovane sente anzitutto il bisogno di crearsi un nuovo linguaggio. Con lo strumento logoro che un dato ambiente letterario gli offre, egli non può che ripetere, causa la giovane età, ciò che da poco è stato detto, e con le stesse parole; atteggiamenti ovviamente superflui.

Ma una volta distrutta la rete convenzionale del linguaggio fossilizzato, ridotti gli elementi del luogo comune ai singoli termini del vocabolario lavati e chiariti dall'analisi, il giovane poeta è in grado di riordinarli con arte sua e non altrui; soltanto allora si sentirà sicuro. Senza la sistematica riconquista del dizionario, è probabile invece che il letterato non diventi mai libero proprietario della lingua, bensì condomino, assieme ai più sprovveduti dei suoi compagni, di un mero gergo. [...] L'argentino Jorge Luis Borges, a vent'anni, volle scrivere come un manierato barocco del Seicento spagnolo, nato nel 1900 in una fattoria sudamericana, con accenni d'altronde incessanti al preterito sistema letterario

delle <kenningar>, inventato dagli scaldi vichinghi; [...] qualche anno dopo lo stesso Borges si vide dunque costretto a ripudiare gran parte delle sue prime opere, e a nascondere le poche copie ancora esistenti (*Poesie*, 17).

Così, dopo aver quasi spianato il terreno per autogiustificarsi, Wilcock scende nel dettaglio personale e non si vergogna di rintracciare le limitazioni delle sue prime opere poetiche. Addita inoltre il contesto storico, “gli anni cioè della seconda guerra mondiale” come periodo in cui l’avanguardia letteraria aveva esaurito il suo compito di rappresentare lo sfacelo avvenuto durante la prima guerra mondiale, e rintraccia un bisogno di ricostruzione in un quadro che metaforicamente descrive come “un mosaico in qualche modo congegnato con i pezzi rotti del passato, dell’era dell’innocenza,” una situazione in cui “a ciascuno [spettava] il dovere di ricostruire con i pezzi che per caso gli erano toccati.” Wilcock, come giovane poeta, “adopera liberamente il metro tradizionale, la rima primigenia e il sentimento cristallizzato” come ancora sicura e come strumenti e “maschere” per non confondersi con “la folla disorientata dei ritardatari saltellanti dalla poesia senza senso alla poesia impegnata.” E in quest’ultimo riferimento, Wilcock fa trapelare la sua antipatia verso le avanguardie troppo impegnate che usano la scrittura anche a scopi politici.

Un Wilcock autoironico concretizza poi la sua discussione affermando che

Non può dirsi tuttavia che l’uso e l’abuso quasi pionieristico delle suddette maschere siano giovati molto alla reputazione del poeta [...]. Dopodiché, il suo mestiere ormai confermato e la sua reputazione completamente rovinata, l’autore si rivolge all’ozio, alla lettura, alle distrazioni dell’esilio e del teatro, finché nel 1958, spinto da una serie pittoresca di casi, egli non accetta di cambiare lingua e

pubblico, e avvalendosi di aiuti e sotterfugi, comincia a scrivere una specie di italiano (175-177).

Una ricerca più che approfondita dovrebbe esser perpetrata nei confronti di quelle recondite facezie, “serie pittoresca di casi” che lo portarono in Italia. Leggende metropolitane bonaerensi si dispiegano tra la perdita di lavoro come insegnante per l'accusa di omosessualità e/o l'antiperonismo fino ad arrivare all'uccisione di un ragazzo e al successivo aiuto per una fuga offerta dall'amica Silvina Ocampo. Sono tutte queste, insieme a tante altre, voci che lasciano il tempo che trovano. Una strada che invece va intrapresa con serietà è la ricognizione di carteggi o spostamenti vari soprattutto presso le case editrici con cui collaborò o la cerchia di amici intellettuali che frequentava che potranno svelare come Wilcock dall'Argentina si inserì così facilmente e velocemente nell'Italia del periodo. Carteggi e revisioni varie potrebbero inoltre mostrare l'evoluzione linguistica ed i contributi che l'italiano di Wilcock ricevette, giacché l'italo-argentino menziona qualche volta la correzione o la revisione dei suoi scritti per mezzo di terzi, ma non nomina mai i collaboratori.

1.4 Coerenza

Leggendo tutti gli scritti del poliedrico Wilcock, siano essi poesie, romanzi, saggi critici, racconti, romanzi, testi per il teatro, recensioni, una costante sembra rivelarsi chiara, ovvero la coerenza a certi principi linguistici ed un rifiuto all'interferenza esplicita della politica nell'arte. Ma ci si chiede prima di tutto, cosa s'intende per coerenza? Il dizionario della lingua italiana Treccani ne offre una definizione che parte dall'etimologia latina *cohaerere*, «essere strettamente unito», comp. di *co-1* e *haerere* «essere attaccato», per arrivare alla definizione nel linguaggio figurato. Una persona coerente, infatti, viene definita come “persona fedele ai suoi principi o che

agisce in modo conforme al proprio pensiero.” Ed è proprio in questa definizione che si può riconoscere pienamente lo scrittore e l’uomo Juan Rodolfo Wilcock. Dal punto di vista linguistico, Wilcock segue quasi come un insegnamento biblico il pensiero del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein. Inoltre, la fermezza nel credere incondizionatamente nell’uso corretto, e come lo intende Wilcock, morale del linguaggio rimane un caposaldo della sua produzione letteraria e critica, così come il punto di partenza per stigmatizzare la politica e la società a lui contemporanea.

1.5 Coerenze wittgensteiniane

Un elemento che la critica ha finora toccato solo marginalmente e mai esplicitamente, e che invece merita un’approfondita spiegazione, è la presenza degli scritti, del pensiero e della logica del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein, che non si può trascurare, considerato il fatto che lo stesso Wilcock ne cita passaggi e più volte nell’arco della sua vita se ne dichiara fedelissimo ammiratore. Dunque, prima ancora di esaminare come e dove si avverta la presenza di Wittgenstein, sembra utile richiamare le parole stesse di Wilcock nei suoi confronti. I richiami a Wittgenstein sono, infatti, numerosi in *Illusione e critica*, libro non ufficialmente pubblicato da alcuna casa editrice, ma stampato e curato dall’erede di Wilcock, il figlio adottivo Livio Bacchi Wilcock, in cui vengono raccolti tra i più interessanti saggi critici ed interventi che Wilcock scrisse e a cui ho avuto la fortuna di aver accesso ad una rara e pressoché introvabile copia durante il mio lavoro di ricerca l’estate scorsa, quando mi sono mossa negli ambienti e nel circolo di accademici ed ammiratori che si interessano di Wilcock, e che tentano, come me, di recuperarne giustamente la memoria e la validità per il contributo tutto originale che egli ha fornito alla società letteraria e critica italiana.

A proposito di Wittgenstein¹³, Wilcock scrive:

La carriera di Ludwig Wittgenstein è un esempio tipico di successo, quel successo peculiare che il mondo riserva alle sue intelligenze più alte. A ventiquattro anni teneva lezione ai migliori filosofi d'Inghilterra, a trentacinque era famoso in tutta Europa, a quarantacinque era diventato una leggenda. 'Era forse l'esempio più perfetto di genio che io abbia conosciuto', scrisse di lui Bertrand Russell che pure ne aveva conosciuti tanti: 'Appassionato, profondo, intenso e dominatore. Possedeva quel tipo di purezza che non ho mai riscontrato in nessun altro uomo' (20).

Wilcock fu un fedele credente della teoria del linguaggio che Wittgenstein propose e che rappresentarono un vero e proprio sconvolgimento dei criteri filosofici al momento della loro controversa pubblicazione¹⁴. Per la cripticità dei suoi scritti, per il suo carattere elusivo e per l'avversione alle pratiche filosofiche tradizionali, Wittgenstein e la sua opera sono stati spesso interpretati in svariati modi. Con lo stesso titolo del *Tractatus Logico-philosophicus*, il famoso austriaco intendeva imporre la logica come principio fondamentale dello scritto, e giacché sosteneva l'idea che la logica è essenzialmente filosofica¹⁵, aveva rifiutato altri titoli come

¹³ Tra i tanti fattori che avvicinano Wilcock a Wittgenstein, ci sono comuni studi per diventare ingegneri, l'amore per la matematica e la fisica, l'isolamento volontario, una breve carriera come insegnante e perfino la maniera in cui entrambi sono morti, soli e stroncati da un'infarto.

¹⁴ Sulla faccenda della pubblicazione del *Tractatus*, Wilcock dedica un intero saggio 'La Fiaba del Tractatus' in *Illusione e critica*; dopo aver ricordato il rifiuto Wittgenstein di pubblicare la sua opera perché credeva di esser stato frainteso dal suo stesso maestro, il famoso filosofo Bertrand Russell, Wilcock ne sottolinea la rivoluzionaria importanza quando scrive: "per suggerimento di Moore, e indirettamente di Spinoza, il libro comparve a Londra con il titolo latino *Tractatus Logico-philosophicus*. Fin dalla prima battuta, il Tractatus sconvolse gli studiosi di filosofia. 'L'universo è la totalità dei fatti, non delle cose': era la prima volta che dall'universo venivano escluse le cose" (21-22).

¹⁵ Con tale affermazione, Wittgenstein si pone contro le credenze del suo tempo in cui la logica aveva assunto valore prettamente matematico, come suggerivano Russell, Peano e Frege.

‘logica filosofica’, relegando l’aggettivo filosofico dopo il trattino. Ed è proprio la logicità e l’altezza poetica che Wilcock ammira di più, logicità che è elemento chiave nella scrittura e nell’approccio fantastico dei racconti brevi, così come nei romanzi. A proposito di quello che Wilcock denomina come ‘La fiaba del Tractatus’, sostiene:

Letto con attenzione, è un libro abbastanza facile;[...] la sua intensità poetica, la capacità di far vedere i grandi problemi sotto una luce nuova – qualcuno ha scritto: ‘è più facile esserne abbagliato che illuminato’ - sono così notevoli che alla fine non importa se il sistema si dimostra, come tutti i sistemi, una pura immaginazione. Lo stesso autore ammette a chiusura del suo trattato: ‘le mie proposizioni chiariscono in questo modo: chi mi capisce, finalmente le riconosce senza senso, dopo essere salito per esse – su esse – oltre esse. Deve, per così dire, gettare via la scala dopo che ci è salito’ (22).

1.6 Giochi wilcockiani

Wilcock è catturato dalle teorie innovative di Wittgenstein di cui aveva una profonda conoscenza e comprensione del pensiero rivoluzionario. Si vocifera che fu proprio Wilcock ad introdurre il pensiero del filosofo austriaco ad intellettuali come Moravia. Wilcock era inoltre cosciente dell’evoluzione del pensiero wittgensteiniano e subì un’influenza pregnante soprattutto da quello che, per comodità didattica, viene definito “il secondo Wittgenstein”¹⁶; il pensatore austriaco infatti professò le proprie teorie che sono raccolte sotto forma di appunti e note in *Ricerche*

¹⁶ Dopo la pubblicazione del *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein si prese una pausa di riflessione e rivalutò, evolvendole, le sue teorie che sono raccolte in *Ricerche filosofiche*.

filosofiche. Wilcock ne interiorizzò i nuclei tematici e li applicò quasi alla lettera nella sua attività poetica.

Partendo da alcune osservazioni riguardo alla matematica, Wittgenstein l'aveva intesa come un complesso variato di tecniche che hanno la struttura tipica di un gioco e si era chiesto perché a certe proposizioni o numeri ne facciamo seguire sempre altri. Trova la risposta nel fatto che ci hanno insegnato così sia a comunicare che a contare nella vita quotidiana. A questa riflessione si unisce poi la sempre più crescente consapevolezza dell'impossibilità di trovare una formula generale che sia il perno di un linguaggio ideale. Wittgenstein inizia dunque a sviluppare la teoria secondo cui esiste una molteplicità di linguaggi che si creano e scompaiono e che nessuno di loro in particolare occupa una posizione di priorità rispetto all'altro; con ciò, sfata perfino le credenze neopositiviste, rigettando la superiorità del linguaggio fatto di proposizioni che descrivono direttamente l'esperienza empirica.

Wilcock accoglie pienamente questo principio e condivide con il filosofo austriaco una devozione per la matematica (entrambi hanno alle spalle studi di ingegneria) e l'idea che essa serva da esempio per capire le regole del linguaggio, che sono mutevoli e di uguale importanza. Nella poesia "13" contenuta nella raccolta *La parola morte*, infatti recita:

Immaginiamo un gruppo di numeri
Tre sette cinque sette quattro cinque
rimescoliamo a caso questi numeri
sette tre cinque cinque quattro sette
sette sette quattro cinque tre cinque
tre cinque quattro cinque sette sette
molte volte molte volte

aggiungendo semmai qualche frazione,
divertimenti di radici quadrate,
stagioni fosche di logaritmi
per ritornare sempre al sereno
gruppo di numeri fondamentali
cinque tre sette cinque sette quattro
tre sette sette quattro cinque cinque
quattro tre cinque sette cinque
tutte le combinazioni sono permesse
non ha importanza dove si interrompe... (87)

Soprattutto il penultimo verso “tutte le combinazioni sono permesse” meglio incarna la visione della pluralità delle funzioni linguistiche e del non più univoco impiego delle proposizioni. La varietà dei giochi linguistici è tale che non si possono ricondurre ad un concetto comune, tuttavia hanno somiglianze e relazioni come i membri di una famiglia. Wilcock crede nella funzione pratica del linguaggio, dove ogni parola si configura come un costrutto mobile e soprattutto il cui significato cambia in relazione alla funzione specifica a cui è destinata. La scrittura wilcockiana è imperniata sul principio di Wittgenstein secondo cui il significato di una parola è il suo uso nel linguaggio, per cui se il significato di una parola muta in riferimento al contesto, i significati di una parola non sono fissi e tantomeno teorici, ma dinamici e pratici.

Superata l'idea del significato univoco delle parole, ci si chiede però come sia possibile che ci sia comunque una corrispondenza tra nomi e oggetti. Tanto Wittgenstein quanto Wilcock, entrambi dotati di esperienze nel campo dell'insegnamento, guardano all'esempio con cui i bambini imparano a parlare: mostrando loro oggetti e pronunciandone il nome, si formulano definizioni

ostensive, che servono da fondamenta per creare una corrispondenza fra di loro. Tuttavia, questo, che non è altro se non un gioco linguistico, può essere valido solo in un contesto in cui determinate modalità sono vigenti nella forma di vita che è intesa e condivisa da una certa comunità. Così come nel caso dei bambini, si apprende un linguaggio non tramite spiegazioni, ma addestrandosi al suo uso pragmatico. E quelle regole, che come in matematica non sono determinate e fisse, sono necessariamente e strettamente legate alla comunità che ne fa uso tramite abitudini, simboli e credenze.

1.7 Parole

Ma chi definirà
la nostra verità?
Ogni definizione
ha una confutazione.
Da sola la parola
non sta ferma ma vola
e i suoi significati
sono spesso svariati.

Poesie (57)

Wilcock usa la parola e ne esplora tutte le possibilità, massimizzandone il potere. Ogni parola si apre a “potenzialità semantiche” che sembrano essere illimitate. Numerosi sono gli esempi in cui lo scambio o l’aggiunta di una sillaba creano giochi ludici e musicali che catturano il lettore. Per esempio, in una parte fantastica dove uno dei personaggi del romanzo *Il tempio etrusco* diventa invisibile, si legge “Nitru l’inesistente e Atanassim l’esistente”(152) ; o quando ancora usa un

eufemismo che gioca con la mente del lettore per richiamare solo alcune righe dopo il termine, ma in una variazione che non ha niente a che fare con il sostantivo evocato. Questo crea nel lettore la consapevolezza del gioco che Wilcock ha messo in azione e che non si può intendere come astutamente divertente.

Effettivamente, per un caso a quanto si diceva estraneo alle attenzioni dello scultore, il macigno scelto dal componente reparto del Comune, alla base del quale andavano appiccate le due ali colossali, presentava, se osservato non dalla variabile foce del fiume ma dalla stabile panoramica litoranea, la sagoma facilmente identificabile di un organo virile in erezione, né le due ali rotonde da aggiungerci sotto avrebbero contribuito di molto a dissipare il penoso suggerimento” (*Il tempio etrusco*, 12)

L’aggettivo “penoso” non può essere una scelta casuale, giacché è in specifico riferimento all’eufemismo “organo virile in erezione.” Soprattutto nelle espressioni, il significato predeterminato di una parola diventa “parte di un gioco” le cui regole vanno ricercate solo nello schema di volta in volta definito dalle modalità di impiego dei vari termini del discorso. Wilcock gioca con le espressioni, con i luoghi comuni linguistici, con i fonemi e crea un significato tutto nuovo, sorprendente e per lo più divertente.

In una descrizione di un personaggio fantastico che vive in fondo ad un pozzo, Wilcock gioca non solo con il nome che richiama un celebre personaggio, il Mago di Oz, ma cambiando l’espressione tipica della struttura in uso per il superlativo “essere + aggettivo + sulla terra,” ne fa un richiamo geografico relazionato al testo: “Questa qui accanto è la stanza del mago Caddioz, l’uomo più sapiente sotto la terra” (*Il tempio etrusco*, 155).

Un altro esempio ancora si trova a seguire:

Gli assegni erano per lui e i fiori erano per sua figlia Fontana a Volte, una bambina bionda e studiosa che Lupo Tartini non avrebbe scambiato per nessun assegno al mondo. (*I due allegri indiani*, 91)

Wilcock altera l'espressione "per nessuna cosa al mondo" e la inserisce nel discorso in relazione al contesto. La sostituzione della parola non solo altera ma implica quasi il contrario del significato originale dell'espressione.

1.8 Giochi letterari

In letteratura non è tanto la tecnica del gioco a conferire valore e interesse ai risultati, quanto il modo con cui questa tecnica viene adoperata.

Come sempre, ciò che conta è il giocatore, in questo caso l'artista.

(*Manuale di Teatro*, 32)

Wilcock usa l'idea tutta wittgensteiniana di *Spiel*, gioco, e dalla teoria del linguaggio la espande ad un concetto più esteso, l'arte ed, in particolare, la letteratura. Nel 1966 pubblica per la casa editrice Bompiani un'entrata nell'*Almanacco letterario* che si configura quasi come una dichiarazione di poetica. Il fenomeno interessante è che chiude il suo contributo all'*Almanacco* con tre puntini di sospensione. È proprio da questa sospensione che più tardi ripartirà spiegando le varie tecniche di giochi letterari che aveva enunciato in esempi veri e propri nei suoi romanzi.

Nell'Almanacco, Wilcock cita degli "innumerevoli esperimenti poetici con i calcolatori elettronici" (23) e ne dà esempi. Basta introdurre una serie di parole scelte con la programmazione di ciò che ci si aspetta, ed il computer elabora la poesia o il pezzo di letteratura richiesto; con le parole di Wilcock: "basta cibare il cervello elettronico di parole pseudo-poetiche per ottenere risultati pseudo-poetici" (24). E la differenza tra la mente umana ed il calcolatore sta nel fatto che la mente umana generalmente non accosta termini collegabili che non abbiano un senso.

[...] Il solo vantaggio notevole sta nel fatto che il calcolatore elettronico non ha quella riluttanza che ha la mente umana a mettere insieme due parole non collegabili come 'persiane il', per esempio. Ma anche un poeta non troppo avventuroso può riuscire a varcare 'la barriera del senso' (24).

Ma non è questo che costituisce l'arte. Per esempio, tra i tanti giochi letterari che Wilcock elogia, c'è la tecnica del 'cut up', ovvero del 'taglio combinato', inventata da Byron Gysin nel 1960 e molto efficacemente adoperata da William Burroughs. Cita Mario Soldati¹⁷ e ne traccia un ritratto a dimostrazione della tecnica. E poi suggerisce che "stranamente, il senso rimane su per giù lo stesso; ma la prosa diventa più leggera, più ariosa e ricca di scontri poetici. Come aggiungere il lievito a una massa pesante, fino a renderla digeribile" (25). La tecnica sottende un uso di tipo frammentistico di diversi spezzoni che mischiati, ricompongono un altro testo che, nonostante assuma un significato ai limiti dell'incomprensibile, mantenga un senso logico. Di questo tipo di gioco letterario con le dovute variazioni, Wilcock si dimostra maestro, come si evincerà dall'analisi dei romanzi-raccolta di storie brevi e frammentate che si studieranno nei capitoli successivi.

¹⁷ Mario Soldati (1906-1999) fu un famoso scrittore e regista italiano.

Wilcock tocca poi una delle sue grandi passioni, ovvero il teatro emulando un dialogo numerato costruito da un calcolatore elettronico e mette in evidenza, come, alla fin fine, è il vocabolario e l'elezione e la combinazione delle parole che rende qualcosa un'opera d'arte. E, non a caso, cita una tra le opere che Wilcock preferisce in assoluto, *Finnegans' Wake* di Joyce, di cui l'italoargentino eseguì una brillante, seppur difficilissima traduzione.

il testo ricorda a tratti il *Finnegan* di Joyce; solo che Joyce ci mise diciassette anni a comporlo, e invece un calcolatore elettronico può produrre cinquecento pagine all'ora, già stampate dalla telescrivente. Tutto il lavoro sta, naturalmente, nella scelta delle battute. Ma più importante ancora è la scelta previa del vocabolario, determinante per quel che riguarda l'atmosfera del testo che ne risulta (30).

Tra gli altri giochi letterari che Wilcock stesso applica in un paio dei suoi scritti c'è quello di alterare leggende, abbassandone la loro altezza di mito e umanizzandole con deformazioni fisiche o caratteriali che rendono i protagonisti della storia ilari e a tratti grotteschi.

Ci sono parecchi altri metodi di introdurre il gioco nella letteratura. Uno tra i molti, modestissimo come invenzione, ma di effetto ilare, sarebbe questo: prendere il testo della sceneggiatura che Thomas Mann scrisse per il film (non compiuto) sulla leggenda di Tristano e Isotta; mutare Isotta in ragazzo e re Makus in prete. La leggenda si rinnova, tutto acquista un altro rilievo (35).

Wilcock usa lo stesso principio quando racconta il mito di Medusa, che come uno dei personaggi in *Lo stereoscopio dei solitari*, diventa un'infelice poetessa "anguicrinita e miope" (50). Wilcock la umanizza esaltandone la complessità come donna comune. Dice, infatti, che "Medusa vive oggi dilaniata tra il desiderio di accentuare la propria bruttezza, per essere ancora più diversa dalle altre donne, e quello di salvare il salvabile, spendendo somme favolose dal

parrucchiere e dalla sarta” (38). Ma immediatamente dopo ci si presenta un’immagine visiva del mito che “dal parrucchiere si fa spettinare le vipere, in modo che le cadano più disordinatamente che mai sulla fronte e sugli occhi” o che va dalla sarta per farsi ritagliare delle stoffe, veri e propri stracci come una mendicante. I richiami alle caratteristiche distintive del mito, come l’immagine visiva dei serpenti e la sua capacità di pietrificare chiunque le rivolga lo sguardo sono presenti nel racconto wilcockiano, ma sotto forma di allusioni, sono alterate e ridicolizzate. La conclusione del breve racconto, infatti, ritrae una Medusa quasi patetica:

Ogni sera, anguicrinita e miope, con un candelabro nella mano scarna, la poetessa percorre queste sue gallerie di statue, divorata dalle furie; finché, in preda alle convulsioni non si aggrappa a uno qualsiasi di quei giovani corpi di marmo, e tra i fischi frenetici di tutti i serpenti della sua testa, si lascia cadere a terra, singhiozzando, come la più misera delle donne (39).

Wilcock conclude il suo contributo all’Almanacco citando la tecnica che sembra incorporare un po’ tutta la sua produzione, ovvero il mettere insieme stili e forme diverse con linguaggi altrettanto diversi in un *unicum* che costituisca un romanzo.

Le possibilità sono forse infinite: *collages* di annunci funebri; trascrizione diretta di passi di critica accademica, rimescolati; oppure di poesie bruttissime, di notizie giornalistiche assurde o di maniera; tesi di laurea fabbricate coi brani più incomprensibili dei più noti filosofi contemporanei; recensioni di libri immaginari; testi di economia politica o di genetica presentati con la tecnica del fotoromanzo... (40)

1.9 La naturale morale della lingua

Un tratto della coerenza wilcockiana risiede nella postura di Wilcock di essere partecipe, anche se in maniera appartata, a dei principi etici che trovano il loro fondamento nel linguaggio.

Wilcock, che è comunque alleggerito da qualsiasi costrizione prettamente ideologica, si mantiene costante in certi valori e lascia il suo pensiero in eredità come un suggerimento al figlio, che può esser inteso in maniera universale anche a tutte le generazioni che verranno. La quartina iniziale della poesia chiamata “A mio Figlio” appunto, recita così:

Abbi fiducia nella vita
E non nelle ideologie;
non ascoltare i missionari
di quest' illusione o quell'altra.

Ricorda che c'è una sola cosa
affermativa, l'invenzione;
il sistema invece è caratteristico
della mancanza d'immaginazione. (*Poesie*, 36)

Un'altra occasione per Wilcock di lasciare il suo messaggio riguardo alla fedeltà nella ricerca della verità e nell'uso corretto del linguaggio è posizionata enfaticamente a conclusione del romanzo *Il tempio etrusco*. Alla fine del libro, la madre del personaggio principale Atanassim si trova in punto di morte e con le battute a seguire lascia un vero e proprio testamento etico.

- Devi dare alla tua vita una forma, e per darle una forma devi seguire le regole.
- Le regole variano da un posto all'altro, ma una volta che ne hai scelto un insieme coerente, l'insieme coerente, l'insieme vale in ogni luogo.

-Questi insiemi di regole saranno validi finché gli uomini saranno sulla terra; non perché ci sia dietro qualcosa a reggerli, ma perché si reggono da soli.

-Chi non dà forma alla sua vita, è come un animale e come tale viene trattato, con lo svantaggio di non essere un animale; ma le forme compiute sono molte, e non spetta a noi giudicarle.

-Le regole si reggono sulla lingua, che è comune, e perciò sono comuni anche le regole.

-Devi dire sempre la verità, cioè chiamare l'acqua acqua e, e delle cose che non si vedono né si toccano parlare per fantasia. L'uomo che mente ha rinnegato la propria lingua e perciò vive nel buio assillato dagli spettri e dai draghi delle lingue inventate. Né devi dare ai nomi astratti una realtà concreta.

-Non devi cercare di imporre la tua opinione—per quanto naturale sia volere imporre il proprio sentimento—perché tutte le opinioni sono combinazioni di parole, scelte a caso nel libro dei vocaboli, e davanti al vocabolario hanno lo stesso peso (197).

Questo passaggio in particolare appare rivelatore nei riguardi di uno dei nuclei tematici permeanti nel pensiero e dell'intera opera di Wilcock, giacché accenna al rapporto tra l'uomo e l'animale e ciò che distingue l'uno dall'altro. È questo un tema che verrà trattato più in là nel corso di questo lavoro e che, nonostante la visibile evidenza, la critica non ha ancor investigato. Ma ritornando alla fede che Wilcock ha nel linguaggio, nel suo contributo "Lingua e Morale" contenuto in *Illusione e critica* sostiene che un essere pensante è colui che si serve del linguaggio e che, una volta scadute le religioni che erano state fino ad allora i pilastri della serie di principi cosiddetti morali, l'unico "lembo" a rimanere è "l'uso corretto del linguaggio" (195). Per meglio

intendere ciò a cui si riferisce, ne offre una spiegazione abbastanza chiara quando afferma che “uso corretto del linguaggio non vuol dire qui soltanto obbedienza alle leggi complesse della grammatica, ma ubbidienza, inoltre, a quelle leggi piuttosto semplici che regolano la logica” (197). E dopo aver offerto un esempio con l’uso contemporaneo di due frasi illogiche se messe in relazione, tira in ballo “falsari, molte donne, molti politici, la maggior parte dei letterati” come coloro che sembra facciano frequentemente uso “scorretto del linguaggio.” Sono inoltre queste categorie di persone per cui Wilcock nutre una particolare antipatia e che non negò mai. Certamente, nella sua mente, in politica, indifferentemente dal partito o dall’orientamento in questione, spesso il linguaggio non veniva usato appropriatamente. In uno dei numerosi racconti brevi che fanno parte di *Fatti inquietanti*, intitolato “Eufemismo e demagogia,” citando Jaime Rest e partendo dalla poesia, che Wilcock ritiene come la forma più alta d’espressione,¹⁸ l’autore è risoluto nel condannare varie forme di totalitarismo che usano il linguaggio come “corruzione del pensiero”. Si legge infatti:

[...] Spesso si cade nell’errore di credere che il linguaggio sia strumento docile, da usare come ci pare; questo non è vero di nessuno strumento e ancor meno del linguaggio, il quale, oltre ad essere comunicativo, possiede un intenso potere di suggestione. Quando questa forma semantica riesce piacevole e rivelatrice, si chiama poesia; negli altri casi rappresenta una corruzione del pensiero, della quale approfittano i regimi totalitari, poiché il totalitarismo è spesso tecnica verbale, e il linguaggio, attraverso il demagogo, può dominare e trasformare la nostra vita.

(153)

¹⁸ Wilcock ne dà una definizione assai significativa nell’incipit della poesia 7., parte della raccolta “Luoghi comuni”, in *Poesie*, che recita “Nonostante i trionfi della scienza applicata / gli strumenti migliori per osservare l’universo/ sono ancora la penetrante lampada del verso. (17).

In particolar modo, Wilcock si sofferma sull'uso che si fa dell'eufemismo e non perde occasione per fare un richiamo all'Argentina peronista¹⁹. Wilcock non si espone mai pro o contro di un partito in prima persona, ma lascia spesso al sarcasmo o all'ironia salace il compito di parlare per lui. Nel descrivere la figura e le inclinazioni del demagogo²⁰, passa ad un sarcasmo spietato e politicamente pungente quando afferma che

Un curioso mostro della tecnica demagogica è l'espressione, di uso ormai universale, 'democrazia popolare'; siccome democrazia vuol dire governo del popolo, 'democrazia popolare' significherebbe governo del popolo alla seconda potenza. In fondo, infatti, la massa pensa che 'democrazia' sia una parola della quale conviene diffidare: soltanto quando è 'popolare' si è sicuri che non voglia dire governo dei ricchi (155).

Oltre ad un'ideologia in particolare, Wilcock tocca anche temi scottanti di attualità, come per esempio le guerre, le armi di distruzione di massa, la crisi economica ed il vandalismo, mostrando come l'uso di eufemismi attraverso l'allusione e la sostituzione di vocaboli sia una maniera demagogica ed indiretta, quasi moderatamente decorosa, di parlare, alleggerendone il peso, di problemi ben più gravi: "Così chiamano 'programma di difesa' i preparativi di guerra, e 'deterrente termonucleare' la bomba all'idrogeno, e 'aumento della delinquenza minorile' una serie di furti e di assalti commessi da gruppi di volgari delinquenti di periferia"(156).

La fiducia di Wilcock nel linguaggio è però così grande che quasi pone a sigillo del contributo "Lingua e morale" una conclusione speranzosa:

¹⁹ "Dopo la rivoluzione del 1955, i giornali argentini, per non nominare Perón, l'hanno chiamato per due o tre anni 'il mandatario deposto' " (154).

²⁰ "Il demagogo deve affermare che la sua causa è progressista, democratica, giusta, patriottica e realista; che egli desidera instaurare un ordine nuovo, una nuova nazione, un piano razionale, una dottrina più logica. Invece i nemici vengono indistintamente e promiscuamente chiamati reazionari, rossi o comunisti, borghesi, oligarchi, traditori della patria, politici marci" (154).

Ma il linguaggio è sempre più forte di qualunque tirannia. Oggi il tiranno può dire, e costringere tutti a dire, che il fucilato si è ucciso in un momento di sconforto; finché il linguaggio rimane, sapranno tutti però che egli è stato fucilato. E questa è la nostra speranza, sia pure a lungo, lunghissimo termine: la naturale morale della lingua. (198)

CAPITOLO 2

L'INGEGNERE SOLITARIO E CRUDELE

“Luogo comune-verità: che l'uomo in qualunque situazione si trovi si trova solo.
[...]

L'uomo ha bisogno di solitudine, e altrettanto di comunicazione; ma la comunicazione turba la solitudine; farle condividere senza scontro è presupposto della felicità”.²¹

Queste due semplici affermazioni si trovano nel risvolto di copertina de *Lo stereoscopio dei solitari* ed enunciano uno dei tratti più marcatamente distintivi dell'opera wilcockiana, la solitudine dell'uomo. Questo, che è un concetto chiave nella filosofia dello scrittore argentino, si estrinseca particolarmente in due scritti, “I donghi”, racconto tra i più conosciuti contenuto in *Il caos*, e in *L'ingegnere*, singolare romanzo epistolare. Partendo da elementi in comune, quali alcuni chiari riferimenti autobiografici, una limpida descrizione di paesaggi concreti familiari allo scrittore e una brillante ironia che giunge agli estremi limiti del grottesco, si nota che il racconto ‘I donghi’ e il romanzo breve *L'ingegnere* sono strettamente interconnessi, oltre che da numerosissimi elementi contenutistici e stilistici, dal leitmotiv della solitudine.

Prima di addentrarsi in una discussione che evidenzi le ragioni di quest'analisi tra i due scritti, sembra necessario offrirne una sinossi.

²¹ Questa citazione è anche presente nel sito italiano ufficiale di Juan Rodolfo Wilcock: www.wilcock.it.

2.1 I donghi

“I donghi” è considerato il racconto wilcockiano per eccellenza, e fu uno dei primi ad esser stato pubblicato; uscì infatti in una rivista uruguayana, *Número*, il 27 dicembre del 1955. Questa stessa prima versione guadagnò la predilezione di Borges e Bioy Casares che la inclusero nella loro importante seconda edizione di *Antología de la literatura fantástica*, raccolta che fu determinante nel delineare una svolta letteraria non solo nella letteratura del cosiddetto cono Sur, ma anche in quella mondiale. Il protagonista è un ingegnere di Buenos Aires che lavora nelle montagne andine nella costruzione di un hotel monumentale e che s’imbatte con una specie sotterranea di vermi onnivori che minacciano la sicurezza del genere umano. Assieme a lui lavorano altri due ingegneri, Balsa e Balsocci, che l’erudito ingegnere protagonista definisce come due incapaci, “due antropoidi parimenti incapaci di distinguere un quartetto da un comignolo” (146). Il racconto, che è suddiviso in tre parti, evoca gli scenari della costruzione, luoghi reali della Cordigliera, così come alcuni compiti che l’ingegnere è chiamato a svolgere. La descrizione paesaggistica s’intercala a dialoghi in cui Balsa e Balsocci narrano al protagonista di queste strane creature che vivono nei tunnel di tutto il mondo, i donghi appunto, ma di cui l’ingegnere fa finta di disconoscerne l’esistenza. È solo nell’ultima sezione del racconto che, attraverso la tecnica stilistica delle allusioni, il lettore si rende conto che l’unica motivazione per cui l’ingegnere si trova a svolgere quel lavoro lontano dalla città è a causa di una forzata fuga da un certo Enrique, fratello di una delle giovani donne vittime che ha attentamente ucciso, dandole in bocca a questi strani animaletti onnivori, “queste bestiole [che] possono digerire qualunque cosa, persino la terra, il ferro, il cemento” (152).

2.2 L'ingegnere

L'ingegnere è un romanzo epistolare pubblicato nel 1975 che ha come protagonista Tomàs Plaget, un ventiquattrenne ingegnere argentino impiegato nella ricostruzione della Ferrovia Transandina che viene inviato tra le montagne della zona di Mendoza. Prima ancora di conoscere gli eventi narrati, è importante tener conto che la forma epistolare è costruita solo dalle lettere del mittente, l'ingegnere protagonista, mandate nell'arco di un anno circa (dal 17 luglio 1943 al 21 maggio 1944) ad una destinataria di Buenos Aires alquanto misteriosa. Le lettere seguono i vari spostamenti che l'ingegnere deve fare dai vari cantieri che di volta in volta dirige, situati in zone impervie dove vivono popolazioni isolate e in situazioni di degrado, soprattutto ai suoi occhi bonarensi. Nelle lettere, Tomàs, o Tommy (come a volte si firma) racconta del disprezzo per il suo lavoro e delle astuzie che usa per liberarsene quando può e della radicata avversione verso tutti coloro che gli girano attorno, ai quali guarda con ironico e superiore distacco. Le lettere sono arricchite di descrizioni paesaggistiche con slanci poetici degni del poeta argentino; ma i più peculiari dettagli che vengono fuori sono la coltivazione ossessiva delle infinite manie strambe che l'ingegnere narra alla destinataria con una complicità rassicurante. Tutte le missive si rivolgono alla destinataria con i vezzeggiativi più innamorati, ma è solo dopo una dozzina di lettere che il lettore scopre con non poca sorpresa che l'ingegnere scrive alla quasi ottantenne nonna che vive a Buenos Aires; Le lettere, che sono tutte nostalgiche, chiedono continuamente favori per alimentare i capricci ossessivi dell'ingegnere, che vanno dall'abitudine di dormire per terra su un telo impermeabile, a un cuscino di pelle su cui può sbavarsi liberamente fino ad arrivare alle richieste di marmellate che accompagnano certi banchetti speciali e rituali che l'ingegnere di tanto in tanto si concede. Wilcock maestralmente allude a certi episodi di bambini scomparsi, di ossicini e di carni con le marmellate, ma è solo dal risvolto di copertina che il

lettore viene a conoscenza delle abitudini cannibali dell'ingegnere, che “per i suoi solitari pranzi delle grandi occasioni, predilige i bambini teneri al forno, dai tre ai sei anni” (122).

2.3 Elementi in comune

Come si è affermato precedentemente, in questi due scritti c'è la forte presenza di elementi simili che fanno de *L'ingegnere* quasi una continuazione coerente del discorso intrinseco già iniziato da Wilcock con “I donghi” agli inizi della sua carriera.

Elementi autobiografici appaiono in entrambi gli scritti, ma non si qualificano come unico motivo; una critica troppo veloce e superficiale ha, infatti, erroneamente definito per esempio *L'ingegnere* un romanzo epistolare autobiografico. Si sostiene invece che gli elementi autobiografici, tanto nel romanzo breve quanto nel racconto, svolgono la funzione specifica di rendere coerente e logica la narrazione e di controbilanciare con un'accurata precisione la crudeltà assurda e l'imprevedibile fantastico che stravolge il lettore con insospettabili e grotteschi risvolti.

Si sa che Wilcock, subito dopo essersi laureato con la qualifica d'ingegnere civile presso l'Università di Buenos Aires, aveva intrapreso un lavoro nella costruzione della ferrovia transandina. Dunque, tanto il tipo di lavoro quanto i luoghi descritti in ambo gli scritti sono parte reale dell'esperienza dello scrittore argentino. Inoltre, Wilcock lascerà presto questa professione, più o meno intorno al 1944, per dedicarsi pienamente e solamente alle lettere. Questo disinteresse per la professione d'ingegnere e la passione per la letteratura sono tratti distintivi sia di Tomàs Plaget, sia dell'ingegnere de “I donghi”. E ancora una certa misantropia e un elitismo che molti tra coloro che conobbero lo scrittore argentino gli attribuiscono, sembra ritrovarsi nella personalità dei protagonisti degli scritti in questione.

La noncuranza nei confronti del lavoro emerge non solo da affermazioni ma anche dall'atteggiamento di superiorità e distacco che arriva perfino a prendersi gioco dei suoi colleghi o di chi si trova ad avere a che fare con lui. Nella lettera del 26 luglio, Tomàs racconta alla nonna:

È la cosa più stupida del mondo, il mio lavoro. Sono capo di un settore e do degli ordini. Siccome nessuno mi ubbidisce, oppure fanno tutto al rovescio, finisce che non do più ordini, e poi non ho più nulla da fare. Attualmente il mio capo si trova a Mendoza e mi alzo molto tardi, faccio quel che la follia mi comanda, non è poi che vada tanto male.”(21)

Tanto nei Donghi, quanto in *L'ingegnere*, i protagonisti fanno davvero “quel che la follia [gli] comanda.” Ne “I donghi”, per esempio, l'io narrante afferma: “In realtà ho esagerato, ma fino al giorno d'oggi si sono lasciati, poverini, scandalosamente manovrare e se si fa eccezione della minorenni della posta e del lavoro di ornare fino a renderla quasi incomprensibile questa cronaca (finora soltanto le prime pagine) qui si stenta a divertirsi” (150).

Con lo stesso tono di distacco qui si parla del menefreghismo del protagonista nei confronti del lavoro e di un possibile crimine i cui dettagli non vengono spiegati e che lascia al lettore il compito di immaginare se sia stata, come nel caso dei bambini, una delle tante malefatte dell'ingegnere.

Un'altra caratteristica del protagonista in entrambi gli scritti è un atteggiamento bizzarro, giocherellone che crea scherzi e disguidi a carico degli altri e per cui il biricchino fattore non viene mai né scoperto né punito. Oltre ad essere una peculiarità divertente insita nella scrittura wilcockiana, quest'umorismo che suscita l'immediata e inaspettata risata del lettore alleggerisce e crea più empatia nei confronti dei protagonisti che altrimenti sono distanti e assurdi. Per

esempio, ne “I donghi”, l’ingegnere architetta una beffa con l’unica motivazione che gli “interessava sentirla raccontare da loro” (150). L’ingegnere riempie le giornate di episodi ludici che risultano in puro intrattenimento per lui sempre ai danni di qualcun altro. Tra i suoi passatempi preferiti “quando fa freddo [c’è quello] di accendere con un fiammifero i cespugli intorno alle tende dei manovali” (157), visto che sono così resinosi che bruciano da soli. Particolarmente spiritoso è il piccolo evento durante la costruzione in cui uno dei due poveri ingegneri che gli sono stati affiancati per collaborare con lui sarà biasimato:

Ciò nonostante in una delle colonne principali di cemento all’annesso per la servitù sono riuscito a introdurre mentre la riempivano una camera d’aria gonfia, ma quando tolsero l’armatura di legno la gomma si vedeva dove poggiava contro un asse; sono stati costretti a riempire il vuoto con una iniezione di cemento e l’incidente nel frattempo è diventato una leggenda confusa che ogni tanto provoca licenziamenti di personale. Il pallone apparteneva a Balsocci.” (150)

Le facezie dei protagonisti wilcockiani s’intrecciano sapientemente e con nonchalance agli orrori più rivoltanti, che non vengono mai chiaramente descritti, ma che provocano un sorpreso aumento dell’attenzione del lettore grazie a degli indizi disseminati qua e là attraverso la tecnica dell’allusione. È così che il lettore viene a conoscenza del fatto che l’ingegnere protagonista de “I donghi” è un assassino che si è disfatto almeno di quattro giovani donne e che l’unica ragione per cui ha accettato il lavoro nelle montagne andine è la fuga da Enrique, il fratello di Rosa, una delle vittime. E ancora, che il protagonista dell’*ingegnere* è un cannibale che si delizia nel cibarsi di bambini che di tanto in tanto saltano fuori dalle descrizioni nelle lettere, ma che poi scompaiono senza ragione con conseguente disperazione dei loro genitori.

Questo inconsueto ma fluido altalenarsi di eventi è interrotto da descrizioni paesaggistiche di luoghi e riferimenti concreti familiari allo scrittore argentino. Ecco, dunque che compaiono nomi di posti specifici nella provincia di Mendoza, come Uspallata, Paramillo de Juan Pobre, e nelle lettere de *L'ingegnere*, si può tracciare un vero e proprio tragitto seguendo gli spostamenti del narratore, da Mendoza, a Polvareda, Paramillo de Juan Pobre (che ricompare di nuovo qui), Agua Nueva fino a Pedro Vargas. Non solo i luoghi, ma anche animali tipici della zona, come i guanachi, o vegetazione distintiva, certi arbusti che crescono meramente in quelle aspre montagne, il clima e i ghiacciai sono esposti con precisione e competenza, frutto certamente della padronanza che Wilcock stesso aveva di quei luoghi. Con le parole dell'ingegnere de "I donghi", "da lontano mi ricordano le montagne in Svizzera" (145), e per cui risulta impossibile non rintracciare un riferimento autobiografico, giacché Wilcock visse lì per alcuni anni²².

2.4 Le passeggiate dell'ingegnere

“la natura e la vita umana mi appaiono come tutta una fuga nonmeno seria che affascinante di accostamenti, fenomeno che ritengo sia da giudicare bello e giocondo”.

Die Spaziergang, R. Walser (95)

In molti scritti wilcockiani, e in particolare nei due presi in analisi in questo capitolo, appare preponderante un'attenzione alle descrizioni della natura che sembra mostrare quella *Lust zum Fabulieren*, la gioia di raccontare che raggiunge un'altezza poetica degna del migliore Wilcock.

²² A proposito, anche in *L'ingegnere*, compare un riferimento autobiografico, quasi un ricordo, immediatamente nella seconda lettera: “Vedrò il posto dove dovrò abitare (credo che si chiama Polvareda, a 2000 metri) e per la prima volta da quando avevo due anni, in Svizzera, camminerò sulla neve” (8).

Lo scrittore argentino, come si sa, prima ancora di dedicarsi alla prosa, inizia una giovane, brillante e promettente carriera di poeta in Argentina. L'inclusione di questa parte così connaturata alla sua scrittura ha ragione di esistere, soprattutto se s'intende come una perfetta integrazione di un'accurata e misurata attenzione alle parole e ai suoni, fondamento della poesia, con una prosa fluida e scorrevole. Coerenti e misurate descrizioni concrete della natura che placano e distendono il lettore che si trova a tenere testa a personaggi fantastici tra i più assurdi, le cui azioni sfiorano i limiti della degenerazione etica.

Ritornando alle descrizioni paesaggistiche wilcockiane, tanto in "I donghi" quanto in *L'ingegnere*, la Cordigliera andina è dipinta attraverso gli occhi dell'io narrante come se l'intero racconto fosse un resoconto di una lunga escursione che il protagonista solitario fa. E conoscendo l'influenza che Robert Walser esercitò su Wilcock, è facilmente ipotizzabile una chiara ammirazione, quasi un omaggio a *Die Spaziergang* (la Passeggiata), considerato come il trattato di poetica dello scrittore svizzero. L'ingegnere solitario di Wilcock è un *homo viator*,²³ viaggiatore che cammina nel tempo e acutissimo osservatore di particolari²⁴. Wilcock, come Walser, è un accanito passeggiatore, uno di quelli che se da una parte abbraccia ogni dettaglio del circostante, dall'altra lo osserva da essere solitario, con un'invalicabile distanza. Proietta così un'immagine di sé estranea a ogni rapporto funzionale con il mondo.

²³ Questo concetto era già largamente conosciuto nel periodo medievale, quando la vita dell'uomo sulla terra era intesa come un viaggio transitorio; a quei tempi, infatti, la vita era concepita come un pellegrinaggio, un itinerario per raggiungere l'eternità e per espiare il peccato mediante la penitenza. Celebre specchio di questo concetto del periodo è l'impostazione concettuale della *Divina Commedia* di Dante Alighieri.

²⁴ In *L'ingegnere*, il protagonista, parlando di sé in una delle prime lettere mandate alla nonna, afferma:

"Fra tutti i lavori che potrei fare, questo qui è abbastanza piacevole, e somiglia abbastanza a una passeggiata, a volte" (18).

Mentre si cammina, “idee, lampi di luce” spontaneamente si presentano per essere elaborati con un naturale flusso di coscienza. In *La passeggiata*, Walser enuncia quest’approccio grazie a locuzioni come “per associazione di idee” (76), “mi fece pensare” (87), “mi ricordò” (87), “che fa involontariamente pensare” (90), “mi sorsero nella memoria”(96) e “balenò ai miei occhi” (97). Anche Wilcock si avvale della stessa tecnica descrittiva:

È il posto più bello del mondo, il più sorprendente. Non appena ci si lascia dietro Punta de Vacas, il paesaggio diventa molto più bello, le montagne hanno colori chiari e insoliti, soprattutto beige, rosa e lilla. A vederle si prova una gioia immensa, ed è una bellezza di un genere interamente nuovo. Ci sono delle rocce grandi come una città, poggiate sulle cime, che sembrano castelli, e fiumi di cioccolata e di caffè, che sgorgano furiosi sopra la strada con una bianca schiuma. L’Inca è un ponte naturale, lungo più di cento metri, sul quale passa la strada, e sotto, il fiume Cuevas, molto scuro e ribollente. Orbene, dall’alto, dal basso e dai lati, sorgenti di acqua calda, piene di Sali di zolfo e di dio sa che, si slanciano formando strascichi gialli, verdi, azzurri e marrone, che hanno fatto del ponte una fantasmagoria che non si riuscirebbe a crederla naturale, ma che ciò non di meno è bella. Dalle montagne laterali, ocra con punte marron-glacé, scendono verticalmente e da grandissima altezza fiumi quasi neri (69).

Lo scrittore argentino condivide con Walser la necessità di trarre dalle passeggiate e dall’osservazione del mondo la risorsa basilare della sua spinta motivazionale a scrivere. Ne sono esempio i versi con cui Wilcock apre la sua raccolta di *Poesie*, la 1., che appartiene alla collezione intitolata “Luoghi comuni”:

Dai rami polverosi scende qualche soffio di vento

E il poeta solitario, fisicamente contento,
passeggia per le strade come Adamo il primo giorno,
guardando attorno al suo nuovo soggiorno,
e inserendo nel suo ragionamento,
mentre ascolta le voci più o meno profonde
con cui il mondo a se stesso risponde.” (15)

Robert Walser in *Die Spaziergang* narra in prima persona e riflette sulla propria condizione di scrittore sull'esigenza di passeggiare quando afferma:

“A spasso” risposi, “ci devo assolutamente andare, per ravvivarmi e per mantenere il contatto con il mondo; se mi mancasse il sentimento del mondo, non potrei più scrivere nemmeno mezza lettera dell'alfabeto, né comporre alcunché in versi o in prosa. Senza passeggiate sarei morto e da tempo avrei dovuto rinunciare alla mia professione, che amo appassionatamente.” (64)

Anche in *L'ingegnere*, come il protagonista di *La passeggiata*, l'io narrante è un *homme de lettres*, che legge e scrive, parla di Valéry, cita versi di Baudelaire²⁵, scrive racconti e poesie che pubblica in eminenti riviste della capitale. L'accostamento alla lettura e all'istruzione che l'ingegnere pratica come suo passatempo appartato e per il quale manda continue richieste di libri da Buenos Aires ha almeno un paio di citazioni da notare nel libro. L'ingegnere è invitato dall'università di Mendoza a tenere una conferenza su Valéry e la matematica. Un altro caso, che diventa anche un pretesto interessante è quando fonda una scuola per i bambini dell'accampamento e dei dintorni; pretesto perché, se questo a prima vista sembra un nobile e

²⁵ “*Les courses, les chanons, les baisers, les bouquets,
Les violons vibrant derrière les collines,
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
Tout le vert paradis de amours enfantines*” (71)

generoso gesto dell'ingegnere, sovviene poi alla mente del lettore quando più tardi nella lettura si inizia ad insinuare il sospetto del suo cannibalismo, particolarmente legato alla scomparsa di bambini. Ad ogni modo, anche una vocazione didattica ha radici autobiografiche.²⁶ In Argentina, infatti, subito dopo aver abbandonato la professione d'ingegnere e prima di trasferirsi in Italia, Wilcock insegnò in un collegio dal quale venne espulso, si dice, per la sua mancata aderenza alle idee peroniste.

Altro tratto comune tra Wilcock e Walser è la programmatica distanza che lo scrittore mantiene nella sua creazione narrativa. Una delle ragioni per cui *Die Spaziergang* è considerato un manifesto della poetica walseriana sta nel fatto che vi sono riflessioni personali dello scrittore svizzero chiaramente enunciate. Per esempio, riguardo all'atteggiamento di colui che passeggia e all'estraneità che deve mantenere nell'osservare e scrivere:

Le cose più sublimi e le più umili, le più serie come le più allegre, sono per lui in ugual misura care, belle e preziose. Neppure una traccia di ombroso amor proprio deve albergare nel suo animo, ma bensì egli deve lasciare che il suo sguardo sollecito erri e si posi dappertutto con spirito fraterno, deve saper aprirsi solo alla vista e all'osservazione, e viceversa essere capace di tenere a distanza i suoi propri lamenti, bisogni, mancanze, rinunce, come un valoroso e provetto soldato, pieno di zelo e di abnegazione.” (66)

La scrittura wilcockiana è improntata sulla necessità di astrarsi dalla narrazione; il narratore non esprime mai un giudizio e racconta con distaccata ironia le vicende strabilianti dei suoi personaggi. Ma nonostante la mancanza di empatia verso i personaggi, Wilcock riesce ad

²⁶ A proposito del suo proposito educativo, Miguel Murmis in “Portavoce dell'inferno, enfant terrible o enfant du siècle?” sottolinea una preoccupazione didattica, che secondo il critico, si esprime più compiutamente con la rivista *Disco*, di cui Wilcock era responsabile unico e dove pubblica poesie e frammenti in prosa in lingua originale o tradotti da lui stesso (9).

esercitare un'aggressione incessante verso il lettore che è sfidato dalle continue e violente sorprese calcolatamente tragiche.

2.5 Il fiume antropofago

Nelle descrizioni della natura, sia in "I donghi" sia in *L'ingegnere*, una costante si ripete quasi imponendo la sua presenza, il fiume. Una prima intuitiva riflessione porta immediatamente a spiegare quest'ossessione se s'intende che il fiume è un fattore distintivo per gli abitanti di Buenos Aires²⁷, e che, oltre a marcarne l'appartenenza, funge da fattore di autodefinizione. Nella scrittura e nella vita del poeta argentino deve aver esercitato un'influenza importante, essendo spesso ispirazione di molte poesie, soprattutto quelle giovanili. Ma c'è di più. Nei due scritti in esame, il fiume ha una forza devastante, è un elemento naturale distruttore e complice dell'ingegnere.

Ne "I donghi", si tratta del fiume Mendoza, i cui riferimenti sono molto frequenti. Prima viene descritto : "passai sul fiume Mendoza (che quassù e in questo periodo dell'anno si riconosce più che altro di notte per lo strepito e il riflesso degli scarsi raggi azzurri che riescono a far scivolare fino al fondo valle le lune senza alone)"(146); poi, inizia a diventare una minaccia la cui pericolosità è espressa sotto forma di ammonimento: "Quelli che ci cadono dentro li trascina lontanissimo e quando li trovano sono nudi e pelati" (148). L'efferato ingegnere sembra ricordarsi di queste parole e più tardi le userà per uno dei suoi tanti crudeli tranelli:

²⁷ In "I donghi", parlando della capitale argentina, l'appellativo usato è "in riva al Plata"(155).

La passerella sul fiume Mendoza, per esempio, quando sono arrivato era soltanto una rotaia²⁸ di quelle che sparpagliò l'alluvione del Trenta e qualcosa ritorse i ponti, con un cavo teso a un lato all'altezza delle mani, per sorreggersi. Lì è cascato un certo Antonio²⁹ e con questa scusa ho fatto togliere il cavo e mettere al suo posto un tubo lungo agganciato a due pali, su questa e sull'altra riva. Adesso ti puoi sorreggere meglio quando traversi il fiume e quando lo traversa un altro sganciare il tubo" (157).

Lo stesso fiume Mendoza ritorna prepotentemente anche nella narrazione de *L'ingegnere*. Si legge, infatti: "Sono sceso fino al fiume Mendoza, è il fiume più violento che abbia mai visto, 7 metri al secondo, ci butti un pezzo di legno e sparisce via a una velocità sorprendente, ci ho buttato il sacchetto"(9). Qui il fiume è complice più che mai del protagonista, perché è l'espedito che cancella ogni traccia del suo cannibalismo. Quel "sacchetto con gli ossetti" di cui si legge senza un'apparente spiegazione nella primissima lettera, ricompare poi a proposito del fiume: "Gli ossicini bolliti: tutto quel che cade in questo fiume viene immediatamente macinato tra le pietre. Da qui a Cacheuta sono ottanta chilometri, non ci abita nessuno, e la strada passa in genere a un centinaio di metri sopra il fiume" (14).

Il sospetto dell'antropofagia dell'ingegnere non è esplicito, ma s'insinua in un crescendo continuo di ambigui riferimenti alla possibilità che la possente forza della natura ha di cancellare ogni cosa. Tra le tante descrizioni, si legge: "Di notte il fiume fa un rumore come cento leoni,

²⁸ Lo stesso posto con una descrizione del ponte quasi esatta la si ritrova in *L'ingegnere*. "per attraversare il fiume non c'è ponte, soltanto una vecchia rotaia da 16 metri e un fil di ferro all'altezza della mano per aggrapparsi: se caschi, muori"(28).

²⁹ Un episodio simile della morte di un operaio è presente in *L'ingegnere*: "L'altro ieri un ponte sotto casa mia è crollato e un uomo, peraltro un caposquadra molto gentile che mangiava a tavola accanto a me da mesi, è caduto nell'acqua e siccome questo fiume è molto cattivo, come già ti ho detto mi pare, se l'è portato via facendolo a pezzi contro i sassi e stracciandolo tutto, così che il suo cadavere non è mai più stato trovato" (83).

intenti a divorare bambini, o avanzi di”(92). Il fiume ha qui una funzione disumanizzante nei confronti del protagonista. È il fiume con la sua pericolosità e crudeltà che è responsabile della morte o scomparsa di esseri viventi, mentre il narratore ne racconta le conseguenze con assoluta freddezza; le descrizioni del fiume hanno un qualcosa di mostruoso e umano, che si scontra in comparazione alla mancanza di colpevolezza e scrupolosità dell’ingegnere. Wilcock traspone la crudeltà inarrestabile del protagonista e delle sue azioni e la addossa al fiume, che diventa l’antropofago, giacché divora chi vi cade o ciò che vi è buttato dentro. In “I donghi”, l’ingegnere chiama Enrique, l’uomo da cui fugge dopo averne ucciso la sorella, “il pericoloso” (150) ed capovolge la logica della colpevolezza . Il fiume in *L’ingegnere* è l’estrema trasgressione di Wilcock e dei suoi protagonisti. Non è né un uomo né una creatura mostruosa a essere responsabile delle disumanità del protagonista, ma un elemento naturale. In “I donghi” sono gli esseri mostruosi, questi vermi divoratori a far fuori le vittime: “Cinque Donghi si mangiano una persona in un minuto, tutto, ossa, vestiti, scarpe, denti, persino la carta d’identità” (153). In *L’ingegnere*, l’esistenza delle vittime è cancellata dalla Natura stessa.

Inoltre, Luis Guzman, in un articolo per la popolare portata argentina Clarin, ha dichiarato:

El Ingeniero parece la versión humanizada de *Los Donguis*, cuya mayor virtud narrativa es escapar a cualquier mecanismo psicológico, a cualquier erótica soportada sobre alguna estética maldita, y elegir la alusión para contar una cruzada de los niños realizada por un solo hombre (25).³⁰

³⁰ *L’ingegnere* sembra la versione umanizzata de “I donghi”, la cui maggiore virtù narrativa è scappare da qualsiasi meccanismo psicologico, da qualsiasi inclinazione erotica supportata da una qualche estetica maledetta, ed eleggere l’allusione per raccontare una crociata dei bambini realizzata da un solo uomo.”

2.6 La solitudine dell'ingegnere.

I protagonisti wilcockiani sono personaggi solitari che conducono un'esistenza insignificante attraverso i quali lo scrittore argentino descrive il vuoto e il non senso della realtà. In "I donghi" Balsa chiede all'ingegnere se abbia famiglia a Buenos Aires ed egli risponde di no. In *L'ingegnere* nelle lettere si coglie spesso un rammarico per esser stato dimenticato da quelli di Buenos Aires³¹; l'unica con cui interloquisce è la nonna, a cui si indirizza con ambigui e morbosi vezzeggiativi. Ma anche la nonna qualche volta sbaglia con le insistenti richieste del nipote o non risponde alle sue lettere tanto in fretta come lui vorrebbe. Ad un certo punto, si viene a scoprire che non lo può soffrire e che vorrebbe addirittura sospendere la corrispondenza di cui è intessuto il libro. E allora si accende l'ira dell'ingegnere. Così, alla resa dei conti, il protagonista è sempre solo. Fausto Gianfranceschi, in una vecchia recensione del libro per il giornale *Mondo*, nota:

Tuttavia, anche la nonna qualche volta sbaglia, e rientra nella folla irritante di coloro che non riescono a mettersi in sintonia con lui. Perché, per questo strano ingegnere il mondo si divide nettamente in due: da una parte c'è lui con i suoi tic, la frequentazione dei grandi poeti, il rapporto sincero con i colori e i disegni della natura, con le cose viste ogni volta come cose nuove, precisamente descrivibili anche se banali (e con lui ci sono i pochi che occasionalmente, per breve tempo riescono a passare il confine);³² dall'altra c'è tutto il resto, ossia un mondo sconclusionato anche se si definisce normale, un'umanità o stupida o cattiva, treni

³¹ "Da Buenos Aires non ricevo niente, soltanto le tue lettere; niente riviste, niente libri, si direbbe che tutti mi dimenticano" (*L'ingegnere*, 42).

³² Gianfranceschi si riferisce qui all'isolata descrizione dell'unico collega con cui l'ingegnere va d'accordo, il tedesco Emilio Gruer. A proposito, dice "è abbastanza intelligente, anche se un tantino convenzionale; gli piace molto la buona musica, non né sposato, non ha figli e in ogni caso rimane la sola persona con la quale posso parlare" (51).

e cose che sbagliano sempre orari e itinerari, mettendo a dura prova la sua distaccata pazienza”(23).

Questo desiderio d’isolamento non è nuovo per lo scrittore argentino, che ritrae l’uomo solo, prigioniero murato in se stesso da una feroce solitudine. Wilcock conosce bene questa condizione, giacché rappresenta la sua persona e la sua volontà di alienarsi dal resto del mondo. La poetessa Cristina Campo che lo conosceva bene ne ha dato un succinto, ma veritiero ritratto in una recensione che ha scritto per *Luoghi comuni*, una delle prime raccolte di poesie in italiano del poeta argentino.

È importante sapere che il poeta vive in campagna. Che appena fiutò il pericolo mortale di ritrovarsi, pubblico come una rana, nelle cronistorie italiane di terza pagina, migrò velocemente, come un etrusco da Vejo a Vejano, in un vecchio borgo dell’Argo. Mi sembra che questa migrazione e questo libro felice coincidano: segnino il mistico momento nel quale il grande esigente, quello che la tribù direbbe il grande snob, decide di saltare al di là del proprio snobismo con il salto leggero e definitivo di Saint-Loup sui tavolini del ristorante. Non conosco nulla di più ammaliante, né di più esemplare, di queste denudazioni sorridenti, ‘tranquillamente superiori’, che fanno dell’indifferenza il più gentile dei blasoni.”(21)

In poche parole, Cristina Campo ha descritto la sua scelta di alienazione, la sua felice solitudine lontano dalla città, il suo elitismo, la sua misantropia e la sua indole canzonatoria e dissacrante. Anche Elio Pecora, che fu amico di Wilcock fin dall’inizio del suo trasferimento in Italia, in “Un Ritratto,” parla dell’impaccio che si creava attorno a lui e ricorda: “Comunicava e spandeva

disagio. Anche dosandolo. Non so più se per tenere distante l'altro o per difendersi da una vicinanza eccessiva" (15).

Spesso Wilcock era stato accusato di essere un misantropo scontroso. Lo scrittore e giornalista Ruggero Guarini, che gli fu molto amico soprattutto negli ultimi anni della sua vita, ha spiegato efficacemente l'atteggiamento elitario dell'argentino:

Spesso ho sentito dire che egli fu un grande snob. Può darsi. Ma occorrerebbe intendersi sulla natura del suo snobismo. Se uno snob è qualcuno che aspira a una distinzione 'qualunque', Wilcock non fu uno snob. Le sigle della distinzione a cui aspirava lui erano, semplicemente, la verità e la bellezza. Nel suo caso, credo dunque, che sia lecito parlare di snobismo solamente se si è disposti ad ammettere che i mistici ed i poeti (quelli veri) sono sempre, proprio perché tali, degli snob. Se insomma fu uno snob, lo fu per essere un certosino, un eremita, un 'clochard', un domatore di pulci o un incantevole, povero mostro consapevole dell'essenziale malvagità."(19)

Se si considerano queste peculiarità caratteriali di Wilcock, si possono riscontrare nei personaggi alcuni tratti autobiografici. L'ingegnere ama starsene isolato nelle montagne andine, evita il contatto con i suoi colleghi e organizza le sue attività escogitando situazioni che lo portano a scansare le attività lavorative a favore della coltivazione delle sue ossessioni e dei suoi passatempi. Per esempio, una volta arrivato ad Agua Nueva, esclama: "Che stupenda solitudine, questo posto!" (101). In linea di massima, si adegua ai suoi doveri che gli impongono una certa vicinanza e mescolanza con gli altri, ma rimane sempre nella posizione di chi è diverso, superiore al resto:

le giornate sono molto belle e molto calde; mi annoio un poco per via di tutta questa gente che abita con me, non posso mica chiudermi nella mia stanza a chiave, è come vivere in piazza. Starò sicuramente meglio da solo, con la mia cucina e tutto. Non sono abituato a sentire dire continuamente delle stupidaggini, è un po' irritante, e a volte ho paura di diventare normale come loro. (40)

La sua volontà di non omologarsi ai suoi colleghi ed il suo elitismo viene metaforicamente evocato attraverso un'iconografia ricorrente a cui si ricorre per denominare gli uomini, soprattutto coloro che lavorano per la sua stessa compagnia: l'immagine della scimmia. Lamentandosi delle condizioni in cui è costretto a lavorare (che non sono comunque per niente sgradevoli) parla di "questo schifo di Compagnia delle Scimmie" (97). E continua ancora ad insistere sul disprezzo che nutre, marcando per contrasto, anche se non affermandolo esplicitamente, la propria superiorità.

E sono sicuro che tutti questi accampamenti di lavoro sono così, mucchi di gente inutile, scimmiesca, invidiosa, chiassosa; comprendo bene adesso perché nessuna persona gradevole ci rimane mai, è un ambiente adeguato soltanto ai ladri e ai fannulloni, un continuo foruncolo. (97)

Se da un lato l'ingegnere sembra incapace di instaurare alcun rapporto di socialità o attaccamento affettuoso con nessuna delle persone a lui vicine, non esita di certo nel mostrare sentimenti di odio e di vendetta verso coloro che hanno tradito le regole del suo mondo. È, infatti, soddisfatto e contento se qualcosa di inaspettato e cattivo succede a loro: "ho saputo che alla Transandina, dopo la mia partenza, c'è stata una specie di alluvione e non potranno inaugurarla ancora per due o tre mesi. Questo mi ha fatto veramente piacere, se lo meritano perché sono così cattivi e mi hanno fatto tanto male con le loro insinuazioni" (106).

2.7 Crudeltà ed efferatezza

Il sacro impulso che porta al cannibalismo ispira in coloro che non lo provano un orrore altrettanto sacro.

Illusione e critica (209).

In tutta la sua vita Wilcock ha considerato il teatro come parte fondamentale della sua attività artistica. Il suo apporto nella saggistica teatrale italiana è stato notevole: ha tradotto i più grandi (Shakespeare, Marlowe, Beckett and Genet, sono per nominarne alcuni), ha scritto opere di teatro (*Teatro in prosa e versi* e *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie*) e ha scritto recensioni su riviste e quotidiani. Inevitabile, dunque, l'influenza che il genere teatrale ha esercitato sugli scritti dell'argentino e sulla sua maniera di intendere la letteratura. Il commediografo francese Artaud con il suo teatro della crudeltà aveva scosso gli spettatori nella loro interiorità inducendo riflessioni sull'angoscia umana; allo stesso tempo, aveva usato le parole non solo in senso logico, ma nella loro capacità "incantatoria, veramente magica", dunque non soltanto nel loro significato, ma per la forma e le emanazioni sensibili.

Wilcock condivide con Artaud l'approccio alla scrittura e l'impatto su chi ne usufruisce. Nel suo manifesto teatrale, Artaud afferma:

Il Teatro non potrà ritrovare se stesso, costruire cioè uno strumento di autentica illusione, se non fornendo allo spettatore veridici precipitati di sogni nei quali il gusto per il delitto, le sue ossessioni erotiche, la sua primitività, le sue chimere, il senso utopistico della vita e delle cose, persino il suo cannibalismo, si riversino su un piano convenzionale e illusorio, ma interiore. In altri termini il teatro deve

cercare con tutti i mezzi una riaffermazione non di tutti gli aspetti del mondo
oggettivo esterno, ma del mondo interiore.”(207)

Allo stesso modo, Wilcock intende la sua scrittura, la cui pulsione teatrale mette in scena una considerazione del mondo come un gran teatro, dell’esistenza come un immenso palcoscenico, e della vita umana come una commedia dai colpi di scena imprevedibili. Le sue narrazioni sono diverse da rappresentazioni che hanno il mero scopo di rappresentare personaggi e oggetti che si muovono secondo un intreccio narrativo preciso che il lettore può riconoscere grazie all’esperienza razionale. Al contrario, Wilcock programmaticamente crea un effetto di choc nel lettore, che (come nel caso dello spettatore del teatro di Artaud o di Beckett) si ritrova personaggi disumanizzati in una rappresentazione deformante e grottesca, a tratti tragicomica, il cui mondo è popolato da individui che agiscono in maniera del tutto alienata rispetto alle norme eticamente accettate. Ma Wilcock non vuole capovolgere o negare completamente l’esistenza umana. Giacinto Spagnoletti, che ha conosciuto bene lo scrittore argentino, suggerisce una più plausibile prospettiva: “Per Wilcock non esisteva il rovescio della condizione umana, ma solo la possibilità di trasformare la commedia in un’altra commedia”(267). Gli imprevedibili colpi di scena wilcockiani sono misurati magistralmente da un intreccio di caos e caso, tra fatalità e occorrenze, tra perversità della logica e/o, per meglio dire, logica della perversità.

Ad aprire *Lo stereoscopio dei solitari* vi è un racconto breve, intitolato “La strada”. Qui, Wilcock evoca la caduta delle certezze, perfino quelle religiose. Telso, un viandante in una notte, incontra un uomo incappucciato che lo porta in una locanda e gli presenta la sua famiglia. Telso lo segue ed accetta la sua generosa offerta di aiuto. Una volta visto il volto dell’uomo, che “non è la faccia di un dio, semmai quella di un contadino,” giunto in casa di questo “irritato, Telso

sfodera la spada e uccide uno dopo l'altro i membri di questa famiglia fin troppo convenzionale”(12); il climax della crudeltà del racconto, tuttavia, arriva quando

[...] ultima a morire è la ragazza, che si inginocchia davanti al viaggiatore e gli chiede di risparmiarla. Allora Telso si apre il giubbotto e fa vedere il petto, ma Telso è irritato, dovrà tornare nel buio, ritrovare la strada, il tempo perduto non si recupera mai. Alla luce della candela, sgozza anche la ragazza; nelle trecce calde pulisce la spada sporca di sangue, poi esce dalla capanna. Fuori si è levato il vento, gli alberi si dimenano in una danza malvagia, sussurri e fischi riempiono il bosco, sugli abeti impazziti volano le nuvole nere verso un orizzonte lattiginoso.

(12)

Daniel Balderston, professore e critico letterario, è stato tra i primi ad accorgersi dell'importanza letteraria di Juan Rodolfo Wilcock. Nel 1985 pubblica un articolo rivelante dove accosta i racconti “crudeli” di Wilcock con quelli di Silvina Ocampo (per altro amica e collaboratrice di Wilcock sin dai tempi argentini) ed esamina le ragioni della loro crudeltà sadica. A proposito dei due scrittori argentini cosmopoliti appartenenti al circolo di Borges, Balderston commenta:

Juan Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo aceptan la idea de que el mundo textual está hecho de palabras y no de experiencias, y que depende más de la imaginación del lector que de su memoria. Sin embargo, por haber introducido en sus obras narrativas elementos de una crueldad sádica, hacen que el lector sienta la afinidad entre el mundo creado y el mundo real de la experiencia; mejor dicho, hacen que el lector sienta el horror de las situaciones inventadas como si se sufrieran en carne propia. El sadismo, enmarcado siempre por la doble búsqueda del dolor y del placer, lleva a estos dos escritores- unidos por la amistad y por sus

colaboraciones en el mundo literario- a abandonar una estética en que la belleza se ve como algo decoroso, lujoso, discreto, para plantear la posibilidad de otra belleza, estrechamente ligada al horror.” (743)³³

La crudeltà wilcockiana risulta particolarmente aggressiva quando, come aveva teorizzato Artaud, l’immagine di un crimine presentato nelle condizioni teatrali necessarie è più temibile per lo spirito che il crimine realizzato in sé e per sé. Efficace è dunque la scena ne “I donghi”, dove l’ingegnere protagonista racconta lo scenario dei crimini delle vittime:

In quei giorni scendeva parabolicamente il mio interesse per quella commessa del magazzino di stoffe che si chiamava Virginia e saliva quello susseguente per la moretta Colette. Il mio distacco da Virginia era solito acquistare forma di sera nel Parco Lezama per quanto la sua stupidità allungasse indecorosamente il processo. Una delle sere in cui più soffrii di vedere soffrire ci stavamo accarezzando su quella gradinata doppia che contorna il magazzino scavato nel pendio del Parco dove i giardinieri ripongono gli attrezzi. La porta di uno dei ripostigli era socchiusa; nel buio interno vidi a un tratto otto o dieci donghi nervosi che non osavano uscire per via di quella luce della miseria. Erano i primi che incontravo: mi avvicinai con Virginia e glieli feci vedere. Virginia portava una gonna chiara con un disegno di vasi di crisantemi; me lo ricordo perché mi svenne addosso

³³ La traduzione è a cura mia: “Juan Rodolfo Wilcock e Silvina Ocampo accettano l’idea che il mondo testuale è fatto di parole e non di esperienze, e che dipende più dall’immaginazione del lettore che non dalla sua memoria. Tuttavia, per aver introdotto nelle loro opere narrative elementi di una crudeltà sadica, fanno sì che il lettore senta l’affinità tra il mondo creato e il mondo reale dell’esperienza; meglio detto, fanno sì che il lettore senta l’orrore delle situazioni inventate come se soffrisse con la sua stessa carne. Il sadismo, segnato sempre dalla doppia ricerca del dolore e del piacere, porta i due scrittori- uniti dall’amicizia e dalle loro collaborazioni nel mondo letterario- ad abbandonare un’estetica dove al bellezza è vista come qualcosa di decoroso, lussuoso, discreto, per pianificare la possibilità di un’altra bellezza, strettamente legata all’orrore.”

dallo spavento e per fortuna smise di piangere per la prima volta quella sera. La portai svenuta fino alla porta socchiusa e ce la buttai dentro (155).

Il crimine viene descritto solo con le ultime quattro parole della citazione precedente. La crudeltà, però, viene fuori non solo dalla voracità con cui le vittime sono divorate, ma piuttosto dal sadismo, quel piacere crudele che il protagonista prova e dalla sua totale assenza di rimorso.

La bocca dei donghi è un cilindro tutto coperto di denti cornei all'interno che tritano il cibo con un movimento a elica. Guardai con curiosità spontanea; nel buio si scorgeva appena la gonna con i crisantemi e sopra l'agitazione epilettica di quei vasti lumaconi in masticazione. Me ne andai quasi nauseato ma contento; uscendo dal Parco fischiavo. In "quel Parco solitario ed umido [...] mi disfecì di Colette, della polacca che mi aveva prestato i soldi per la moto, di una minorene da non fidarsi assolutamente e infine di Rosa, addormentandole prima con una caramella speciale."(155-156)

O ancora disarmante per il lettore è il piacere evidente che il narratore comparte con i nani in uno dei racconti wilcockiani tra i più letti e più orripilanti, "La festa dei nani" in *Parsifal, i racconti del caos*. Qui, avvengono fatti estremi e il delitto perpetrato avviene in un crescendo di smembramenti e urla varie, che aumentano sempre di più lo stupore del lettore:

stranamente eccitato dal colore lucido del sangue, riprese in mano il saldatore, mormorando tra i denti: 'a che serve il naso, a che serve il naso.' Per un resto di considerazione umana, badava ad allargarne sempre più i buchi, a mano a mano che la distruzione avanzava, affinché non gli mancasse l'aria. I gemiti del ragazzo, il quale molto probabilmente aveva già ingoiato il menisco che gli era

stato messo in bocca per calmarlo, ricominciarono più forti di prima, fino a diventare un ululato penetrante. (185)

La festa sadica a cui partecipano i nani, e l'estrema crudeltà a cui Wilcock può spingersi in alcuni dei suoi scritti, secondo Balderston, va al di là dell'irrealtà, che secondo Borges era la condizione necessaria dell'arte.³⁴ L'irrealtà “lleva hasta un mundo irreal donde las contradicciones de la realidad se resuelven grotescamente, donde el placentero reino de la literatura fantástica se ve amenazado por una violencia textual”³⁵(746).

2.8 Cannibalismo

Una delle tante forme in cui questa spietata crudeltà viene manifestata è il cannibalismo. In *Illusione e critica*, che racchiude parte della saggistica wilcockiana più significativa, Wilcock ne aveva provocatoriamente e metaforicamente difeso l'idea con l'esempio di una cronaca veramente esistita, il caso più noto di antropofagia comunitaria in Europa, la storia di un'intera famiglia di cannibali, i Sawney Bean, nella Scozia meridionale. Wilcock all'inizio intima il lettore a riflettere sulla dimensione storica e morale della specie umana a proposito della pratica di mangiare i propri simili:

³⁴ Balderston inoltre sottolinea che, nonostante Wilcock si sia formato affianco a giganti come Borges e Bioy Casares, la sua maniera di vedere il fantastico è differente. Balderston, giustamente, sottolinea: “También vale la pena mencionar que ni el hecho cruel de este cuento, ni los de ‘La fiesta de los enanos’ de Wilcock, podrían pasar de ninguna manera en el universo fantástico pero básicamente decoroso de Borges y Bioy”. Trad: “Inoltre vale la pena ricordare che né il fatto crudele di questo racconto né quello de ‘La festa dei nani’ di Wilcock potrebbero trovarsi in alcuna maniera nell'universo fantastico, ma essenzialmente decoroso di Borges e Bioy.”

³⁵ “Arriva fino ad un mondo irreal dove le contraddizioni della realtà si risolvono grottescamente, dove il regno piacevole della letteratura fantastica si vede minacciato dalla violenza testuale.”

Perché l'uomo, che uccide tutto ciò che gli è concesso di uccidere e mangia qualunque cosa gli capiti sotto mano, purché sia nutriente, ha eretto questa barriera contro l'antropofagia e non si sente portato a varcarla- come accade con tante altre barriere proposte dal costume- se non per motivi schiettamente religiosi e magici?

Anzitutto bisogna ricordare che l'uomo non era, in origine, un vero carnivoro, ma un mangiatore di vegetali con piccole velleità onnivore. [...]Una volta che il suo organismo, a differenza di quello delle scimmie, si abituò a ingerire carne e altre sostanze proteiche di origine animale, quale legge gli vietava di mangiare la carne dei suoi simili, spesso l'alimento più facile da reperire?

Glielo vietava tra l'altro quella semplice legge naturale che ordina agli animali di una data specie di non divorarsi tra di loro [...]. Perché una specie possa essere arrivata intatta, dopo cento, duecento, trecento milioni di vite sulla terra, fino ai nostri giorni, è stato necessario che in tutto quel lungo periodo di tempo nulla intaccasse il labile meccanismo della sua riproduzione.” (208)

E poi, partendo dal punto di vista biologico (che ci vede come una delle tante specie in natura) sottende in maniera ironica e provocatoria la ragione per cui il cannibalismo potrebbe fungere da soluzione nel “meccanismo di eliminazione delle percentuali eccedenti” considerato che, secondo Wilcock, la specie umana è arrivata a livelli di saturazione:

Curiosamente in alcune poche specie animali, il cannibalismo ha lo scopo di mantenere tra certi limiti invalicabili il numero di individui della specie; che altrimenti questi si riprodurrebbero in modo smisurato, il cibo diverrebbe insufficiente per i singoli individui e la specie si spegnerebbe per inanizione o per

semplice debolezza biologica. Ma la specie umana è forse arrivata, o sta già arrivando in alcuni livelli di saturazione. Per ora per attendere al suddetto meccanismo di eliminazione delle percentuali eccedenti, non si è inventato di meglio che i campi di concentramento detti per dissidenti; ma il tempo porterà a un migliore utilizzo delle nostre membra di dissidenti ancora valide. (210)

Il cannibalismo non è dunque da intendersi come fenomeno in sé, ma come una delle tante manifestazioni con cui Wilcock scardina l'effigie tradizionale e armonica di ciò che si intende convenzionalmente per umano. È il parossismo che porta il lettore ad una smorfia di disapprovazione, ma allo stesso tempo l'accumulazione che si scatena in una risata annulla la distanza tra tragico e comico. Seguendo una logica narrativa coerente, ricalzata da formule precise e assennate, lo scrittore produce effetti di *non-sense* ai limiti delle possibilità dell'assurdo.

2.9 L'ingegnere cannibale: Non detto che allude, al detto che nasconde

In *L'ingegnere*, la scrittura semplice, lineare e dialogica (anche se generata solo da parte del mittente) delle lettere si scontra con l'inquietudine creata quando il lettore, un po' alla volta, dettaglio dopo dettaglio, inizia a sospettare che tra le tante ossessioni e manie del protagonista ci sia quella del cannibalismo, una fissazione costante a deliziarsi di pranzi fatti di bambini. La trepidazione del lettore è estremizzata non tanto dagli eventi in sé, quanto dal fatto che mai niente è esplicitamente detto, ma tutto viene abilmente suggerito in modo allusivo.

“Far vedere poco per fare immaginare molto.” Questo principio costituisce da sempre uno dei segreti della grande arte, non soltanto nel campo delle arti visive, ma anche in letteratura. Nel caso del cinema, per esempio, un'apparente diminuzione del campo della rappresentazione è

causata dal ritaglio dello spazio dentro i bordi dell'inquadratura. Tuttavia, questi non sono barriere: nonostante delimitino fisicamente la visuale, la aprono mentalmente a pensieri incalcolabili. Uno tra i più famosi registi cinematografici, il francese Robert Bresson, ha basato la sua intera poetica sulla limitatezza di ciò che appare sullo schermo, sulla volontà di lasciare un margine di indefinito per cui il film deve assomigliare a quello che si vede chiudendo gli occhi. La stessa dialettica esistente nel cinema tra il "campo" e il "fuoricampo" equivale in letteratura al gioco di "detto e non detto".

Nel film il poco di visibile fa immaginare il molto di invisibile, con il risultato che l'opera appare avvolta da un'atmosfera inconfondibile sospesa tra realtà e fantasia, tra l'evidenza razionale e i moti profondi dell'inconscio. In letteratura, si lascia all'immaginazione del lettore la libertà di figurarsi mentalmente tutte le fasi di una narrazione e di un succedersi di fatti dei quali lo scrittore fornisce soltanto l'avvio iniziale mediante quella figura che nella retorica classica si chiama allusione. La circostanza di non poter far narrare tutto, invece di risolversi in un ostacolo, può diventare un vantaggio per lo scrittore il quale, attraverso l'impiego di un linguaggio allusivo, può attivare profonde risonanze emotive nel lettore che una descrizione esplicita non potrebbe suscitare.

Il lettore si ritrova sommerso in una dimensione liminale tra la realtà e l'invenzione. Con il non-detto, Wilcock intende dare importanza al lettore, che insieme a chi scrive collabora alla realizzazione, al successo e alla creazione del testo narrativo. Nei suoi scritti Wilcock si avvale della semplicità del non detto e la combina con il detto che invece nasconde vicende inquietanti. Per esempio, in *L'ingegnere* l'artificio delle lettere (che in sé implica una conoscenza di codici noti soltanto tra il mittente e destinatario) di tanto in tanto fa trapelare nomi e vicende,

riferimenti a questioni di apparente poca importanza; non vi sono informazioni chiare dei precedenti dell'ingegnere, dei suoi rapporti con gli altri.

Per esempio, la relazione e l'avvicinamento ai bambini è presentata in chiave falsamente altruistica, giacché il protagonista sembra avere a cuore l'educazione dei bambini di quelle zone. Così, il lettore incontra nelle lettere indizi come: "sto insegnando il francese a un bambino"(18); poi, più tardi, "Ho interrotto le lezioni di francese; adesso ne ho un altro che vuole imparare l'aritmetica; cioè, il padre vorrebbe. Sembra un coniglio"(25). Tuttavia, l'ingegnere non specifica il perché della sospensione. Ancora, in una delle tante richieste alla nonna :

Aggiungi ai libri un piccolo dizionario francese, sgangherato, con scritto Thomy sul dorso. È stato il povero Nicolás Padrós a scriverci sopra il nome, naturalmente storpiato. Ho accertato che tutti quelli che mi scrivevano male il nome o il cognome morivano in giovane età. Sta nell'armadietto sotto la finestra; il dizionario, dico, non Nico. Spero che questa modesta maledizione raggiunga strati sempre più larghi della popolazione. (54)

Locuzioni che a prima vista sembrano assurde, non sono però sinonimo di illogicità. Quando l'ingegnere scrive "Ho accertato che tutti quelli che mi scrivevano male il nome o il cognome morivano in giovane età" da una parte rimane una frase senza senso e alquanto ambigua per la posizione all'interno del paragrafo. Tuttavia, la funzione dinamica della locuzione si stende quando la dichiara come una "modesta maledizione." Innanzitutto, l'aggettivo 'modesta' risulta abbastanza ironico, vista la crudeltà dell'augurio. E poi, diviene assai più ambiguo se il dubbio che l'ingegnere abbia ucciso bambini sovviene nella mente del lettore. Wilcock mette la pulce nell'orecchio di chi legge, suscitando un continuo fastidio al pensiero di possibili e, man mano che ci si addentra nella lettura, probabili crimini.

Wilcock perpetra il gioco delle allusioni lasciate in sospeso per tutto l'arco del breve romanzo epistolare. La velata pulsione antropofaga nei riguardi dei bambini si riporta non solo con delle vaghe allusioni ("Qui nell'accampamento sono arrivati quattro bambini, ma brutti, piuttosto giallastri e secchi. Si mangia tutti insieme, o quasi³⁶") (36), ma anche con degli accostamenti ad animali: per esempio, nella precedente citazione "Sembra un coniglio"(25), o ancora, parlando di Mr Martin, il suo capo, dice che "È molto vecchio e ha una moglie giovane³⁷ e un bambino di un anno, con la bocchina rossa, sembra un maialetto da latte"(23).

La totale assenza di sentimenti considerati eticamente d'obbligo tocca spesso il fondo. Nelle prime lettere, l'ingegnere esalta un ingegnere tedesco, l'unico con cui sembra instaurare un rapporto comunicativo. Non si tratta di amicizia (l'ingegnere è unicamente e morbosamente attaccato solo alla nonna a cui scrive e sembra infischiarne di tutto il resto), ma di una stima che abbassa l'elitismo del protagonista, giacché con il tedesco condivide la passione per la buona musica. Ma il carattere del protagonista è privo di scrupolosità morale. Non solo manca di empatia per la disperazione del quasi amico, ma addirittura, la sua malvagità arriva a farsene scherno con, come afferma lui stesso "un'osservazione riconosco di supremo cattivo gusto":

Questi ultimi giorni di dicembre il tedesco e io non ci parlavamo, avevamo litigato a Natale per una sciocchezza, lui stava cercando il figlioletto scomparso e mi ha svegliato e io gli ho detto che non me la sentivo di uscire a cercare un bambino nazista proprio la notte che celebrava la nascita di un bambino ebreo; un'osservazione riconosco di supremo cattivo gusto. (88)

³⁶ La sottolineatura è una mia precisazione per sottolineare il gioco di accenni.

³⁷ Anche in "I donghi" compare la figura di "uno slavo sui cinquant'anni, sposato con un'argentina di venti e incaricato di mantenere la ferrovia e di spostare di quando in quando i binari" (147).

Più tardi, accenna alla scomparsa del figlio del tedesco, ignorando totalmente il sentimento umano di non rinunciare alla vita del figlioletto. Anzi, quasi lo schernisce, capovolgendo la correttezza dell'istinto naturale: “ho saputo che il tedesco della Geopé è venuto a Pedro Vargas una quindicina di giorni fa, ancora sta cercando suo figlio; a cinquecento chilometri di distanza, poi, come se fosse un cammello perduto nel deserto. Non si finisce di capire gli uomini” (115). Sempre grazie ad indizi disseminati nelle lettere, tra considerazioni personali e lamentele delle sue giornate noiose in quei posti isolati, senza emettere alcun segno di compassione per gli eventi, ci si rende conto che il figlio del tedesco non deve essere stato l'unico a sparire: “le giornate sembrano lunghe perché non passa nessuno, qui, a parte qualche sparuto ricercatore di bambini, non è come alla Transandina che trovi gente dappertutto”(124).

La crudele freddezza è disarmante, soprattutto verso la fine, quando l'immaginabile cannibalismo è sempre più riconfermato nella mente del lettore. Il lucido ingegnere non si ferma neanche di fronte alla sofferenza di una donna conoscente in precedenza. Prima, ne descrive la nipotina con una similitudine ambigua: “oggi è passata Fina Ferré con la nipotina che sembra un pupazzo di zucchero” (109). ‘Pupazzo di zucchero’ in primo luogo fa pensare alla caratteristica dolcezza caratteriale tipica di una bambina. Ma, col senno di poi, si potrebbe anche pensare ad una referenza culinaria, come qualcosa di delizioso e appetitoso. Il distacco affettivo è rinsaldato dal brevissimo accenno alla descrizione della scomparsa della bambina, seguito immediatamente dalla preoccupazione futile per la sua macchina. I due pensieri, quello triste della scomparsa e quello superficiale per il malfunzionamento della macchina, si trovano sullo stesso piano:

È ritornata da Buenos Aires Fina Ferré con la sua nipotina; sono passate ieri di qua, al ritorno con un altro cugino delle ragazze, credo che sia il Quique Ferré. A un certo punto la bambina è scomparsa, c'è stato un certo trambusto

nell'accampamento perché tutti sono usciti a cercarla. Poi si è fatto sera e se ne sono tornati tutti a Malargüe, Fina piangeva che faceva pena. Io pensavo di andare a trovarli per la Pasqua o il giorno dopo, sempre che la macchina me lo permetteva, visto che ogni volta che voglio uscire qualcosa le si rompe, per le feste.”(120)

Nelle lettere, oltre al non detto che allude, c'è il detto che nasconde. L'ingegnere parla spesso di ossi e ossicini vari. E verso la fine li associa alla presenza delle volpi. Il detto, il narrato sulle volpi e gli ossicini, nasconde la colpevolezza del protagonista cannibale. Così, scrive alla nonna :

Non sai niente di Ana María? Qui è pieno di volpi, si aggirano intorno agli accampamenti di notte e hanno delle tane dove può entrare non dico una persona ma un bambino comodamente ;(124)

Una o due lettere dopo, rassicura la nonna che le volpi possono prendersi cura degli ossi: vorrei tanto trovarti alla stazione quando arrivo. Lassù per gli ossi puoi fidarti delle volpi. (129)

Quando Wilcock cede il passo al riconoscimento dell'alterità in qualità di fattore propulsivo dell'invenzione letteraria, risolve la struttura che obbliga all'individualità. L'insistenza su protagonisti che sono degli outsider, perché pensano ed agiscono al di là della morale comune rompe con la letteratura tradizionale e trascina il lettore in una dimensione che ne stuzzica l'attesa, poiché partendo da ritagli del reale giunge a personaggi ed eventi assurdi, in alcuni casi ai limiti della degenerazione etica.

Che l'ingegnere sia un tipo 'strano' lo si nota quando si scopre inaspettatamente che la misteriosa mittente delle lettere è la nonna. Fattore che risulta imprevedibile, visto che i vezzeggiativi che usa nei suoi confronti sono indicazioni di un amore morboso e di una relazione

di coppia: “mia carissima”, “amore caro”, “mio piccolo amore”, “amore mio, “mia piccola”, “mon chou-chou” tra i tanti. Ovviamente, il lettore è spiazzato da cenni che implicano una relazione incestuosa con la nonna ottantenne. La degenerazione etica è svolta come un vero e proprio capovolgimento dei valori. L’ingegnere si lamenta di non capire come agiscono gli altri: “Io la gente veramente non la capisco, non pensa che a fare del male agli altri, oppure a fare delle cose sconce” (128).

Addirittura, assume quasi un atteggiamento vittimistico, biasimando tutti, ad eccezione della nonna:

in realtà ho sofferto abbastanza; non molto, ma sono magro e scoraggiato. Invece, ho imparato moltissimo, ogni sorta di cose; non ultimo, che soltanto una travolgente epidemia di encefalite equina irreversibile o qualcosa del genere potrebbe far giustizia dei miei colleghi e collaboratori e connazionali in genere.

Ora quel che più mi importa è di ricevere, prima della partenza, notizie tue. (131)

Perfino rafforza quest’idea di sé come l’unico giusto: “non sono un mostro, lo sai, e la gente tende piuttosto a considerarmi attraente”(23).

L’astrusità del protagonista è pura cattiveria quando riesce a ridere di cuore sulle disgrazie degli altri. Come nel caso della morte del figlio dell’aiutante della nonna, Filomena: “Se Filomena si è messa il lutto, vuol dire ce si è rassegnata; ne farà un altro, la scimmia, quello era strabico”(29).

E come se fosse del tutto normale, cede il passo alla sua inconsiderata ironia e chiede alla nonna:

A proposito, se vedi Filomena, le chiedi per favore una foto ricordo di Ricardito?

Forse un paio di occhi strabici mi rallegrerebbero la stanza” (76).

2.10 Il marchio della civiltà moderna

La società protegge i suoi veri fedeli, e indubbiamente ha il diritto di farlo, così come ha il diritto di segnalare con un ferro rovente la fronte dei solitari, degli eccentrici, dei disfattisti che vorrebbero metterla in contatto con la realtà. Lo sa bene la società che la realtà è intollerabile, perciò insiste nel rinchiudersi nei suoi castelli di vetro.

(“Affondamento”, 30)

La pulsione teatrale nella vita di Wilcock, come si è già detto, è fondamentale. Lo dimostrano le sue traduzioni, le sue recensioni, le sue pubblicazioni e quel *Manuale di teatro* che lo scrittore argentino stese e che può esser considerato il suo manifesto poetico. Il voluto isolamento di Wilcock non è altro che un’ennesima prova della sua coerenza con se stesso e con ciò in cui crede. Elege una vita di solitudine in campagna, dopo i primi anni nella periferia di Roma, quando inizia sentire la minaccia della società che avanza. Rifiuta di omologarsi all’ipocrisia crescente nel contesto della vita intesa come un grande teatro. E si isola per non cadere nella trappola di dover indossare quella “maschera muscolare” che è prerogativa de “l’uomo civile” e “marchio della civiltà moderna”. Profonda e rivelante è la dichiarazione che fa con il pretesto di parlare delle qualità degli attori contemporanei:

Succede infatti che la vita intensamente gregaria e reggimentata dei nostri tempi, soprattutto nell’ambito omogeneo e omogeneizzante delle grandi città, dove il contatto continuo con i nostri simili è non solo infinitamente arduo ma anche pericolosamente aggressivo, costringe l’uomo (specie se privo di caratteristiche straordinarie), a partire da quell’età in cui si cominciano a sentire più acutamente gli effetti asfissianti della società, prima a crearsi e poi a indossare una maschera muscolare, capace di esprimere i sentimenti più stereotipati, cioè più

comprensibili, meno biasimevoli. Questa maschera non richiede molti anni per irrigidirsi, sicché non ci stupiamo di trovarla già formata ed impietrita sulla faccia di un giovane o di una giovane di soli venticinque anni: è il marchio della civiltà moderna.[...] Ciò che interessa è che questa maschera costituisce una prerogativa dell'uomo civile, e non soltanto di quello moderno ('lo viso mostra lo color del cuore'³⁸, scrivevano già nel trecento); sicché un attore cresciuto in seno all'odierna società occidentale difficilmente potrà farne a meno, anzi difficilmente sarà in grado di avvertire un qualsiasi bisogno di farne a meno, come condizione previa al fatto di diventare un vero attore" (20)

Indicativa e connessa a quanto affermato è una delle più belle poesie di Wilcock, che è stata anche recitata dal grande attore italiano Vittorio Gassman³⁹, poesia numero 23 nella raccolta *La parola morte*. In *Manuale di teatro*, Wilcock annota che "la maschera non se la toglie nessuno: soltanto la morte riuscirà a passare il suo ferro da stiro su certe facce"(21). Nella poesia sopracitata, ritorna la stessa idea iconografica, ma con un riferimento alla maschera di Agamennone⁴⁰. Wilcock scrive un'esortazione all'"uomo civile" di fronte alla vita in proiezione della morte:

"Pensa, uomo civile, che sei l'ultimo

³⁸ Wilcock cita Dante dalla *Vita nuova*, XV, sonetto VIII, in cui il sommo poeta "manifesto lo stato del cuore per esempio del viso."

³⁹ Gassman, che era amico di Wilcock e che gli chiedeva ripetutamente consigli su come recitare alcuni pezzi a teatro, soprattutto le opere di Shakespeare, pubblicò una raccolta in 4 cd, titolata *Antologia personale di Vittorio Gassman. Poesia italiana dell'Ottocento e del Novecento*.

⁴⁰ La cosiddetta Maschera di Agamennone è reperto funebre in lamina d'oro che fu ritrovato a Micene dal famoso archeologo tedesco Heinrich Schliemann. Oggi conservata ad Atene, in Grecia, è un caso di un probabile errore archeologico. Si è scoperto, infatti, che la maschera appartiene ad un periodo antecedente a quello in cui si crede sia esistito il re. Inoltre, nonostante la maggior parte dei critici ne difenda l'autenticità, in seguito questa è stata messa in discussione teorizzando che la maschera non fosse altro che un falso commissionato dallo stesso Schliemann.

uomo rimasto sulla terra e pensa:
tutti i diamanti sono tornati sassi,
sei il re dell'America e della Russia,
con le sterline puoi pulirti il culo
ma perché dovresti ormai pulirtelo,
per uno scrupolo verso i vermi?
E come il fallo cerca la vulva assente,
la tua lingua va in cerca di un orecchio,
metti la maschera d'oro di Agamennone
e ti guardi allo specchio, ma non ti parla,
cerchi la Sfinge, ma non ti fa domande,
leggi i giornali vecchi per ritrovare
la voce immonda della razza scomparsa,
avara, ipocrita, assassina e ladra,
ma almeno ti parlava, non come adesso,
ti mentiva, ti odiava, ti dileggiava,
ma ti parlava e a volte ti ascoltava,
rimpiangi il giudice, lo sbirro, il boia,
che erano te specchiato con la maschera,
ma quelle labbra d'oro ti parlavano,
non come le ricchezze della terra
che senza le parole sono polvere,
ceneri, cenci, sassi, carte e metalli.

Puoi fare quel che vuoi, chi è solo è morto”.

Ma quell'uomo civile che era l'ultimo
uomo rimasto sulla terra si mise
sulla faccia la maschera di Agamennone
e si sdraiò nel sepolcro a Micene
sperando che Qualcuno lo vedesse.

CAPITOLO 3

IMPREVEDIBILI MOSTRUOSITÀ

3.1 Finzione letteraria e coerenza

In latino il verbo *fingere* ha numerose sfumature semantiche: oltre ai valori di “foggiare, plasmare” e ancora di “immaginare, raffigurarsi, supporre”, quindi di modellare con la fantasia, arriva a significare “dire falsamente”, rasentando così il concetto di menzogna. Alla luce di ciò, il termine *fictio* è attiguo al termine *inventio* (anche se quest’ultimo si riferisce maggiormente alle idee da trattare in un’opera e quindi all’insieme del contenuto razionale). Il più antico trattato di retorica in latino, *Rhetorica ad herennium* , datato all’incirca nel 90 a.C., definisce l’invenzione come la capacità di trovare argomenti veri o verisimili che rendano la causa convincente. Questa preoccupazione si traspone nel da sempre dibattuto problema dei rapporti tra la letteratura e la realtà. Già Platone ed Aristotele avevano presentato i termini della disputa: arte come menzogna (e dunque *fictio* nell’accezione negativa) o arte come detentrica di verità in un contesto in cui la convinzione esistente è la mimesi, ovvero la letteratura come imitazione della realtà. Non spetta a nessuno dare una soluzione unitaria alla disputa, ma si è d’accordo sulla connotazione di finzione letteraria come definizione del procedimento degli aspetti inventivi (che in questo senso può arrivare fino al fantastico e all’assurdo) tipico dei testi letterari. E se in inglese *fiction* ⁴¹, dal termine latino *fictio* , è passato ad indicare un testo narrativo, nelle lingue romanze, per esempio in italiano, non è così tecnicizzato e varia da ‘simulazione’ a ‘invenzione letteraria’. A giustificare le infrazioni alla verità, dunque le menzogne, c’è lo scopo principale

⁴¹ *L’Oxford English Dictionary* definisce *fiction* come “il tipo di letteratura che si occupa di narrare avvenimenti immaginari e di ritrarre personaggi immaginari; composizione immaginaria.

dello scrittore, ovvero quello di farsi leggere ed ascoltare. Le menzogne sono dunque accettabili come stratagemma artistico per conquistare e mantenere il pubblico. E già Aristotele aveva presupposto che la plausibilità delle menzogne non si commisura considerando come parametro la distanza dalla realtà, quanto invece la connessione con cui queste sono inserite nei momenti nella narrazione; si può dunque parlare di coerenza linguistica e semantica, piuttosto che di mimesi della realtà. Già per Aristotele, infatti, non importava lo scarto dal possibile; si valorava invece che lo scarto fosse convalidabile entro la logica della narrazione. Se, dunque, all'interno di un sistema dato, le presenze di elementi impossibili rientrano in una logica narrativa che può essere considerata valida in esso. Così, ogni opera letteraria, e in particolare se di ordine fantastico, istituisce un *mondo possibile*, che, anche se diverso da quello dell'esperienza, è ammissibile, se necessariamente sottostà a proprie regole di coerenza.

La letteratura narrativa elabora dei modelli della vita umana; modelli che possono descrivere la vita umana, ma anche interpretarla con deformazioni e iperboliche esagerazioni, possono offrire un'alternativa fantastica o addirittura proporre una riorganizzazione ideale (come nel caso di un'utopia). La finzione letteraria crea una dialettica in continuo movimento tra la realtà e la fantasia. Se la realtà è un dato, più la finzione è incline all'inverosimile e/o all'assurdo, maggiore è la propulsione del fruitore ad accertarsi dell'effettiva validità entro o oltre i limiti del reale. Inoltre, realtà e irrealtà, possibile ed impossibile sono da definire con le credenze a cui un testo si richiama. E ciò è anche vero nel caso del racconto fantastico, dove il ritmo tra realtà e irrealtà è più frequente; ma è pur sempre collocato su coordinate culturali abbastanza precise. Negli scrittori fantastici, la dialettica tra mimesi e menzogna è stata interiorizzata fino a farne una vera e propria poetica.

Diversamente dal positivismo, periodo in cui gli scrittori si avviano da concezioni concrete e abbastanza sperimentabili nella realtà, il Novecento capovolge il punto di partenza, giacché la sicurezza della realtà è dichiarata in crisi. I parametri della dialettica realtà/irrealtà sono istituiti nuovamente, ma su una realtà sempre più elusiva. Adesso il meraviglioso alberga nella quotidianità, rendendola sempre più inaccessibile ed incomprensibile. Pioniere e maestro per tutti quelli che verranno dopo di lui è senza dubbio Kafka, di cui Wilcock fu grande ammiratore oltre che traduttore.

Cesare Segre racchiude il contributo kafkiano alla generazione europea del periodo e di quella successiva nelle seguente affermazione:

Sono, per esempio, i concetti di legge e di colpa quelli che Kafka propone come in una prospettiva inquietante, angosciata. Una legge non espressa, imposta da un potere capriccioso, onnipresente e sfuggente; una colpa non prodotta da atti precisi, da violazioni a norme del resto inesistenti: colpa che pure le vittime della legge riconoscono, e riconoscono inesplicabile quanto più sono, nell'accezione comune, innocenti. E Kafka non mette in crisi soltanto la nozione comune di delitto e di castigo, di notorietà della legge e di perseguibilità delle infrazioni; ma poiché le leggi di cui parla sono principi di sussistenza e persino di essenza, in effetti sconvolge drammaticamente le concezioni correnti sul rapporto tra l'uomo e il mondo.”(225)

Altro esempio di bravura e di innovazione geniale e significativa del Novecento è l'opera di Beckett, con i suoi personaggi svuotati di psicologia che si dimenano in dialoghi che sfiorano l'irrazionalità. Il critico Adorno con il saggio “Tentativo di capire *Finale di partita* ” sottolinea la mancanza di una costruzione logica e l'impossibilità di trovare una risposta al non senso. Adorno

crede, infatti, che con la perdita di significato del linguaggio, si rivela la natura illusoria del parlare. Gli individui non sono in grado di comunicare e sono intrappolati in una vita assurda e claustrofobica. Adorno interpreta la negatività assoluta di *Finale di partita* come l'unico modo che ha l'arte moderna di poter rappresentare il presente. Il rinvio ad un mondo altro fa sì che l'arte sia l'antidoto ai limiti del presente, astenendosi così dal cinismo e dall'avidità che caratterizzano l'epoca, e proponendo un inizio ex novo.

Wilcock dichiara più volte la profonda ammirazione ed influenza che ha subito tanto da Kafka quanto da Beckett. Per meglio intendere la sua poetica, basta riferirsi alle sue stesse parole in *Manuale di teatro*. Nel rilevare lo stato del teatro ai suoi tempi, Wilcock parla di una "Parvenza di umanità che però già comincia a dissolversi nei personaggi di Beckett, quasi ad annunciare il giorno in cui dovremo ascoltare senza imbarazzo un dialogo di affari tra due scatole o una scena di gelosia fra due palloni" (4). I personaggi fantastici di Wilcock fanno da grande eco a quelli di Beckett, in quanto figure, in una maniera o in un'altra, deformate e deformanti. E nel rintracciare la causa della decadenza del teatro a lui contemporaneo, Wilcock accenna a Beckett e ai suoi personaggi, sostenendo: "Ad ogni modo, ci pare abbastanza simbolico il fatto che, nelle commedie appunto del nominato Beckett, forse il più famoso degli autori teatrali, tutti i personaggi siano spiritualmente, nonché fisicamente, mutilati. Perché il teatro oggi è un'arte mutilata"(5).

Da notare come sia in Kafka sia in Beckett, l'assurdo ha come sfondo la vita quotidiana, in cui l'illogico e l'incubo sono evidenti indizi della realtà smascherata. Borges, grande maestro anche lui del Novecento, con la sua opera *Ficciones* si muove in un assurdo regolato e strutturato grazie a strumenti logici quali l'uso del calcolo e della probabilità, le scatole cinesi che riproducono indefinitamente i rapporti tra soggetto e oggetto, la ciclicità degli eventi in una prospettiva

comunque dell'azzardo. È ben noto che il giovane Wilcock si formò presso quel circolo famoso di Buenos Aires a cui Borges faceva da testa, e che includeva tra gli altri Bioy Casares e la moglie Silvina Ocampo, probabilmente tra le poche migliori amiche che Wilcock ebbe nella sua vita. Innegabile, dunque, un'influenza che Borges ha esercitato sul ventenne poeta argentino, al punto tale che molti critici hanno visto in molti dei suoi racconti come variazioni originali e personali dei temi di racconti borgesiani, quali *Storia universale dell'infamia*, *Finzioni* e *L'artefice* per nominarne alcuni. Wilcock condivide l'approccio che provocatoriamente Borges mette in questione in *La letteratura fantástica* :

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho que, siendo fantásticos son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo eso nos lleva de la literatura a la filosofía. Pensemos en la hipótesis de la filosofía, harto más extrañas que la literatura fantástica; en la idea platónica, por ejemplo, de que cada uno de nosotros existe porque es un hombre, porque es un reflejo del hombre arquetípico que está en los cielos. Pensemos en la doctrina de Berkeley, según la cual toda nuestra vida es un sueño y lo único que existe son apariencias. Pensemos en el panteísmo de Spinoza y tantos otros casos y llegaremos así a la terrible pregunta, a la pregunta que no es meramente literaria, pero que todos algunas vez hemos sentido o sentiremos, ¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico? (122) ⁴²

⁴² La traduzione a seguire è effettuata da me stessa: “ In che cosa risiede l'incanto dei racconti fantastici? Risiede, credo, nel fatto che non sono invenzioni arbitrarie, perché se fossero invenzioni arbitrarie il loro numero sarebbe infinito; risiede nel fatto che, essendo fantastici, sono

Vanni Blengino, nel suo contributo “Wilcock dimezzato” definisce Wilcock un “originale lettore di Borges”. È certo che, come in un indovinello, dove l’unica parola che non compare è quella da indovinare, il nome di Borges non compare quasi mai negli scritti wilcockiani. Tuttavia, come lo stesso Blengino rintraccia, ve ne sono segni nella costruzione dei racconti, nella tensione metafisica, nell’invenzione di libri e di autori apocrifi, e soprattutto nelle succinte biografie di atroci inventori e pericolosi benefattori e nelle utopie che sono però giustificate da una rigorosa logica narrativa. Ma come il critico stesso sottolinea, in riferimento a Wilcock dice : “Uno scrittore che possiede meno tensione metafisica del maestro, ma concede una maggiore attenzione verso il mondo che lo circonda, forse per la sua domestichezza- già manifestata in Argentina come narratore- con la crudeltà e la follia.” (34)

Ancor più profondamente, Roberto Deidier, curatore del primo e prezioso contributo volto a salvare Wilcock dall’oblio, con il volume *Segnali sul nulla*, analizza in qualità di critico e poeta le differenze tra Wilcock e il famoso maestro argentino :

Elementi di distanza tra Borges e Wilcock sono presenti, oggettivamente, a partire dall’impianto linguistico e dal tessuto lessicale, spie di un modo di leggere ed interpretare la realtà secondo due diverse prospettive della deformazione.

Laddove la ‘mostruosità’ di Borges sconfinava nel fantastico, pur nelle sue varie sfumature, Wilcock tenta invece di ‘ricomporre il mondo visivo’ seguendo un

simboli di noi stessi, della nostra vita, dell’universo, di ciò che è instabile e misterioso nella nostra vita e tutto questo ci porta dalla letteratura alla filosofia. Pensiamo all’ipotesi della filosofia, sorprende ancor di più che la letteratura fantastica; nell’idea platonica, per esempio, che ognuno di noi esiste perché è un uomo, perché è il riflesso dell’uomo archetipico che sta nei cieli. Pensiamo alla dottrina di Berkeley, secondo la quale tutta la nostra vita è un sogno e l’unica cosa che esiste sono le apparenze. Pensiamo al panteismo di Spinoza e a tanti altri casi e arriveremo così alla terribile domanda alla domanda che non è strettamente letteraria, che però tutti qualche volta abbiamo sentito o sentiremo: l’universo, la nostra vita, appartiene al genere reale o al genere fantastico?.

percorso che lo porterà sempre più, specie dopo il passaggio alla lingua italiana, in una direzione ironico-grottesca. Alla focalizzazione impossibile di un universo sfuggente, sabbioso, polimorfico, si oppone così l'ottica morale, gnomica, di un esercizio poetico inteso come critica, smantellamento, depurazione del 'luogo comune', e della scrittura in generale come calco di una mostruosità congenita alla realtà." (84)

Per capire dunque che tipo di fantastico Wilcock crea e in che tipo di scrittura crede, è fondamentale tener presente che per lo scrittore italo-argentino non c'è bisogno di servirsi di una realtà inventata tanto tempo fa; la cosa che più importa è l'essere coerenti con le derivazioni logiche delle nostre supposizioni, essere rispettosi dei principi fondamentali, dell'ordine e della sillogistica. Tali affermazioni si trovano già nel primo numero di "Disco", rivista da lui stesso diretta. Wilcock fa una recensione del romanzo *Plan de evasión* di Bioy Casares che si può intendere come manifesto della sua poetica del fantastico:

Todas las novelas son fantásticas, aun cuando quieren describir la realidad: porque en nuestra realidad actual trabajaron activa y antiguamente Proust, Dickens, Defoe, o Thomas Browne. No hace falta servir a una realidad inventada hace tiempo; importa ser consecuente con las derivaciones lógicas de nuestras suposiciones, ser un respetuoso de los principios fundamentales, del orden y de la silogística. Con ellos vivimos en nuestra cultura; cualquier representación de otra cultura (una melodía egipcia, o un libro de medicina hindú) se nos vuelve fantástica como un cuento oriental, porque sus leyes son inusitadas. Pero si modificamos alguna circunstancia del mundo que nos rodea, y aplicamos al

sistema restante nuestros principios naturales, obtenemos un nuevo universo homogéneo y comprensible, cuyo enriquecimiento nos pertenece.” (5) ⁴³

3.2 Iconoclastia e fantastico: La difficile arte di entrare in comunicazione con gli altri

Nell'interrogarsi sul fantastico, e volendone incasellare o sistematizzare il genere, ci si imbatte in una avvertenza inevitabile, ovvero che si tratta di un'impresa ai limiti dell'impossibile, dovuto alla materia, ai termini sfuggenti della questione, agli usi svariati e difformi, alla matrice e al terreno di coltura, che qualche volta sconfinata la pertinenza strettamente letteraria. Tuttavia, nelle tante definizioni di fantastico, c'è un dato fisso, ovvero l'evenienza di uno scarto dalla realtà quale è percepita ed intesa abitualmente, e il prodursi di un paradigma di realtà che si determina e si assume convenzionalmente come sintesi a priori.

Nel fantastico di Wilcock il tema della solitudine e quello della diversità, elementi portanti della sua narrativa, si intrecciano in un continuum che crea personaggi di una mostruosità impiantata nella realtà di tutti i giorni. Nel risvolto di copertina de *Lo stereoscopio dei solitari*, Wilcock definisce il suo romanzo come una narrazione con “settanta personaggi principali che non s'incontrano mai.” Sembra come se Wilcock ci tenesse particolarmente a ribadire la condizione drammaticamente isolata dei personaggi; l'unico fattore che condividono, oltre alla solitudine, è

⁴³ *Disco*, Buenos Aires, 1 novembre 1945. “Tutti i romanzi sono fantastici, anche quando vogliono descrivere la realtà; perché nella nostra realtà attuale hanno lavorato attivamente e anticamente Proust, Dickens, Defoe, o Thomas Browne. Non c'è bisogno di servirsi di una realtà inventata tanto tempo fa; importa essere coerenti con le derivazioni logiche delle nostre supposizioni, essere rispettosi dei principi fondamentali, dell'ordine e della sillogistica. Con essi viviamo nella nostra cultura; qualsiasi rappresentazione di un'altra cultura (una melodia egiziana, un libro di medicina indiana) diventano per noi fantastici come un racconto orientale, perché le loro leggi sono inusitate. Ma se modifichiamo qualche circostanza del mondo che ci circonda e applichiamo al sistema restante i principi naturali, otteniamo un nuovo universo omogeneo e comprensibile, il cui arricchimento ci appartiene”.

la loro diversità, dunque l'iconoclastia. Ognuno di loro fa parte di un ambiente altro, diverso, e per questo è emarginato, di certo non omologato alla normale volgarità del banale quotidiano. Un brano contenuto in *Illusione e critica* serve da lente d'ingrandimento per capire l'iconoclastia di Wilcock. Con le sue stesse parole, ci imbattiamo in quella che l'italoargentino chiama "La difficile arte di entrare in comunicazione con gli altri":

Per due motivi noti di carattere biologico (il sesso e la nutrizione) e per diversi motivi meno noti, di carattere tra l'istintivo e il patologico, siamo costretti a sopportare l'esistenza, la vicinanza e perfino il contatto di esseri contrari alla nostra ragione; questi esseri vengono genericamente chiamati "gli altri". Anche perché i nostri più raffinati processi di educazione occidentale non ci permetteranno mai di raggiungere quel livello minimo di avviamento alla felicità riscontrabile tuttora in un qualunque lama del Tibet; per la stessa ragione che fa scrivere a Bacot: «Neanche le più civili persone della nostra società potranno mai raggiungere la delicatezza di comportamento di un mulattiere tibetano». La nostra educazione occidentale, la nostra vita e costumi occidentali, sono così sbagliati ormai, nel senso di un possibile rapporto soddisfacente con gli altri, che per forza il nostro spirito cerca conforto nel rapporto con gli "enti della illusione". (...) Sostituire le orribili (perché incomprensibili e incomprensive) persone che ci circondano con esseri immaginati, comprensibili e comprensivi, dunque piacevoli, è privilegio non solo dei pittori (se ancora esistono, nascosti) ma anche degli scrittori importanti, ed è una delle caratteristiche che li fa importanti e felici. Gli scrittori mediocri soffrono, quasi come se non fossero scrittori, costretti viziosamente a riprodurre gli esseri che già conoscono: il più delle volte, degli

esseri umani (che gusto c'è a non inventare la propria moglie, i propri angeli e demoni?) possono perfino, come Hemingway, uccidersi per questo motivo. Felici furono invece Kafka, Lewis Carroll, Joyce: brevi tratti di vita occidentale dedicati, tra una nascita e una morte quasi contemporanee, al sorriso e al divertimento generosi. La felicità di un artista sta nel poter concepire, come Lewis Carroll a ottant'anni, la vita alla stregua di un dialogo tra una tartaruga e un termometro”.

Questo brano è davvero illuminante nel rispecchiare fedelmente l'attitudine di Wilcock nei confronti delle lettere. Per molto, troppo tempo, la sua necessaria e ricercata solitudine ha dipinto uno scrittore isolato ed infelice. Wilcock, al contrario, tanto nei romanzi fantastici, quanto nella sua opera critica, ha adottato un occhio sorridente, molte volte ironico e grottesco. Wilcock è stato all'altezza di sostituire le orribili (perché incomprensibili ed incomprensive) persone che ci circondano con esseri immaginati e dunque comprensivi, e quindi supremamente migliori.

Parallelamente ad una delle sue fonti principali di ispirazione, ha capito che “La felicità di un artista sta nel poter concepire, come Lewis Carroll a ottant'anni, la vita alla stregua di un dialogo tra una tartaruga ed un termometro”(*Illusione e critica*, 129).

3.3 Il frammento: rifiuto della forma romanzo

Abbastanza arduo è etichettare il genere di scrittura wilcockiana, in quanto l'italoargentino non scrive romanzi nel senso più comune del termine. In questo capitolo in particolare, si analizzano *Il libro dei mostri*, *Il tempio etrusco* e *I due allegri indiani*, tutti e tre veri e propri antiromanzi. I suoi scritti sono più vicini al concetto di microstorie, di prose narrative che, come in un altro grande scrittore italiano da lui ammirato, Giorgio Manganelli, sono storie ridotte all'essenziale. Come Manganelli in *Centuria*, Wilcock rifiuta la totalità del romanzo e lavora invece sul

frammento e su personaggi altrettanto frammentari; talvolta alcuni di loro ricorrono in testi diversi, in un procedimento ludico di autoreferenzialità che sfida il lettore a rintracciarne le versioni.

La cultura novecentesca e soprattutto gli anni Settanta avevano avviato il rifiuto della forma romanzo. Nella scelta di Wilcock gioca non solo il contesto italiano in cui scrive, ma forse e soprattutto un approccio che era già abbastanza chiaro e caro a Borges e al suo circolo in Argentina, ovvero l'accostamento metafisico alla scrittura. Con questo viene l'incapacità del romanzo di arrivare ad una formula che possa riportare il mondo nella sua totalità. Inoltre, come Lukàcs in *Teoria del romanzo* aveva notato, la forma del romanzo ottocentesco non corrispondeva più alla società del capitalismo avanzato; inoltre, Wilcock, pur non aderendo mai a nessuna corrente sperimentalistica, condivise l'acceso dibattito critico nell'Italia degli anni Settanta nei confronti della cultura di massa. Il fantastico wilcockiano si discosta dalla distruzione teorizzate dalle neoavanguardie, e diventa costruttivo nel senso che pianifica una prova continua della precarietà e della parzialità in cui ci si trovava, e in cui molto probabilmente ci si trova ancora. Come afferma Cesare Segre, "Uscendo dalla realtà, la finzione rende più raffinata e sensibile la nostra percezione del reale, corrobora le nostre facoltà critiche, rivela, attraverso il paradosso, forze e motivazioni" (227).

Appare, dunque, fuori luogo e malintesa la recensione di Angelo Guglielmi al *Libro dei Mostri* apparsa nel "Paese" il 28 gennaio 1979. Guglielmi parla di "risentimento dell'autore verso il mondo che lo circonda" e ancora insiste: "certo il dispetto verso la vita e la sua demenza è presente anche nelle sue opere precedenti, ma mentre in questo funge da propellente capace di mettere in orbita superbe finzioni, qui, in questa opera, irrompe con una violenza totalizzante da allagare i meccanismi dell'immaginazione, rendendone inutili i movimenti." Guglielmi non ha

propriamente capito lo stravolgimento grottesco e fantastico del libro, così come ha sottovalutato l'ironia feroce da cui traspare una visione della realtà capace di svelarcene i risvolti più assurdi e mostruosi; questi, nelle opere di Wilcock, ed in particolare in quella sopra citata, non scaturiscono da una manipolazione letteraria e morbosa della stessa realtà, bensì ne riproducono fedelmente i modi e le strutture, essendo il mostruoso e l'assurdo nient'altro che due categorie, tra le più appariscenti della realtà medesima.

Per riscattare il valore di quest'ultimo libro, appunto *Il libro dei mostri*, pubblicato postumo da Adelphi nel 1978, si dimostra come questa sua ultima opera si colloca al termine di un percorso poetico e stilistico al quale appartengono anche *Lo stereoscopio dei solitari* e *La sinagoga degli iconoclasti*.

3.4 Mostri wilcockiani

Il termine latino *monstrum*, che in italiano ha il valore di 'prodigio', 'portento', deriverebbe dal verbo *monere*, 'avvisare', 'ammonire'; si pensa, dunque, che originariamente tali creature prodigiose e anomale fossero portatrici di un messaggio generalmente divino, per cui non avevano necessariamente la connotazione negativa che si attribuisce oggi quando si pensa a creature mostruose; già nella cultura greco-romana era ben diffuso il tema del prodigio, della differenza dalla norma e del conseguente stupore generato. Il termine ha cambiato significato evolvendosi in diverse direzioni. Ci si chiede allora, che cos'è un mostro? È una creatura abnorme e terrificante che proviene dallo spazio, è l'autore di efferati omicidi, è l'individuo geniale o una persona sgradita? Forse è tutto questo, e molto altro ancora; la mostruosità può dunque essere una connotazione di genere fisico, quando è evidente da un punto di vista visivo e può innescare repulsione, oppure di genere spirituale, morale. In generale, con il termine mostro si

indica un essere le cui peculiarità sembrano estranee all'ordine naturale consueto e quindi che possa causare stupore sfociando poi in paura o ammirazione.

Chi sono allora i mostri di Wilcock? Sono esseri umani, persone comuni inserite in qualche modo nella società civile a cui apparteniamo. Sono, per esempio, ingegneri, avvocati, scrittori, poliziotti, ragionieri, gente ordinaria che è però totalmente isolata dal resto del mondo. A maggior ragione, si esplicita la forma narrativa del racconto breve, dove la frammentarietà non è altro che una trasposizione stilistica del mondo contemporaneo percepito in quegli anni. *Il libro dei mostri*, come già precedentemente *Lo stereoscopio dei solitari* e *La sinagoga degli iconoclasti* usa la formula breve dei mini racconti di personaggi che, come Wilcock stesso afferma, “non si incontrano mai.” Sono questi dei mostri, bestie catturati ed incorniciati in una sorta di bestiario che Wilcock si diverte a costruire con ironia.

3.5 Uomo, animale complesso senza storia

Quello che non abbiamo saputo e non sappiamo accettare è la totale alterità dell'animale. La sua appartenenza non tanto ad una ‘natura’ diversa o peggio inferiore (come per secoli, sulla base della Bibbia, la civiltà cristiana si è sforzata di dimostrare) quanto a una ‘cultura’ totalmente altra. (Bettini, 222)

Tra i nuovi bestiari dell'immaginario tardo novecentesco ricorrono con frequenza non accidentali narrazioni che pongono al centro soggettività eccentriche risultanti dall'ibridazione dell'umano con il bestiale, figurazioni metaforiche antinormative che, per la loro stessa abnorme natura corporea, rappresentano il luogo del testo da cui pare svilupparsi la forza propulsiva e dinamica del plot. Si tratta di creature funzionali che portano scritto sul corpo lo scarto rispetto

alla norma, in questo discostandosi dai personaggi del canone modernista la cui vocazione trasgressiva si attesta prevalentemente nella dimensione psichica, oppure nel comportamento etico e sociale. Derrida aveva sottolineato come “la bestia, di qualunque aspetto e categoria, ha il pregio di rendere tangibile l’estraneità, di richiamare l’immanenza dell’ ‘assolutamente altro.’”(37) La presenza dell’animale nella letteratura ha radici antichissime, e Wilcock, da lettore accanitissimo qual era, ne aveva conoscenza. Ma non è qui il luogo adatto per una ricostruzione cronologica di tale tema. È invece, importante contestualizzare l’opera di Wilcock in cui circolavano testi come *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Dino Buzzati, autore che Wilcock tradusse in spagnolo, o il sarcastico *Primo libro delle favole* di Carlo Emilio Gadda , il polemico *Favole della dittatura* di Leonardo Sciascia, per non nominare il lungo elenco di scritti sul tema da parte di due altri grandi e recentemente rivalutati scrittori italiani, Giorgio Manganelli e Tommaso Landolfi. Più in là nel capitolo, si analizzeranno e si compareranno affinità, influenze e divergenze con molti autori che hanno introdotto in maniere assai diverse e interessanti il tema dell’animale e la forma del bestiario.

In *Il libro dei mostri* compaiono sessantadue creature mostruose, ciascuna chiamata ad un mutamento orripilante. Ma questi mostri, nonostante abbiano sembianze bizzarre, circolino nell’aria come asteroidi, abbiano corpi di pesci o di rettili, teste cornute, membra piatte, vegetino, agiscano, si innamorino, somigliano fin troppo agli uomini. Brillante è il commento di Elio Pecora, che conobbe intimamente Wilcock, in una recensione per il giornale ‘La Stampa’ del 13 gennaio 1979. Pecora nota :

Così, le inusitate apparizioni ripetono i sentimenti e le voglie e le illusioni proprie degli uomini. I loro dialoghi sono la prova ulteriore della futilità e della storditaggine. La loro forma è assurda come quella del “mostro supremamente

scombinato che è l'uomo." I loro caratteri sono identici a quelli umani: la stupidità, la malvagità, la cupidigia e il resto. (22)

I mostri di Wilcock sono, per esempio: il poeta Eher Sugarno, che ha una testa che ricorda "da vicino la capsula del papavero"; Erbo Meglio, che in paese è chiamato "Il Legnoso", e difatti è di legno o "di radici storte aggrappate alla roccia"; Berlo Zenobi, critico letterario. È "una massa di vermi"; Effio Daubaden "è nato ominide e più esattamente del genere Australopithecus"; Mario Obradour è "bello", ma soltanto "in fotografia, perché nella realtà riesce abbastanza disgustoso"; l'ufficiale postale Frenio Guiscardi è "un ammasso di peli, lana e bambagia". Il giovane Vinizio Stadera, poi, "è in realtà due persone, due fratelli siamesi scomodamente uniti per il ventre": perciò lui non può fare l'amore con altri che non se stesso (e Wilcock commenta ironicamente "ma questa è condizione assai comune"), così come non può scambiare chiacchiere che fra una propria metà e l'altra (e Wilcock aggiunge "come tutti, d'altronde"). Quelli precedentemente presentati in parentesi non sono che un piccolo esemplare degli svariati giochi verbali wilcockiani. A proposito, Giuseppe Bonura suggerisce che "il gioco verbale in Wilcock era sempre un punto di partenza, non di arrivo. Qui, al traguardo, c'è un moralista di razza, uno scrittore che vive intensamente le contraddizioni etiche e sociali del proprio tempo, e le trasferisce sulla pagina in un modo violentemente deformato" (19).

I ritratti di questi mostri sono tracciati su una superficie adeguata al grottesco delle loro caratteristiche native e acquisite rapidamente e radicalmente. E per Wilcock questa superficie simboleggia la società, i suoi costumi, i suoi cerimoniali, le sue illusioni consumistiche e l'eccessiva fiducia nel progresso tecnologico. Il libro si apre con il personaggio di Anastomos:

È molto raro o addirittura impossibile che gli uomini si mettano d'accordo in tema di bellezza, eppure sono tutti d'accordo nel riconoscere che Anastomos è

bellissimo. È tutto fatto di specchi, o per essere precisi, tutto ricoperto di specchietti, più piccoli sul viso, più larghi sulla schiena e sul petto. Anche gli occhi sono specchi, grossi specchietti mobili azzurri nei quali ci si vede riflessi su un fondo turchino come in un cielo felice, come in acque irresistibili. Alla luce del sole, sulla spiaggia, è un'apparizione così abbagliante che la gente rimane a bocca aperta, e non osa avvicinarsi, colta da una specie di terrore stupito come davanti a qualcosa di sacro e intoccabile, solo i bambini gli corrono dietro; quando entra poi nel mare, tra le onde spumose, è un tale riverbero reciproco di scintille iridate dagli specchi alle gocce e dalle gocce agli specchi, che sembra di vedere una divinità primordiale dalla forma umana sorgere dall'acqua e dal fuoco contemporaneamente. (5)

E ancora uomini armadillo alti più di quattro metri che leggono romanzi polizieschi gustando la pioggia che scorre sulla propria corazza; geometri che si sono tramutati "in un comune vulcano di fango, cioè una salsa, dietro l'orto che ora curano le figlie;" donne del bel mondo, in evidente stato di putrefazione eppure ancora capaci di sedurre i giovanotti, puri miraggi viventi. Così, più che mostri della fantascienza, i mostri wilcockiani sono fenomeni da circo, personaggi che la gente pagherebbe per andare a vedere. Sono idee che acquistano una forma, come nei bestiari originali, in cui la carne era capace di esplicitare un'idea; sono metafore che hanno preso corpo e che convivono nel nostro mondo.

Sono mostri che, uno dopo l'altro, mantengono alta la meraviglia del lettore, lo stupore per il loro essere ed agire inconsueto, inserito in un contesto dove regna un'incapacità a comprendere e accogliere il diverso da sé, sia dal punto di vista fisico che da quello culturale. Per esempio, Olimpero Fragile è un uomo vegetale che conduce la sua vita agreste e solitaria sulla cima d'un

colle, capace com'è di operare la sintesi clorofilliana e a se stesso bastando, desta meraviglia in chi lo osserva, incuriosito da lontano: “ si racconta pure che in lui convivano i due sessi, il che lo porta all'autosufficienza: ha un organo genitale maschile e uno femminile, e così si capisce che stia sempre lassù, sulla rupe, a scopare se stesso tutta la notte, come dicono in paese” (38).

Le citazioni dei mostri potrebbero andare ancora a lungo, ma è importante notare un fattore che accomuna questi personaggi, ovvero la loro capacità di accettare la presenza in sé della bestia. I mostri wilcockiani abbandonano ogni mascheramento umano mostrando la propria verità interiore, la propria natura intima, che generalmente è nascosta dietro il quotidiano apparire. Un esempio emblematico di tale atteggiamento è rappresentato dal mostro Amelio Sligo, un maestro di musica ripugnante, il cui corpo è “avvolto in una specie di schiuma rosea appiccicosa, che non si stacca ma allo stesso tempo non lascia vedere gli arti che la sorreggono, ammesso che ce ne siano” e la cui testolina risulta “indiscernibile nel suo cappuccio di bava”; il maestro Sligo è insomma una creatura orripilante, ma può comporre musiche di indescrivibile bellezza, melodie che ogni ascoltatore può interpretare a modo suo. E Wilcock poi aggiunge che un essere capace di ciò “dev'essere senz'altro bello, per quanto schifo possa fare la sua apparenza generale”.

Anche se a volte la differenza tra realtà interiore ed esteriore è dissonante, i mostri di Wilcock mostrano la loro verità senza remore.

Nelle pagine de *Il libro dei mostri*, il mondo reale si frantuma e trascende in piccoli universi di parole ed immagini nei quali anche un inconsueto quotidiano sa di prodigioso. I mostri wilcockiani popolano universi in cui l'ordine naturale viene sovvertito, creando un circo che Wilcock usa per prendersi gioco delle umane debolezze. Inoltre, se per un verso, le micro storie rispondono per una scelta del punto di vista 'basso' animalesco, per il loro tessuto essenziale e scarno e per la semplicità colloquiale ed antiretorica e si conformano ad una programmatica

ricerca di antierocità e di antiletterarietà, dall'altro verso c'è ordine, coerenza interna e razionalizzazione.

A proposito di antierocità e antiletterarietà, Wilcock condivide questo nuovo abbrodo con altri scrittori italiani a lui contemporanei. A seguire, alcuni punti in comune con altri due scrittori italiani che forse, come Wilcock, all'inizio della carriera non furono compresi profondamente, ma la cui influenza e contributo letterario e critico hanno marcato la letteratura italiana.

3.6 Landolfi e Wilcock

Tommaso Landolfi (1908-1979) è stato uno scrittore, poeta e traduttore solo di recente apprezzato per la sua grandezza letteraria. Pur mancando riferimenti espliciti di una frequentazione o conoscenza con Wilcock, sono facilmente individuabili molti fattori in comune. Entrambi scrissero per *Il Mondo*⁴⁴ di Pannunzio, noto settimanale politico, sociale ed economico, ed anche per *Corriere della Sera*. Ciò che Italo Calvino suggerisce a proposito di Tommaso Landolfi nella postfazione a *Tommaso Landolfi. Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, è allo stesso modo molto appropriato per Wilcock:

Non è la spinta innovativa dell'avanguardia a muovere le acrobazie di Landolfi: al contrario, egli è un conservatore in quel modo speciale (addirittura metafisico) in cui non può non essere conservatore il giocatore cui l'immutabilità delle regole garantisce che l'azzardo non sarà abolito a ogni colpo di dadi . (560)

⁴⁴ Il settimanale era nato come periodico di cultura laica e anticomunista e riuscì a conservare una totale indipendenza dalle forze potenti della politica e della finanza, costituendosi, dunque, come un settimanale anticonformista attorno al quale ruotavano personaggi di spicco e contributori come Ennio Flaiano, Indro Montanelli, Eugenio Scalfari, Marco Pannella tra gli italiani e Thomas Mann e George Orwell tra gli stranieri.

Entrambi gli scrittori, pur avendo ferme idee politiche, sociali e letterarie, non aderirono mai a nessun partito o corrente e fecero del rapporto tra la letteratura e la verità il tema centrale della loro poetica. Entrambi affrontarono tematiche e tecniche compositive nuove, pur mantenendosi fedeli ad un ideale di lingua letteraria raffinata e ricercata, ma anche strumento della razionalità, della contestazione e dell'ironia. Tuttavia, gli storici della lingua hanno dedicato scarsa attenzione alla narrativa di entrambi, dovuto forse proprio alla diffidenza creata dal loro disimpegno politico, dal loro distacco aristocratico e dal loro culto per la forma (in un periodo in cui le avanguardie ne distruggevano l'essenza). Entrambi scrissero racconti fantastici che presentano personaggi simili per suscitare la meraviglia e allo stesso tempo il sentimento di strano disgusto nel lettore. Per esempio, in 'Visite antelucane', ultimo testo di *Un paniere di chioccioline*, il narratore confessa la propria inquietudine per la vicinanza di irreali e non meglio identificabili "creature abominose che scendono su di noi dalle loro tane tra i monti" (1018) e questi mostri, creature indefinite e orripilanti ricordano molto i donghi di Wilcock. Wilcock ha molto in comune con Landolfi, laddove persegue l'antiestetico. Le sue pagine sono piene di animali inferiori, miasmi, liquidi organici, mostri di vario genere o esseri deformati, errori della natura. Anche in un romanzo molto ironico e divertente, particolarmente perturbante è la descrizione dell'autopsia contenuta in *I due allegri indiani*:

Seconda perizia sul cadavere di Cavallo Alto.

Lo stomaco era leggermente più piccolo del normale. Quando lo aprii lungo la curva esterna, osservai che era pieno di una considerevole quantità di roba, piuttosto consistente, mescolata a una grossa massa di sostanze albuminose, molto dense, di colore simile alla posa del caffè, che esalavano un odore acre e infetto. Rimosse queste sostanze, si poté osservare che la parte inferiore della mucosa

dello stomaco era ancora sana. Il resto della superficie interna era occupato da una manifestazione cancerosa il cui centro si trovava nella parte superiore e i cui bordi irregolari, digitali e linguiformi si stendevano, sia davanti che dietro, per quasi tutta la superficie suddetta. (78)

Qui, disfacimento e corruzione del corpo sono allegoricamente intesi come fenomeni della società contemporanea. Questi passaggi forti, tanto in Landolfi quanto in Wilcock scuotono il lettore. Dunque, nonostante entrambi scrivano tenendo presente tutta una variata tradizione letteraria europea, se non addirittura mondiale e rimangano attaccati ad una tradizione linguistica più rigorosa e conservatrice, si dimostrano scrittori dalle inquietudini modernissime, preoccupati e consapevoli dei mali della società a loro contemporanea. Tuttavia, il fantastico landolfiano si spinge un po' di più dal punto di vista linguistico rispetto al fantastico più sorprendente dal punto di vista contenutistico di Wilcock. A proposito di Landolfi, Simone Castaldi individua “un’ eccentricità lessicale” da cui appunto “si innescano i meccanismi del fantastico landolfiano”. Castaldi, infatti, richiama all’attenzione di come “ il vocabolario di Landolfi è fitto di toscanismi - infatti saldamente ancorato al toscano - di termini arcaici e parole definitivamente scomparse dall’uso comune, resuscitate dallo Zingarelli o dal ben più venerabile Tommaseo-Bellini, e di neologismi e parole fantastiche.” (362-363)

La lingua di Wilcock, pur essendo costruita di parole esatte e meticolosamente selezionate, è priva di elementi dialettali o di inflessioni regionali. Tutto sommato, in Landolfi l’aggressività lessicale e la pacatezza sintattica rappresentano una strategia equilibrante, così come in Wilcock, l’imprevedibilità dei contenuti bilancia la coerenza linguistica e la fluidità del discorso narrativo. È importante però precisare ciò che Philippe di Meo riporta a proposito di Landolfi (ma che vale anche per Wilcock):

Landolfi non aggredisce mai il linguaggio fino in fondo e non ne tanta mai lo sconvolgimento sintattico; la sua violenza linguistica risulta sì capricciosa ma di modesta entità, come giocata alla *roulette*: non mira mai a rivoluzionare la lingua; irrompe e ricade su sé stessa. L'invenzione si sposta quasi sempre dalla sintassi all'intreccio, come in tanti altri visionari, giacché, secondo un rituale in parte privato, onde godersi la contemplazione dell'assurdo e del nulla, deve necessariamente descriverli in altrettante scene e scenette piene di dettaglio e circostanze. Così, il linguaggio viene subordinato alla rappresentazione di universi perlopiù non-euclidei, che non di meno spostano con forza lo sguardo del lettore abituato alla narrazione del realismo letterario. (124-125)

Ad accomunare i due scrittori c'è anche un destino di solitudine quando sono scomparsi: la loro morte, avvenuta solo a distanza di un anno (Wilcock muore nel 1978 e Landolfi l'anno successivo), è appartata e solitaria. Landolfi muore a Ronciglione, mentre Wilcock a Lubriano, entrambe località nella periferia viterbese. Entrambi furono quasi dimenticati o ignorati dalla critica letteraria ed entrambi riscoperti negli ultimi quindici anni, grazie anche ad Adelphi, che ne ha ristampato le opere principali.

3.7 Manganelli e Wilcock

Giorgio Manganelli (1922-1990) fu uno scrittore, traduttore, critico letterario italiano che conosceva e scriveva del carattere degli italiani. Adesso considerato uno degli autori più importanti del secondo dopoguerra, fu sottostimato per molto tempo, ma oggi rimane un modello letterario innegabile. Come per Landolfi, è molto probabile che si conoscesse con Wilcock, giacché tutti e due collaborarono per la RAI, per gli stessi settimanali (il Mondo, il Corriere della

sera, la Stampa e il Messaggero solo per citarne alcuni), furono consulenti editoriali per le stesse case editrici (Einaudi, Adelphi e Mondadori) e tradussero grandi scrittori stranieri lasciando memorabili traduzioni. In *Illusione e critica*⁴⁵, Wilcock gli dedica notevole attenzione e dice:

Figlio della retorica e della poesia, come direbbe l'io del loro autore sempre narrante, egli dovrebbe sedere tra noi nel posto unico che occupa Samuel Beckett in Francia, *mutatis mutandis*. Né gli si confanno i premi di mangime, soltanto i più corposi che purtroppo, per mancata decorrenza, ancora non ha avuto. È certamente un classico vivente, anche se a me non piace; tra l'altro, chi se non lui manterrebbe in acrobatica agilità la lingua italiana, costretta a quanto pare a scadere in giornalese, come chiamò Henry James lo scarso gergo giornalistico?

(155)

Nonostante Wilcock affermi che Manganelli non gli piaccia, da vero critico ne elogia le qualità e, come un veggente, ne prevede la futura fama ed il dovuto riconoscimento. La stima nutrita nei suoi confronti è veramente ragguardevole, considerando il fatto che il Wilcock critico era assai selettivo, soprattutto nei confronti della poesia, per l'argentino forma più alta dell'espressione letteraria:

Per me Manganelli scrittore è unicamente un poeta; possiede la qualità, l'estro d'immaginazione che da cent'anni e più nessun altro poeta italiano ha nemmeno lontanamente posseduto, e difatti nella sua primogenita *Hilarotragoedia* è contenuto un racconto così spirituale e metafisico che per riconoscervi la radice italiana, il precedente italiano, bisogna scendere nel tempo a secoli quanto mai lontani. [...] E penso che tra cent'anni, quando di questa lingua il Manganelli sarà

⁴⁵ Per quanto riguarda le informazioni su *Illusione e critica*, vedi la nota contenuta nei 'Ringraziamenti' di questa dissertazione.

un classico, presumo, morto, queste mie righe, se mai considerate, verranno considerate come una rarità del luogo comune. Uno che si augurava che qualcuno avesse usato in altro modo la propria capacità di agire. (156)

Come già aveva insegnato Marcel Schwob in *Vite immaginarie*, che contiene ventitré percorsi di vita dove s'incontrano da personaggi illustrissimi a ignoti destini, tutti circondati dalle folle senza nome di mendicanti, criminali, prostitute, mercanti ed eretici che abitano la storia, la biografia è scienza dell'infimo particolare. L'occhio dello scrittore coglie solo quei gesti, quei momenti che distinguono irrevocabilmente un destino da un altro. Si tratta, eppure, di un realismo perfettamente irreale, che sa di onnipotenza, dove, in queste biografie, come per Borges nelle sue opere, appare inutile discriminare il vero e l'immaginato. Wilcock e Manganelli scrivono racconti brevi, biografie simili nella forma e nella costruzione delle figure-personaggi. Manganelli con la sua *Centuria* e Wilcock con *Lo stereoscopio dei solitari*, *La sinagoga degli iconoclasti*, questi solo tra gli esempi più dimostrativi. Efficace e divertente l'introduzione che Manganelli fa di *Centuria*:

Il presente volumetto racchiude in breve spazio una vasta ed amena biblioteca; esso infatti raccoglie cento romanzi fiume, ma così lavorati in modi anamorfici, da apparire al lettore frettoloso testi di poche e scarse righe. [...] giochi di luce che consentono di leggere tra le righe, sotto le righe, tra le due facce di un foglio, nei luoghi ove si appartano capitoli elegantemente scabrosi, pagine di nobile efferatezza, e dignitoso esibizionismo, lì depositate per vereconda pietà di infanti e canuti. (5)

Wilcock e Manganelli producono dei veri e propri almanacchi antropologici, che additano alcuni comportamenti umani e creano bizzarri universi narrativi, dove, grazie all'uso della retorica,

dell'artificio e della 'menzogna' (per usare un termine caro a Manganelli), si cerca di allontanare la coscienza del nulla esistenziale.

Inoltre, per quanto riguarda il loro approccio alla scrittura, soprattutto quella critica, già nei tardi anni Cinquanta, Wilcock si sente vicino a Manganelli nel rivendicare indipendenza nello scrivere:

Così è, noi scrittori non dedichiamo le nostre secrezioni o ciò che sia a nessuno, ed è proprio il fatto di averle secrete naturalmente che dà ad esse, appunto, naturalezza. Talché esse esprimono la nostra natura. Anche se nessuno le vuole.
Punto e basta (*Illusione e critica*, 157)

3.8 Tracce wilcockiane

Se è vero che in Wilcock giocarono le influenze di molti scrittori (da Kafka a Lewis Carroll, da Dante a Borges, da Beckett a Valéry solo per ricordarne alcuni), sono anche rintracciabili elementi wilcockiani negli scrittori che verranno menzionati a seguire.

Nel panorama italiano, molti ne hanno individuato elementi in comune negli scritti della cosiddetta letteratura dei 'Cannibali', un gruppo di giovani scrittori tra i quali Enrico Brizzi e Niccolò Ammaniti, che negli anni Novanta pubblicarono romanzi e racconti distintivi per il loro gusto del macabro e grottesco. In scritti quali *Fango* e *Branchie* di Ammaniti, per esempio, rinvengono note violente e spietate, tipiche dei racconti crudeli di Wilcock. O ancora un meno famoso Roberto Barbolini, in *Più bestie si vedono*, un bestiario antropomorfo che si mescola continuamente con lo zoo umano, popolato da creature fantastiche descritte sul filo dell'ironia e del grottesco, che ricordano tanto i mostri wilcockiani.

Nel panorama internazionale, si distingue un giornalista e poeta argentino tra i più brillanti, Guillermo Piro, che ho avuto la fortuna di conoscere durante il periodo di ricerca svolto a Buenos Aires, che si occupa ormai da anni di Wilcock. Ne ha tradotto le poesie italiane allo spagnolo ed ha pubblicato diversi articoli nelle più esponenti riviste argentine, quali *La Nación*, *Clarín*, *Primer Plano*, *Página/ 12*. Piro stesso mi ha intimato di leggere una delle sue raccolte di racconti, *Guillermo Hotel*, che ha un sapore tutto wilcockiano. Vale la pena riportare a seguire uno dei racconti, che in particolare riecheggia la forma e l'essenza de *La sinagoga degli iconoclasti* nel costruire personaggi bizzarri, scienziati o inventori che hanno scoperto o brevettato una qualsiasi assurdità:

Los trabajos del Doctor Ashoff

En los años 70 un médico alemán, el Dr. Ashoff, fue uno de los primero miembros del cuerpo médico que tomó en consideración la importancia del acto de colocar las pantuflas bajo la cama al irse a dormir, y, por consiguiente, su derivado más directo, el acto de volver a tomarlas la mañana, al levantarse. En estos actos en apariencia insignificantes encontró una relación con el inicio y la evolución de ciertas enfermedades.

De sus trabajos dedujo que cerca de un tercios de los pacientes que trataba debían sus molestias a problemas de nocividades vibratorias debidas a las posición que debían adoptar para poner las pantuflas bajo la cama antes de entregarse al dulce sueño. En el otro tercio de los casos esta posición influía negativamente sobre una patología preexistente. El último tercio de los sujetos observados no presentaba relación con ningún fenómeno geobiológico por la sencilla razón de que no usaba pantuflas.

Semejantes estadística merece una reflexión y debería incitar a la medicina oficial a tener más en cuenta los incidentes geopatógenos en sus terapias.⁴⁶ (7)

Il risvolto di copertina, poi, sembra un vero e proprio tributo a Wilcock, anche se il nome non viene apertamente menzionato:

Guillermo Hotel no es un libro que contenga nada sobrenatural; es como una catedral sin terminar, un grandioso fracaso, como todos los libros de los hombres modernos, porque en este mundo imperfecto las obras maestras del arte no son más que restos del naufragio de las grandes inteligencias (98).⁴⁷

E a proposito di intelligenza, un altro affermatissimo scrittore, il cileno Roberto Bolaño, in un suo libro intitolato *Entre paréntesis*, dedica una sezione proprio a Wilcock. Narra di aver letto una copia prestata de *La sinagoga degli iconoclasti* molti anni fa, quando era molto povero e conclude:

Así fue como llegó a mis manos *La sinagoga de los iconoclastas*, durante un invierno frío y húmedo, y aún recuerdo el placer enorme que sus páginas me

⁴⁶ “I lavori del Dottor Ashoff

Negli anni Settanta un medico tedesco, il Dr. Ashoff, è stato uno dei primi membri del corpo medico che ha preso in considerazione l’importanza dell’atto di collocare le pantofole sotto il letto nell’andare a dormire, e, di conseguenza, il suo derivato più diretto, l’atto di ritornare a prenderle di mattina, al risveglio. In questi atti in apparenza insignificanti trovò una relazione tra l’inizio e l’evoluzione di certe malattie.

Dei suoi lavori deduco che circa un terzo dei pazienti che trattava dovevano le loro molestie a problemi di nocività vibratorie dovute alla posizione che dovevano adottare per mettere le pantofole sotto il letto prima di consegnarsi al dolce sonno. Nell’altro terzo dei casi questa posizione influiva negativamente sopra la patologia preesistente. L’ultimo terzo dei soggetti osservati non presentava alcuna relazione con nessun fenomeno geobiologico per la semplice ragione che non usava pantofole.

Una statistica simile merita una riflessione e dovrebbe incitare la medicina ufficiale a tener maggior considerazione gli incidenti geopatogeni nelle sue terapie.”

⁴⁷ *Guillermo Hotel* non è un libro che contiene nulla di soprannaturale; è come una cattedrale non terminata, un grande disastro, come tutti i libri degli uomini moderni, perché in questo mondo imperfetto le opere d’arte maestre non sono altro che resti del naufragio delle grandi intelligenze.

proporcionaron, y también el consuelo, en unos días en los que todo más apuntaba a la tristeza. El libro de Wilcock me devolvió la alegría, como sólo pueden hacerlo las obras maestras del humor negro, como los *Aforismos* de Lichtenberg o el *Tristan Shandy* de Sterne. Por supuesto, el libro de Wilcock pasó de puntillas por los escaparates de las librerías. Hoy, diecisiete años después, sale la segunda edición. Si quieren reírse, si quieren mejorar su salud, cómprenla, róbenla, pídanla prestada, pero léanla. (151) ⁴⁸

⁴⁸«Così arrivò tra le mie mani *La sinagoga degli iconoclasti*, durante un inverno freddo ed umido, e ricordo ancora il piacere enorme che le sue pagine mi procurarono, e anche la consolazione, in alcuni giorni in cui tutto sapeva di tristezza. Il libro di Wilcock mi fece tornare l'allegria, come solo possono farlo le opere maestre della letteratura che allo stesso tempo sono opere maestre dell'umore nero, come gli *Aforismi* di Lichtenberg o il *Tristan Shandy* di Sterne. Ovviamente, il libro di Wilcock passò in punta di piedi per gli scaffali delle librerie. Oggi, diciassette anni dopo, esce la seconda edizione. Se volete ridere, se volete migliorare la vostra salute, compratela, rubatela, chiedetela in prestito, ma leggetela.»

CAPITOLO 4

TRA IRONIA E CRITICA

Nel corso degli anni, Wilcock si è cimentato nella pubblicazione di generi diversi, dalle raccolte di storie brevi ai pezzi teatrali, prediligendo una scrittura misurata e generalmente breve in lunghezza. Ma vale la pena parlare di due suoi scritti, che per estensione sono considerati romanzi, ma che per contenuto non smettono di meravigliare ‘il lettore del futuro’, quello per cui Wilcock dichiara di scrivere.

4.1 *I due allegri indiani*

Originariamente pubblicato nel 1973, e considerato come il primo romanzo lungo di Wilcock, *I due allegri indiani* è stato ristampato nel 2010 da Adelphi, riscuotendo un notevole successo. Ma si può davvero parlare di romanzo nel senso in cui tradizionalmente si intende?

I due allegri indiani è una serie di testi di diversissimo genere incatenati tra di loro con l’espedito dei numeri di una rivista immaginaria, chiamata ‘il maneggio’. Un romanzo che non è altro se non un pastiche di pezzi che, se da un lato ricopre i costumi di un paese, l’Italia, dall’altro, guarda alle miserie umane con umorismo. Il libro è sfrenatamente comico e stilisticamente accattivante. Nell’essere rivalutato e riportato alla luce, poiché per troppo tempo era stato dimenticato, il libro è definito dai critici come un esercizio di bravura. In esso, ogni capitolo corrisponde a uno dei trenta numeri della fittizia rivista ippica ‘il maneggio’ (la rivista è di natura ippica “perché stendere un romanzo dev’essere un lavoro da cavalli”, 11) scritto grazie al contributo di un fantomatico autore, tale Vincenzo Frollo, che cambia mestiere tante volte

quante cambia il proprio nome. Il suo *nom de plume* è Fanalino di Coda, ma nel corso del libro, da capitolo a capitolo, si firma con le più bizzarre varianti: F. di Co., FANDICOD, Peot Doctor di Coda, Vincenzo F. di C., Fanalis Codae, Fanalino (Fany) di Coda, Filottete di Coda e così via. Al susseguirsi dei nomi corrisponde un susseguirsi di testi i cui generi non sono altro che la parodia di tipi possibili di generi e sottogeneri letterari, ed anche dei diversi tipi di scrittura giornalistica, dalla pubblicità all'annuncio serio e alla notizia. Così, nonostante sia definito romanzo (i capitoli dovrebbero costituire l'insieme del romanzo intitolato appunto i due allegri indiani), di questo genere ha semplicemente la lunghezza (quasi trecento pagine) e la continuità in parte accertabile di alcuni nomi che si ripetono nel corso della lettura. La forma che mantiene il filo del libro è quella epistolare, giacché i testi sono delle consegne e delle risposte tra l'autore, l'editore e alcuni personaggi secondari. Il fantomatico scrittore, oltre ad includere testi che hanno una scarsa, se non nulla connessione tra di loro, redige altre sezioni della rivista, come per esempio lo spazio 'Indian's Corner', organizza dei concorsi, scrive dei piccoli pezzi di intrattenimento e informazioni di diversa natura. Mentre Vincenzo Frollo realizza le sue consegne, si sposta da una residenza precaria all'altra con una gamba in cancrena, infermità che avanzerà fino a causarne la morte alla fine del romanzo. A prendersi cura di lui sono due fedeli travestiti, Marilyn Monroe e Golda Meir. Quest'intreccio serve da procedimento per sviluppare ciò che realmente importa: la moltiplicazione del caos. È un racconto fatto di nomi, più che di fatti, e di categorie completamente indolenti. Per esempio, il termine stesso 'indiano' assume qualsiasi significato: da aborigeni veri e propri, animali domestici, abitanti di un paese qualunque, o se necessario, dell'India. Questi indiani portano nomi esilaranti come Cavallo Alto, Vacca Seduta, il barone Desta Scalpore, la schiera dei Cavalieri del Lavoro e dei Grandi Ufficiali della Manna di Dio, Daino Rosso, la Principessa Cagna e Prugna Matura solo per citarne alcuni.

Bisogna ricordare che il procedimento di raccolta di testi strani è già tipico di Wilcock fin dalla sua prima pubblicazione in italiano di *Fatti inquietanti*. Tuttavia, in *I due allegri indiani*, Wilcock gioca con la nozione d'autore, che continua a cambiare a secondo dello stile del testo, e si delinea come manipolatore di nomi e significati; dotato di grande senso dell'umorismo, coltiva il piacere del *nonsense* e dell'assurdo. Wilcock produce, dunque, un antiromanzo senza uno sviluppo regolare di una trama e pieno di trovate ai limiti del demenziale, che tuttavia riesce a dar luce a molti aspetti della cultura italiana. Gli indiani in questione sono, infatti, gli italiani, tribù piena zeppa di vizi, altezzosa e preoccupata a soddisfare il proprio interesse. In particolare, magari un riferimento più preciso ai romani, realtà che Wilcock conosce bene giacché vive e si muove nella capitale. In uno dei primi testi, parlando proprio dei romani, dice: “senza voler offendere i romani che sono senz'altro tutti galantuomini ma anche imbroglianti e biscazzieri tutti nessuno escluso” (11).

Uno dei tanti esempi in cui è chiaro che gli indiani in questione condividono vizi e storia degli italiani è contenuto nel terzo episodio del fantomatico romanzo. Qui i riferimenti all'Italia letteraria post-risorgimentale e alle caratteristiche degli italiani sono ben enunciati:

Varcata la breccia di Porte Pia (1870) gli indiani si imbattono in molti problemi di carattere politico, geografico e ferroviario, tutti insolubili. La letteratura non poteva riflettere questo momento di notevole perplessità. In Giosuè Carducci l'India nuova trovò la sua voce; la sua gaiezza era la gaiezza del suo popolo, la sua forza brutale era condivisa. Il comune senso del pudore, la cupidigia verbosa, il gusto del travestimento e il patriottismo della sua poesia sono l'eco stessa di quel nuovo e complesso essere che sorgeva: il cittadino indiano. (25)

La scrittura di Wilcock è inventiva e tutto il libro è architettato alla perfezione. Brillante e divertente per esempio è una parte di un altro testo, in cui una lettera di un poeta americano è diretta al Dottor F. di Coda in richiesta ad una partecipazione di una rivista “Poesia Laureata del Mondo.” Dal linguaggio e dagli errori grammaticali presenti, appare evidente che Wilcock si sta beffando delle cattive traduzioni, di quelle letterali, che venivano pubblicate in Italia. Per esempio, da errori elementari di ortografia, come “photografia,” a errori di concordanza, come “quando io la conoscerò meglio nel campo Poetico Lirico Moderna, allora Lei verrà ricevuta nella Accademia,” fino ad arrivare alle traduzioni letterali che non trovano riscontro di significato corretto in italiano, come “Immediatamente che posso” dall’inglese ‘as soon as I can’ e “Veramente Suo” da ‘truly yours’.

Wilcock ridicolizza anche istituzioni fondamentali, come il matrimonio, soprattutto per l’Italia perbenista di quel periodo, ma lo fa in maniera brillante, briosa ed ironica. Nel descrivere il matrimonio tra Cavallo Alto e Vacca Seduta, richiama la formula della cerimonia religiosa, ma alla fine, sorprende il lettore con un’inaspettata risata:

Fatta questa breve e necessaria premessa, con casto pudore e tremito della penna passiamo a ricordare il solenne momento in cui, dinnanzi all’altare, accesa in una luce spirituale, in un bianco vestito di pizzo con vaporoso strascico, con una lacrima sul viso e un agitato mare di sospiri nel cuore, Vacca Seduta pronunciò il suo *sì* che l’uni per sempre, nel bene e nel male, nella gioia e nel dolore, al suo compagno di tetto e di letto, nato per morire in lei lentamente, per spendere per lei tutto il possibile e ridursi se necessario alla truffa colposa o al falso in atti di ufficio, onde vederla, economicamente parlando, tranquillamente pascere (35).

La prosa di Wilcock si dimena fra il paradosso e la beffa e può con ironia osservare e trasfigurare la società italiana. Il romanzo, dichiaratamente volto al ‘lettore futuro’, come è dichiarato sulle note di copertina “non per nulla si ispira, sia nel metodo che nella mancanza di metodo, all’esempio cinese di quelle vaste raccolte classiche di fatti curiosi, massime morali, casi storici reali o fantastici e illustrazioni della natura arditamente mescolati e non senza grazia presentati alla rinfusa.” Una delle chiavi portanti del libro è la scelta verbale a fini umoristici che rende costantemente provocatorio un libro di successo che, composto da frammenti, si apre all’infinito, quasi a testimoniare, come suggerisce Francesca Lazzarato in ‘Parabole argentine’, che “il fine ultimo della letteratura è la sua dissoluzione” (11). E Wilcock, da anticonformista noncurante ed inclassificabile, dalla cultura poliedrica, crea un collage sugli usi e costumi di un’Italia, che, a distanza di quasi trent’anni, riesce finalmente ad essere rispolverato ed apprezzato.

4.2 *Il tempio etrusco*

Lo stesso anno, 1973, sembra essere un anno molto prolifico per Wilcock, che pubblica l’altro suo lungo romanzo, *Il tempio etrusco*. Ad accomunare i romanzi c’è una certa somiglianza tra gli etruschi e gli indiani, personaggi dietro i quali Wilcock nasconde le gesta del popolo italiano.

In una delle prime pagine del romanzo si legge infatti:

A un certo punto il consigliere Okito, per vincere se no altro l’inerzia del consesso, rispolverò la vecchia e oggi da tutti o quasi tutti ripudiata teoria, secondo la quale gli etruschi sarebbero originari dell’India. La signora Ruxtix finse, senza molto successo, uno scoppio di riso; Onemo osservò che indiani siamo un po’ tutti, ormai. (22)

Ma se Wilcock ha come soggetto gli italiani anche in questo romanzo, si avvicina al tema in maniera del tutto diversa. Prima di tutto, *Il tempio etrusco* ha una trama definita, con un inizio e una fine. In una cittadina di provincia, il consiglio comunale vuole erigere un tempio etrusco spartitraffico al centro della Piazza delle Conchiglie e decide di affidare il compito ad un tecnico dei telefoni e a tre negri⁴⁹. Il libro è una satira terribile sulla ridicolezza dell'essenza umana e un'allegoria della difficoltà di creare in un mondo che va a pezzi. Condotta fino ai confini della follia dall'esuberanza linguistica di uno stile che si autodistrugge ad ogni passo per nascere con rinnovato vigore dalle proprie ceneri, Wilcock propone qui una metafora demistificatoria del suo tempo, in cui ogni possibilità di edificare è andata perduta sotto il crollo degli ideali e del mito. L'opera si presenta delirante e crudele e la narrazione è vivace. Particolarmente interessante risulta il contrasto tra la sua precisione e sensibilità contro i dettagli sadici e terribili che si moltiplicano esponenzialmente lungo la storia. Inoltre, in tutto il romanzo viene operata una sintesi di tragico e ridicolo, realtà che, secondo Wilcock, sono ormai inscindibili nella società.

I membri della Commissione Urbanistica del consiglio comunale sono tutti impazienti di partire per le vacanze, e date le difficoltà di reperire manodopera etrusca originale, affidano la direzione dei lavori ad un operaio telefonico, Atanassim, che suggerisce l'idea di nominare 'muratori etruschi del comune' tre negri disoccupati che vivono nel bosco. I tre protagonisti sono così descritti:

I negri si chiamavano Oscar, Astor e Menenio, per quanto l'uso e l'amicizia avessero ridotto quest'ultimo a Menio. Erano tre giovanotti allegri e senza complicazioni, chiassosi e sregolati nei loro giochi e abbastanza permalosi se qualcuno si burlava di loro o della razza nera in genere; ma in qualsiasi altra

⁴⁹ Il termine 'negro' è usato da Wilcock, ma assume, all'interno del romanzo, il valore di selvaggio, e non il significato corrente e derogatorio nell'italiano di oggi.

occasione si mostravano ubbidienti e rispettosi, amanti dei bambini e degli animali, soprattutto di quelli più teneri che si possono arrostiti semplicemente infilzandoli in un'asticella. Alti e robusti, non avevano, per così dire, problemi; non si immaginavano nemmeno che l'umanità potesse avere un avvenire, e tanto meno un passato; dormivano all'aperto, bevevano alla fontana, mangiavano quello che trovavano; siccome erano quasi interamente privi di memoria, non avevano torti da vendicare, e chiunque li avrebbe detti buoni. (29)

Atanassim è invece un uomo mite, amante della giustizia che ha come unico sogno quello di costruire per intero il tempio la cui direzione gli è stata affidata. La sua gentilezza ed ingenuità è quasi spiazzante, e fa da netto contrasto alle atroci cattiverie che i suoi amati impiegati metteranno in azione. Di lui si legge:

[...] generoso e amante della verità, che altro non è che l'uso corretto del linguaggio della società in cui a ognuno tocca vivere, di solito la sua presenza, che per ben diversi motivi era riuscita tanto gradita alla signora Ruxti, finiva col provocare imbarazzo nelle persone che gli stavano intorno. (30)

Parodia degli italiani, che guadagnano il primato all'inazione. La noncuranza la fa da padrone e il povero Atanassim è l'unico che sobbarca il peso e la responsabilità delle azioni di tutti. I suoi manovali, infatti, uccidono, bruciano e arrostitiscono su una griglia un povero cane del quartiere che è rimasto solo dopo che il suo padrone, un senza tetto, è morto. Wilcock non perde occasione per giocare, come suo costume, con espressioni linguistiche come "rimasto solo come un cane senza padrone" (33), dove il soggetto letterale dell'espressione è appunto un cane. Ma non tralascia mai nessuna occasione per dare spazio a riflessioni di carattere esistenziale. L'immagine dei resti del cane suscita in

Atanassim (che nel romanzo è davvero la rappresentazione di una coscienza innocente e non corrotta) meditazioni profonde: “davanti alla triste pelliccia rognosa e insanguinata, Atanassim si sentì per un attimo portato a riflettere sul mistero della vita, sia della bestia che dell’uomo. Tutte maglie di un disegno che nessuno vede” (33). Wilcock stuzzica il lettore con anticipazioni. Atanassim cerca di “cancellare così le tracce di questo primo gesto inconsulto degli etruschi, presagio di chissà quali altre manifestazioni di imprevedibile intraprendenza” (34). E tra queste manifestazioni si contano il divorare il cavallo adibito al trasporto dei materiali, la demolizione di un’automobile, la devastazione del giardino della chiesa con una scavatrice, la strage di quattordici studentesse in gita turistica e il successivo dare fuoco alle loro teste recise fino alla fusione di alcune condutture idriche con il conseguente allagamento dell’intera piazza. Wilcock mescola l’inumanità degli accadimenti con il comico. Molte delle descrizioni delle azioni dei tre negri sono ai limiti della crudeltà:

il capomastro vide i tre negri seduti, alla luce della luna, intenti a divorare qualcosa di non meglio precisato. Poi capì di che si trattava: sui tizzoni del falò che nessuno si era preso la briga di spegnere, luccicava adesso, con gli occhi allegramente sbarrati, la testa parzialmente abbrustolita del cavallo Thermos.”(34-35)

Ma Wilcock fa seguire una battuta comica per bocca dell’innocente Atanassim:

[...] non è possibile costruire un tempio se non si fa mangiare gli operai. Soltanto dalle patate e dalla carne può nascere quella forza che dà forma durevole alle fantasie aeree del pensiero. (35)

La comicità che certe situazioni raggiungono è molte volte al limite del triviale, ma nell’immaginazione del lettore suscita una continua risata, come nell’episodio a seguire:

Nella fretta però non si era accorto delle formiche superstiti, e così gli era successo di trovarsi attaccati alle natiche tutti quegli insetti scampati alla morte che lo mordevano con furore per vendicarsi, proprio là dove il corpo umano è più tenero e maggiormente provetto da simili ritorsioni (63).

Ma all'eufemismo dell'ultima frase segue un più esplicito riferimento, laddove Wilcock sostituisce all'espressione italiana 'stare attento a dove mettere i piedi' la seguente frase in riferimento diretto a quanto prima detto:

“Un'altra volta guarderai meglio dove metti il culo!” gli gridavano Astor e Menio rotolandosi per terra dalle risate.”(63)

Questi tre finti etruschi hanno anche delle manie cannibali, e con questa caratteristica Wilcock ritorna ad un tema molto frequente nella sua scrittura. E come sempre sconvolge il lettore quando la voce narrante sembra giustificare la ragione: “Non cannibali - perché in realtà nessun ragionamento era riuscito a inculcare loro la differenza non di rado fondamentale tra la carne umana e la carne da macelleria, selvaggina o roditori teneri”(80). Il Cannibalismo non è qualcosa di mostruoso. I finti etruschi hanno altri difetti: “Ma forse la qualità peggiore dei suoi etruschi era quella loro puerile passione per il gioco, quel desiderio sfrenato di trasformare ogni obbligo in divertimento” (81). E ancora, Atanassim, che nella narrazione diventa sempre più una figura paterna verso i tre, con disinvoltura e ingenuità, pensa:

Non si può fare il mestiere di capo quando non si è in grado di chiudere un occhio sulle piccole umane disattenzioni dei subordinati. Certo che la decapitazione di una dozzina e passa di vergini può sembrare a prima vista un fatto biasimevole; ma non è il caso di piangere sul latte versato, quando questo latte è stato versato con tanta naturalezza, senza secondi fini.”(125)

La parte più interessante del libro è quella centrale, in cui Wilcock si abbandona ad una scrittura in chiave maggiormente fantastica. Oltre alla bravura della creazione surreale, ci sono discorsi del Wilcock critico tra i più profondi. Quando Atanassim va alla ricerca della valvola per chiudere l'acqua ed evitare ulteriori danni causati dall'allagamento, inizia una vera e propria esplorazione di un insospettato mondo sotterraneo, nei cui meandri incontra personaggi come un vecchio scienziato, una giovane giocatrice di dadi, il saggio Mago Caddioz e, infine, una schiera di microbi dagli occhi bianchi e con la testa di tartaruga che eseguono danze e concerti per organo. Nonostante il nonsenso del fantastico, però Wilcock riesce a far trapelare ciò che realmente lo preoccupa. La solitudine e l'isolamento sono unico mezzo di difesa e di coerente adesione alle proprie idee. Il mago Caddioz si isola come forma di rifiuto a partecipare alla così chiamata 'era volgare'. Wilcock, con le parole del savio, crede che più l'uomo si è allontanato dal suo stato naturale, più ha perso di vista la ricerca per la verità e la bellezza. Anche se Wilcock non fu mai politicamente attivo, di certo condivise con altri grandi del suo tempo come Pasolini, Arbasino e tutti gli altri che si muovevano attorno al giornale *Il Mondo*, una decisa campagna contro la comunicazione di massa. Wilcock pensava di scrivere per uomini futuri che avrebbero respirato un'atmosfera intellettualmente diversa da quella della civiltà del suo tempo verso la quale lo scrittore aveva dichiarato la sua completa avversione ed estraneità. Ecco un dialogo brillante ed esplicativo tra il mago saggio e Atanassim:

-Un grande male minaccia l'umanità, perciò mi sono rifugiato quaggiù. L'uomo ha smesso di adorare gli dei che l'avevano creato, e ora adora le opere delle sue mani. Non doveva fabbricare nuovi idoli, ma l'hanno indotto a fabbricare l'automobile, e adesso l'adora: che altro poteva fare?

A quest'idea il mago roteò gli occhi per infine fissarli sul bianco permanente:

-Perciò, figliolo, la bellezza dovrà scomparire dalla faccia della terra. La nostra era d'or in poi dovrà chiamarsi l'era volgare. È il trionfo delle sguatterie, non so se mi capisce. La sognante aristocrazia, che proteggeva i liutai e gli orafi, si estingue disseccata, e il canto delle sfere cede il posto al ronzio degli aspirapolvere!

[...]

-Nulla. Ma sarà meglio non parlarne. La mia sola speranza ormai sono i barbari.

(156-157)

E ancora insiste, più tardi, sempre nel mezzo di un episodio fantastico, mostrando l'elitismo che contraddistingue Wilcock:

Tra una suite inglese e la seguente, mentre il flautista, col gomito elegantemente appoggiato sul coperchio dell'organo, si concedeva qualche minuto di riposo, un nano dalla testa a forma di chiodo saliva sul palco a intrattenere il pubblico con salti, piroette e giochi di prestigio; il quale pubblico, com'è nella sua natura, dimostrava certo di gradire le facezie del nano pagliaccio che non i virtuosismi del flautista, fossero questi patetici o buffi. Difatti, il sentimento delle masse, che solo chiede di essere corroborato, più volentieri accoglie la volgarità che non il serio impegno, di questi tempi, e soltanto la tirannide della convenzione sociale, unita alla prepotenza degli esperti, riescono a imporre loro, d'altronde mai per lungo tempo, il rispetto di ciò che in altri secoli si usava chiamare arte. (168-169)

Il finale del romanzo è alquanto importante per la comprensione del messaggio. Mentre in superficie i tre finti etruschi continuano a darsi alla pazza gioia con esplosioni dinamitarde che li fanno sprofondare fino al centro della terra, dove si trova Atanassim, la Piazza delle Conchiglie è diventata un cratere irrecuperabile. Tutto ad un tratto, dall'alto

di una montagna di macerie, appare il re dei barbari su un cavallo bianco e approfitta dell'assenza dei cittadini dovuta all'esodo estivo per invadere la cittadina. Il re si congratula con Atanassim per la distruzione operata:

Ho avuto notizia della distruzione da voi causata in questo prospero e popoloso quartiere di questa ignobile città. Non sono contento, vi sono grato. Si può dire che la mia intera vita altro non sia stata che una lunga lotta condotta, Dio solo sa con quale successo, contro la sovversione di ogni valore morale e culturale operato con così caparbia disinvoltura dai vostri concittadini irresponsabili. Radio, automobile, cinematografo, calcio, totocalcio, prostituzione, progresso tecnologico, fumetti, rotocalchi, inquinamento, pubblicità, sindacati, educazione sessuale, catena di montaggio, insomma, predominio dell'effimero sul trascendente: tutte cose a cui la vostra classe dirigente innalzava un unico immane tempio di superbia e vanità, e che il mio maestro, il savio Caddioz, mi ha insegnato ad avversare sin dalla più tenera età. (186-187)

Ma Atanassim, dissuaso dalle parole del re dei barbari e dai consigli estremi della madre morente, decide di rinunciare, abbandonando il cantiere ormai totalmente devastato e con questo, ogni proposito di costruire il tempio. La fine del libro con la morte della madre di Atanassim ha un chiaro eco di Wittgenstein, probabilmente fonte di ispirazione principale per Wilcock:

-Devi dire sempre la verità, cioè chiamare acqua l'acqua, e delle cose che non si vedono né si toccano parlare per fantasia. L'uomo che mente ha rinnegato la propria lingua e perciò vive nel buio assillato dagli spettri e dai draghi delle lingue inventate. Né devi dare ai nomi astratti una realtà concreta.

-Non devi cercare di imporre la tua opinione - per quanto naturale sia volere imporre il proprio sentimento - perché tutte le opinioni sono combinazioni di parole, scelte a caso nel libro dei vocaboli, e davanti al vocabolario hanno lo stesso peso.

Wilcock si apre anche a riflessioni su etica ed estetica e le parole usate sembrano racchiudere la sua poetica:

-la bellezza e il bene non esistono da soli, ma sono gli uomini a decidere in ogni epoca e luogo che cosa è bello e che cosa è buono, e non spetta a noi di opporci: se vuoi chiamare notte il giorno dovrai andare a vivere in una contrada dove il giorno si chiama notte [...]

- Il nostro solo possesso è il nostro corpo con il suo intelletto, e tutti gli altri possessi sono aggiunte scomode e perdite di tempo.

In una forma quasi aforistica, arriva a toccare temi fondamentali per Wilcock, quali la ricerca della verità e la morte:

-Disprezza ogni onore che non sia quello di avere sempre detto la verità, e se la sorte fa di te uno schiavo, sii uno schiavo allegro e veritiero, e sarai l'invidia del tuo padrone.

-non cercare il dolore fisico, che può intaccare il tuo intelletto, ma non avere paura della morte, che non può intaccare il tuo intelletto.

-la tua morte è una parola che diranno gli altri, come la mia adesso.

Poi chiuse serenamente gli occhi e perse conoscenza. Due ore dopo era morta, ma non se n'era accorta, perché nessuno si accorge di non esistere più (197-198).

In *Il tempio etrusco* Wilcock riesce a costruire un romanzo che emblematicamente si conclude con l'impossibilità di creare il tempio, analogia dell'impossibilità di creare nella società in cui si vive. C'è, comunque, un equilibrio tra le descrizioni realiste e le vicende fantastiche, tra la crudeltà e l'efferatezza dei personaggi e l'innocenza di Atanassim nel giustificare le vicende che fa del libro una piacevole lettura, dove al tragicomico si affiancano momenti di riflessioni filosofiche e sociali profonde.

CONCLUSIONE

In conclusione, Questo lavoro ha discusso l'incessabile equilibrio che Wilcock ha raggiunto tra la coerenza e l'imprevedibilità nelle sue opere. Come se si facesse una passeggiata, tanto cara all'indole dell'autore, ci si è imbattuti in poetiche, relazioni ed influenze che hanno fatto della sua opera letteraria un vero e proprio bagaglio di brillanti spunti, che per troppo a lungo la critica, spesso corrotta e troppo attenta solo alle mode, aveva dimenticato.

La coerenza di Wilcock si manifesta in tutta la sua opera attraverso l'utilizzo meticoloso della logica e dell'insegnamento wittgensteiniano, fattore portante nelle sue opere quanto nella filosofia e critica sociale. Ma forte coerenza anche dal punto di vista ideologico, che, nonostante la mancata aderenza a un partito specifico, si concentra più in una coerenza morale, in cui Wilcock condanna qualsiasi forma di totalitarismo. Wilcock è inoltre coerente in tutta la sua vita nella credenza dell'autonomia dell'arte rispetto all'ideologia; è probabilmente questa ferma posizione che l'ha isolato dalla maggior parte degli intellettuali a lui contemporanei che invece erano molto coinvolti in politica e usavano la letteratura e i loro scritti come mezzo di espressione.

Al rigore e alla coerenza linguistica, elementi costanti dalla poesia fino ai contributi critici e letterari, contrasta e serve da fattore stabilizzante un'imprevedibilità di stile e di tematiche che con un'asetticità ambigua racconta disinvoltamente mondi e personaggi assurdi, ai limiti del possibile e del grottesco, dove perfino il cannibalismo appare come una pratica accettabile e accettata. Con abilità disarmante, Wilcock fa piroettare i suoi personaggi

inventando contesti e situazioni inaspettate che sorprendono e catturano il lettore superficiale così come quello più competente. Difatti, il fantastico wilcockiano non è quello distruttivo teorizzato dalle avanguardie del periodo, ma la costruzione che testimonia il senso di precarietà e parzialità che è la realtà quotidiana. Wilcock accoglie così l'idea borghese della letteratura fantastica come un ramo della metafisica. Attraverso un cammino ironico e grottesco, una galleria di personaggi anormali, deformi, immersi in un mondo assurdo, insensato e crudele, la scrittura wilcockiana diventa proiezione della mostruosità che è insita alla realtà.

Wilcock qualche volta usa elementi autobiografici e poetici, come nel racconto “I donghi” e ne “*L'ingegnere*.” Partendo da elementi in comune, quali alcuni chiari riferimenti autobiografici, una limpida descrizione di paesaggi concreti familiari allo scrittore e una brillante ironia che giunge agli estremi limiti del grottesco, si nota che i due scritti sono strettamente interconnessi, oltre che da numerosissimi elementi contenutistici e stilistici, dal leitmotiv della solitudine. Sapientemente, Wilcock usa un inconsueto ma fluido alternarsi di eventi e lo interrompe con descrizioni paesaggistiche di luoghi e riferimenti concreti familiari allo scrittore argentino. L'inclusione di questa parte così connaturata alla sua scrittura ha ragione di esistere, soprattutto se s'intende come una perfetta integrazione di un'accurata e misurata attenzione alle parole e ai suoni, fondamento della poesia, con una prosa fluida e scorrevole. Coerenti e misurate descrizioni concrete della natura che placano e distendono il lettore che si trova a tenere testa a personaggi fantastici tra i più assurdi, le cui azioni sfiorano i limiti della degenerazione etica. Infatti, la loro crudele freddezza è disarmante, fino ad arrivare al giustificato cannibalismo. Quando Wilcock cede il passo al riconoscimento dell'alterità in qualità di fattore propulsivo dell'invenzione letteraria, risolve la struttura che obbliga all'individualità. L'insistenza su protagonisti che sono degli outsider, perché pensano ed agiscono al di là della morale comune

rompe con la letteratura tradizionale e trascina il lettore in una dimensione che ne stuzzica l'attesa, poiché partendo da ritagli del reale giunge a personaggi ed eventi assurdi, in alcuni casi ai limiti della degenerazione etica.

I protagonisti wilcockiani sono personaggi solitari che conducono un'esistenza insignificante attraverso i quali lo scrittore argentino descrive il vuoto e il non senso della realtà. Wilcock vuole giocare con il suo lettore e lo fa usando il principio del "far vedere poco per fare immaginare molto." Stilisticamente, in *L'ingegnere*, la scrittura semplice, lineare e dialogica (anche se generata solo da parte del mittente) delle lettere si scontra con l'inquietudine creata quando il lettore, un po' alla volta, dettaglio dopo dettaglio, inizia a sospettare che tra le tante ossessioni e manie del protagonista ci sia quella del cannibalismo, una fissazione costante a deliziarsi di pranzi fatti di bambini. La trepidazione del lettore è estremizzata non tanto dagli eventi in sé, quanto dal fatto che mai niente è esplicitamente detto, ma tutto viene abilmente suggerito in modo allusivo. Così, il lettore si ritrova sommerso in una dimensione liminale tra la realtà e l'invenzione. Con il non-detto, Wilcock intende dare importanza al lettore, che insieme a chi scrive collabora alla realizzazione, al successo e alla creazione del testo narrativo. Nei suoi scritti Wilcock si avvale della semplicità del non detto e la combina con il detto che invece nasconde vicende inquietanti.

Il voluto isolamento di Wilcock non è altro che un'ennesima prova della sua coerenza con se stesso e con ciò in cui crede. Lo scrittore elegge una vita di solitudine in campagna, dopo i primi anni nella periferia di Roma, quando inizia a sentire la minaccia della società che avanza. Rifiuta di omologarsi all'ipocrisia crescente nel contesto della vita intesa come un grande teatro. E si isola per non cadere nella trappola di dover indossare quella "maschera muscolare" che è

prerogativa de “l’uomo civile” e “marchio della civiltà moderna” a cui non si sente e non vuole appartenere.

Per capire che tipo di fantastico imprevedibile Wilcock crea e in che tipo di scrittura crede, è fondamentale tener presente che per lo scrittore italoargentino non c’è bisogno di servirsi di una realtà inventata tanto tempo fa; la cosa che più importa è l’essere coerenti con le derivazioni logiche delle nostre supposizioni, essere rispettosi dei principi fondamentali, dell’ordine e della sillogistica. Nel suo fantastico il tema della solitudine e quello della diversità, elementi portanti della sua narrativa, si intrecciano in un continuum che crea personaggi di una mostruosità impiantata nella realtà di tutti i giorni. Wilcock ci tiene particolarmente a ribadire la condizione drammaticamente isolata dei personaggi; l’unico fattore che condividono, oltre alla solitudine, è la loro diversità, dunque l’iconoclastia. Ognuno di loro fa parte di un ambiente altro, diverso, e per questo è emarginato, di certo non omologato alla normale volgarità del banale quotidiano. Stilisticamente, questo si riflette nel rifiuto della totalità del romanzo e nell’uso del frammento e di personaggi altrettanto frammentari;

I mostri di Wilcock sono esseri umani, persone comuni inserite in qualche modo nella società civile a cui apparteniamo. Sono, per esempio, ingegneri, avvocati, scrittori, poliziotti, ragionieri, gente ordinaria che è però totalmente isolata dal resto del mondo. A maggior ragione, si esplicita la forma narrativa del racconto breve, dove la frammentarietà non è altro che una trasposizione stilistica del mondo contemporaneo percepito in quegli anni. *Il libro dei mostri*, come già precedentemente *Lo stereoscopio dei solitari* e *La sinagoga degli iconoclasti* usa la formula breve dei mini racconti di personaggi che, come Wilcock stesso afferma, “non si incontrano mai.” Sono questi dei mostri, bestie catturate ed incorniciate in una sorta di bestiario che Wilcock si diverte a costruire con ironia. I ritratti di questi mostri sono tracciati su una

superficie adeguata al grottesco delle loro caratteristiche native e acquisite rapidamente e radicalmente. E per Wilcock questa superficie simboleggia la società, i suoi costumi, i suoi cerimoniali, le sue illusioni consumistiche e l'eccessiva fiducia nel progresso tecnologico. Sono mostri che, uno dopo l'altro, mantengono alta la meraviglia del lettore, lo stupore per il loro essere ed agire inconsueto, inserito in un contesto dove regna un'incapacità a comprendere e accogliere il diverso da sé, sia dal punto di vista fisico che da quello culturale. Ecco invece che i mostri wilcockiani abbandonano ogni mascheramento umano mostrando la propria verità interiore, la propria natura intima, che generalmente è nascosta dietro il quotidiano apparire.

Wilcock ha molto in comune con un altro grande scrittore del fantastico, Landolfi. Entrambi gli scrittori, pur avendo ferme idee politiche, sociali e letterarie, non aderirono mai a nessun partito o corrente e fecero del rapporto tra la letteratura e la verità il tema centrale della loro poetica. Entrambi affrontarono tematiche e tecniche compositive nuove, pur mantenendosi fedeli ad un ideale di lingua letteraria raffinata e ricercata, ma anche strumento della razionalità, della contestazione e dell'ironia. Wilcock e Landolfi perseguono l'antiestetico. Le pagine di Wilcock sono infatti piene di animali inferiori, miasmi, liquidi organici, mostri di vario genere o esseri deformati, errori della natura.

Poi, Wilcock e Manganelli producono dei veri e propri almanacchi antropologici, che additano alcuni comportamenti umani e creano bizzarri universi narrativi, dove, grazie all'uso della retorica, dell'artificio e della 'menzogna' (per usare un termine caro a Manganelli), si cerca di allontanare la coscienza del nulla esistenziale. Si riscontrano, inoltre, tracce di Wilcock sparse dappertutto, in autori italiani dai meno conosciuti come Barbolini, ai celebrati Ammaniti e Brizzi. E ancora negli scritti di Guillermo Piro e del famoso Roberto Bolaño.

Si sono analizzati, inoltre, due scritti, *I due allegri indiani* e *Il tempio etrusco* che per estensione sono considerati romanzi, ma che per contenuto non smettono di meravigliare ‘il lettore del futuro’. *I due allegri indiani* è una serie di testi di diversissimo genere incatenati tra di loro con l’espedito dei numeri di una rivista immaginaria. Un romanzo che non è altro se non un pastiche di pezzi che, se da un lato ricopre i costumi di un paese, l’Italia, dall’altro, guarda alle miserie umane con umorismo. Il libro è sfrenatamente comico e stilisticamente accattivante. In *I due allegri indiani*, Wilcock gioca con la nozione d’autore, che continua a cambiare a seconda dello stile del testo, e si delinea come manipolatore di nomi e significati; dotato di grande senso dell’umorismo, coltiva il piacere del *nonsense* e dell’assurdo. Wilcock produce, dunque, un antiromanzo senza uno sviluppo regolare di una trama e pieno di trovate ai limiti del demenziale, che tuttavia riesce a dar luce a molti aspetti della cultura italiana. Gli indiani in questione sono, infatti, gli italiani, tribù piena zeppa di vizi, altezzosa e preoccupata a soddisfare il proprio interesse. Lo scrittore ridicolizza anche istituzioni fondamentali, come il matrimonio, soprattutto per l’Italia perbenista di quel periodo, ma lo fa in maniera brillante, briosa ed ironica. Da anticonformista noncurante ed inclassificabile, dalla cultura poliedrica, crea un collage sugli usi e costumi di un’Italia, che, a distanza di quasi trent’anni, riesce finalmente ad essere rispolverato ed apprezzato.

Anche in *Il tempio etrusco* Wilcock ha come soggetto gli italiani, ma in questo romanzo si avvicina al tema in maniera del tutto diversa. Prima di tutto, *Il tempio etrusco* ha una trama definita, con un inizio e una fine. Il libro è una satira terribile sulla ridicolezza dell’essenza umana e un’allegoria della difficoltà di creare in un mondo che va a pezzi. Condotta fino ai confini della follia dall’esuberanza linguistica di uno stile che si autodistrugge ad ogni passo per nascere con rinnovato vigore dalle proprie ceneri,

Wilcock propone qui una metafora demistificatoria del suo tempo, in cui ogni possibilità di edificare è andata perduta sotto il crollo degli ideali e del mito. L'opera si presenta delirante e crudele e la narrazione è vivace. Particolarmente interessante risulta il contrasto tra la sua precisione e sensibilità contro i dettagli sadici e terribili che si moltiplicano esponenzialmente lungo la storia. Inoltre, in tutto il romanzo viene operata una sintesi di tragico e ridicolo, realtà che, secondo Wilcock, sono ormai inscindibili nella società.

Questa dissertazione costituisce il mio tentativo di continuare a riportare alla luce l'opera e la figura di Juan Rodolfo Wilcock. Ancora molto c'è da scrivere, soprattutto sulla sezione della critica che esercitò con arguzia e successo e si spera che sempre maggior interesse (mostrato dalla recente ristampa e la diffusione de *I due allegri indiani*) nasca nel lettore contemporaneo, affinché Wilcock entri a pieno titolo tra i significativi scrittori del panorama italiano del Novecento.

APPENDICE

Opere di Wilcock in Italia

Poesia

Luoghi comuni. Milano: Il Saggiatore, 1961.

Poesie spagnole. Parma: Guanda, 1963.

La parola morte. Torino: Einaudi, 1968.

Italienische Liederbuch. 34 poesie d'amore. Milano: Rizzoli, 1974

Poesie. Milano: Adelphi, 1980, 1993, 1996.

Prosa

Il caos. Milano: Bompiani, 1960

Fatti inquietanti. Milano: Bompiani, 1960. Adelphi, 1961, 1992.

Lo stereoscopio dei solitari. Milano: Adelphi, 1972, 1990.

La sinagoga degli iconoclasti. Milano: Adelphi, 1972, 1990.

I due allegri indiani. Milano: Adelphi, 1973, 2010.

Il tempio etrusco. Milano: Rizzoli, 1973.

Parsifal. I racconti del "Caos". Milano: Adelphi, 1974.

L'ingegnere. Milano: Rizzoli, 1975.

Frau Teleprocu. (con Francesco Fantasia). Milano: Adelphi, 1976.

Il libro dei mostri. Milano: Adelphi, 1978.

Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell'inferno (con Francesco Fantasia). Roma: Lucarini, 1985.

Il reato di scrivere. Milano: Adelphi, 2010.

Teatro

Teatro in prosa e versi. Milano: Bompiani, 1962.

L'abominevole donna delle nevi e altre commedie. Milano: Adelphi, 1982.

Opere di Wilcock in Argentina

Poesia

Libro de poemas y canciones. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

Ensayo de poesía lírica. Buenos Aires: edición del autor, 1945.

Persecución de las musas menores. Buenos Aires: edición del autor, 1945.

Paseo sentimental. Buenos Aires: Sudamericana, 1946.

Los hermosos días. Buenos Aires: Emecé, 1946 (1998)

Sexto. Buenos Aires: Emecé, 1953 (1999)

Teatro

Los traidores. (In collaborazione con Silvina Ocampo). Buenos Aires: Losada, 1956. Ada Korn (1988)

Prosa

El caos. Buenos Aires: Sudamericana, 1974 (2000)

Traduzioni di Wilcock in italiano

- Antal, F. *Classicismo e romanticismo*. Torino: Einaudi, 1975.
- Aubrey, J. *Vite brevi di uomini eminenti*. Milano: Adelphi, 1977.
- Beckett, S. *Poesie in inglese*. Torino: Einaudi, 1964.
- Black Elk, *Alce nero parla*. Milano: Adelphi, 1968.
- Borges, J. L. *L'oro delle tigri* (con L. Bacchi Wilcock). Milano: Rizzoli, Milano, 1974.
- Dahlberg, E. *Mia madre Lizzie*. Torino: Einaudi, 1966.
- Dahlberg, E. *Poiché ero carne*. Adelphi, Milano, 1988.
- Douglas, N. *Biglietti da visita. Un viaggio autobiografico*. Milano: Adelphi, 1983.
- Flaubert, G. *Dizionario dei luoghi comuni. Album della Marchesa. Catalogo delle idee chic*. Milano: Adelphi, 1980.
- Garson, B. *MacBird!*. Milano: Feltrinelli, 1967.
- Genet, J. *I negri*. Milano: Il Saggiatore, 1971.
- Genet, J. *Tutto il teatro* (con G. Caproni). Milano: Il Saggiatore, 1971.
- Haggard, H. R. *Lei*. Milano: Bompiani, 1966.
- Joyce, J. *Poesie* (con A. Giuliani, A. Rossi, E. Sanguineti). Milano: Mondadori, 1961.
- Joyce, J. frammenti da *Finnegan's Wake*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Debenedetti. Milano: Mondadori, 1967.
- Marlowe, C. *Tamerlano il Grande*. Milano: Adelphi, 1966.
- Marlowe, C. *Teatro completo*. Milano: Adelphi, 1966.
- O' Brien, Flann. *Una pinta d'inchiostro irlandese*. Torino: Einaudi, 1968.
- Shakespeare, W. *Riccardo III*. Milano: Bompiani, 1968.
- Shiel, M.P. *La nube purpurea*. Milano: Adelphi, 1967.
- Smart, E. *Sulle fumane della Grand central station mi sono seduta e ho pianto*. Milano: Il Saggiatore, 1971.

Traherne, T. *Poesie scelte* (con C. Campo ed E. Zolla), in *I mistici*, a cura di E. Zolla. Milano: Garzanti, 1963; quindi in *I mistici dell'Occidente*, vol. V, a cura di E. Zolla, Rizzoli, Milano, 1980 (poi Milano: Adelphi, 1997).

Walpole, H. *L'uccisore e l'ucciso*. Milano: Bompiani, 1969.

Williams, W. C. *Nelle vene dell'America*, Adelphi, Milano, 1969.

Wind, E. *Arte e anarchia*. Milano: Adelphi, 1968.

Woolf, V. *Per le strade di Londra*. Milano: Il Saggiatore, 1963.

Woolf, V. *Una stanza tutta per sé* (con L. Bacchi Wilcock). Milano: Il Saggiatore, 1963.

Libri di Wilcock tradotti in spagnolo

Poesia

Poemas. Caracas: Fundarte, 1980.

Prosa

La sinagoga de los iconoclastas. Barcelona: Anagrama, 1981.

El ingeniero. Buenos Aires: Losada, 1996.

El estereoscopio de los solitarios. Buenos Aires: Sudamericana, 1998. Barcelona: Edhasa, 2000.

Hechos inquietantes. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

El libro de los monstruos. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

El templo etrusco. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Los dos indios alegres. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

La boda de María Antonieta y Hitler en el infierno. Buenos Aires: Emecé, 2003.

Libri di Wilcock tradotti in francese

Le stéréoscope des solitaires. Paris: Gallimard, 1976.

La synagogue des iconoclastes. Paris: Gallimard, 1977.

Le chaos. Paris: Gallimard, 1982.

Le temple étrusque. Paris: Gallimard, 1985.

Les jours heureux. Paris: Orphée/La difference/Unesco, 1994.

Libri di Wilcock tradotti in tedesco

Das Buch der Monster. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1981.

Das Stereoskop der Einzelgänger. Freiburg: Beck&Glückler, 1995.

Libri di Wilcock tradotti in inglese

The Temple of Iconoclasts. San Francisco: Mercury House, 2000.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor. "Tentativo di capire *Finale di partita*." In *Teatro Completo* di Samuel Beckett. Torino: Einaudi, 1994.
- Alemaný Bay, Carmen. "Juan Rodolfo Wilcock: Poeta de dos patrias y de dos lenguas." *Residencia en la Poesía: Poetas latinoamericanos del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006.
- Altomonte, A. "Intervista a Juan Rodolfo Wilcock." *Il Tempo*. 26 Marzo 1972: 20-22.
- Ammaniti, Niccolò. *Branchie*. Torino: Einaudi, 2006.
- Artaud, A. *Il Teatro e il suo doppio*. Prefazione di J. Derrida, trad. italiana di G. Marchi, a c. di G.R. Morleo e G. Negri, Torino: Einaudi, 1972.
- Balderston, Daniel. "La literatura antiperonista de J. R. Wilcock." *Revista Iberoamericana*. 135-136 (aprile-settembre 1986): 574-581.
- . "Los Cuentos Cruels de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana*. Vol. XLIX, Num. 125, Ottobre-Dicembre 1983.
- Barbolini, Roberto. *Più bestie si vedono*. Torino: Aragno editore, 2008.
- Bettini, M. *Nascere. Storie di donne, donnole, madri ed eroi*. Torino: Einaudi, 1998.
- Biagini, Enza e Nozzoli, Anna (a cura di). *Bestiari del Novecento*. Roma: Bulzoni Editore, 2001.
- Bianciotti, Héctor. "La felicidad del poeta". *La Nación*. Cultura 2, de abril 1998.
- Bioy Casares, A. *Borges*. Buenos Aires: Ediciones Destino, 2006.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- Bonura Giuseppe. "Una galleria di tipi stranissimi". *L'Eco della Stampa*. 16 Novembre 1978.
- Borges, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- Buzzati, Dino. *I capolavori di Dino Buzzati*. Milano: Mondadori, 2005.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke UP, 1987.

- Calvino, Italo. *Lezioni Americane*. Milano: Mondadori, 2000.
- Campra, R. *America latina. L'identità e la maschera*. Roma: Editori riuniti, 1982.
- Carlino, Marcello. *Landolfi e il fantastico*. Roma: Lithos editrice, 1998.
- Carroll, Lewis. *The Hunting of the Snark*. Los Altos: William Kaufmann, Inc., 1981.
- Castaldi Simone. 'Il linguaggio come funzione del fantastico nella narrativa di Tommaso Landolfi'. *Forum Italicum*. 44:2, Fall 2010.
- Debenedetti, G. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1971.
- Derrida, Jacques. L'Animale che, dunque, sono (segue). In *Rivista di Estetica*, XXXVIII, n.s. 8, 2. 1998.
- Di Meo, Philippe, 'Andrea Zanzotto e Tommaso Landolfi: simmetrie sovrapposizioni paradossi e dissensi', in *Cento anni di Landolfi*, a cura di Silvana Cirillo, Bulzoni Editore, Roma: 2010.
- Dujovne Ortiz, Alicia. "Cartas a Pepe". *La Nación*. Cultura 29 junio 2003.
http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=507054
- . "El país de Wilcock". *La Nación*. Cultura 29 junio 2003.
http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=507054
- Gadda, Carlo Emilio. *Primo libro delle favole*. Venezia: Neri Pozza, 1952.
- Genette, G. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi, 1997.
- Guarini, Ruggero. "la Commedia dell'Arte servita al ristorante", *Il Giornale*, 24 agosto 1990.
- Guerra, Tonino. *Dizionario fantastico*. Rimini: Pietroneno Capitani Editore, 2000.
- Guzman, Luis. "Cartas Caníbales" in *Clarín*, Cultura y Nación. 26 febbraio 1998: 24-26.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. New York: The Viking Press, 1939.
- Kafka, Franz. *Metamorphosis*. New York, Vanguard Press, 1946.
- Ladagga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñeira, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Landolfi, Idolina e Pellegrini, Ernestina (a cura di). *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*. Roma: Bulzoni Editore, 2004.

- Landolfi, Tommaso. *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*. Milano: Adelphi, 2001.
- . *Opere*. Milano: Rizzoli, 1991.
- Lazzarato, Francesca. Parabole argentine. In *Il manifesto*. 27 febbraio 2011.
- Lukàcs, G . *Teoria del romanzo*. Milano: SE, 2004.
- Manganelli, Giorgio. *Centuria*. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1979.
- . *Hilarotragoedia*. Milano: Adelphi, 1987.
- Maranini, Lorenza. *Visione e personaggio secondo Flaubert*. Padova: Liviana Editrice, 1959.
- Montequín, Ernesto. “Un escritor entre dos mundos”. *La Nación*. Cultura 2 de abril 1998.
http://www.lanacion.com.ar/Archivo/Nota.asp?nota_id=209270
- Pasolini, P. P. *Descrizioni di descrizioni*, Torino: Einaudi, 1979.
- . “Dietro i mostri di Wilcock spunta il volto dell’uomo”. *La Stampa*. 13 gennaio 1979.
- . *Estate*. Milano: Bompiani 1981.
- Piro, Guillermo. *Guillermo Hotel*. Buenos Aires : Aurelia Rivera, 2008.
- . “El viaje subterráneo de Wilcock”. Punto de Vista abril/mayo 2007.
http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/piro_wilcock.htm
- . “Los visitantes del infierno”. Página 12. *Radar libros* 1 de febrero 2004.
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-925.html>.
- Podlubne, Judith e Alberto Giordano. “Exilio y Extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti.”
crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida. Vol. 11, directed by Noé Jitrik, Emecé Editores, 2000.
- Poggioli, Renato. *Teoria dell’arte d’avanguardia*. Bologna: Il Mulino: 1972.
- Pulce, Gabriella. *Lettura d’autore. Conversazioni di critica e letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*. Roma: Bulzoni editore, 1988.
- Sanguineti, E. *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli, 1970.
- Sciascia, Leonardo. *La Sicilia, il suo cuore – Favole per la dittatura*. Milano: Adelphi, 1997.
- Schowb, Marcel. *Vite immaginarie*. Milano: Adelphi, 1972.

- Secchieri, Filippo. *L'artificio naturale*. Roma: Bulzoni Editore, 2006.
- Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi Editore, 1985.
- . *La letteratura italiana del Novecento*. Roma: Laterza, 1996.
- . *Teatro e Romanzo*. Torino: Einaudi, 1984.
- Spagnoletti, Giacinto. "La Dolce Vita di Juan Rodolfo Wilcock. *I nostri Contemporanei. Ricordi e Incontri*. Milano: Spirali editore, 1997.
- Todorov, T. *The Fantastic; a Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1973.
- Troncale, Giuseppe. *Wilcock: Poetiche e Ricezione*. Palermo: Università degli Studi di Palermo, 2010.
- Wittgenstein, L. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino: Einaudi, 1979 (1964).

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- Debenedetti, G. *Nota*, in J.R. Wilcock, *Luoghi comuni*, cit.; quindi in *Giacomo Debenedetti 1901-1967*, a cura di C. Garboli. Milano: Il Saggiatore, 1968 e in G. Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, a cura di M. Gulinucci, Theoria, Roma-Napoli, 1991. Si legge ora in G. Debenedetti, *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano: Mondadori, 1999, pp. 1531-1533.
- Il "Carteggio J.R. Wilcock - E. Flaiano", *Nuovi Argomenti*, 61, 1979, pp. 19-22.
- Spagnoletti, G. "La dolce vita di Juan Rodolfo Wilcock", *Nuovi Argomenti*, Terza serie, luglio-settembre 1990.
- Pulce, G. Juan Rodolfo Wilcock, in A. Asor Rosa (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*. Torino: Einaudi, 1992.
- Cesaretti, D. *Introduzione all'opera di Juan Rodolfo Wilcock*. Quaderni di biblioteca di Lubriano, Viterbo, 1994.
- Spagnoletti, G. *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma: Newton Compton, 1994, pp. 823-824.

- Deidier, R. *Strategie del luogo comune. La poesia di J. R. W., Otto/Novecento*, 2 (XVIII), marzo-aprile 1994 (poi, con il titolo *L'intelligenza di Wilcock*, in *Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Marcos y Marcos, Milano, 1998).
- Mioni, A. "Juan Rodolfo Wilcock, La morte e le parole dell'amore". *Poesia* n. 91, Gennaio 1996.
- Longoni, A. "La trattenuta passione di un satiro solitario. Lettere di Juan Rodolfo Wilcock a Bianca Borletti", *Autografo*, n. 42, 2001.
- Deidier, R. (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2002.
- Pecora, E. "Quattro poeti fra dimenticanza e trascuratezza: Wilcock, Romagnoli, Guidacci, Ortese", in *Annuario Poesia 2004*, a cura di Giorgio Manacorda, Castelvechi, Roma, 2004, pp. 49-61.
- Episcopo, Giuseppe. "Mise en cruauté. Le forme della crudeltà nella narrativa di Federigo Tozzi, William Goyen e J. Rodolfo Wilcock", *Strumenti Critici*, n. 107, Il Mulino, Bologna, 2005, pp. 27-70.
- Nisini, Giorgio. "Racconti, anti-racconti, romanzi fallimentari. Riflessioni sulla forma breve nella narrativa di Pier Paolo Pasolini", *Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature*, giugno-dicembre 2005, n. 1-2. www.boll900.it/2005-i/W-bol2/Nisini/Nisinitesto.html
- Giuliano Cenati, Giuliano. "I racconti del Caos e i mondi impossibili di Juan Rodolfo Wilcock", *ACME: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. LIX, fasc. II, maggio-agosto 2006, pp. 169-202.
- Gonzales, Carina Fernanda. *Virtudes de la errancia: escritura migrante y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock*. University of Maryland :2007.
- Malerba, Luigi. *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, , San Cesario di Lecce :Manni, 2008.

Articoli e recensioni⁵⁰

Citati, P., "W. si fa i dispetti", *Il Giorno*, 9/5/1962.

⁵⁰ Le date sono espresse secondo lo standard italiano (prima il giorno e poi il mese).

- Fratini, G., “A Lugano con Rodolfo W.”, *La Voce repubblicana*, 28/2/1968.
- Altomonte, A., “Intervista”, *Il Tempo*, 26/3/1972.
- Favero, G. (a cura di), “Un’ora con Juan Rodolfo Wilcock”, *Rai due*, 7/5/1973.
- Ceraolo, M.A., “Ai limiti della follia. Colloquio con J. R. Wilcock”, *La Fiera Letteraria*, 10/2/1974.
- Gramigna, G., *La Fiera Letteraria*, 17/2/1974.
- Corra, E., *Il Tempo*, 5/3/1975.
- Cimatti, P., “Ricordo di R. W.”, *Il Messaggero*, 18/3/1978.
- Ponz de Leon, S., “È morto R. W.”, *La Voce repubblicana*, 17/3/1978.
- Pecora, E., “È morto W.”, *La Voce repubblicana*, 21/3/1978.
- Accrocca, E. F., “Un ricordo di due amici morti. Vicari e W.”, *L’Europa*, 9/1978.
- Pecora, E., “Giochi estremi d’intelligenza e note d’autore”, *La Voce repubblicana*, 3/8/1990.
- Poggi, E., “W., ritorno all’iconoclastia”, *Il Piccolo*, 8/4/1991.
- Agnese, G., “Quell’esoterico anticomunista”, *Il Tempo*, 3/5/1992.
- Agnese, G., “Le grottesche fantasticherie di W.”, *La Provincia*, 3/6/1992.
- Vassalli, S., “Tranquilli, queste formiche sono di sinistra”, *Corriere della Sera*, 1/9/2001.
- Citati, P., “Così la sua mente senza strutture divorava il mondo intero”, *Repubblica*, 11/8/2002.

Sul *Caos*

- Bocelli, A., “Racconti di Wilcock”, *Il Mondo*, 11/10/1960.
- Zolla, E., “Realtà caotica”, *Gazzetta del Popolo*, 7/10/1960.
- Milano, P., “Quindici tappe di un caos”, *L’Espresso*, 16/10/1960.
- Viridia, E. “I racconti di W.”, *La Fiera letteraria*, 16/10/1960.

Su Fatti inquietanti

Milano, P., “Allarmi di oggi e riposi di ieri”, *L'Espresso*, 19/2/1961.

Zolla, E., “L'intruso”, *Gazzetta del Popolo*, 29/8/1961.

Mazza, E., “Libri di poesia”, *La Nazione*, 1/9/1961.

Bocelli, A., “Poesie di W”, *Il Mondo*, 3/10/1961.

Su Luoghi comuni

Del Campo, G., “Due poeti di questo tempo”, *La Voce repubblicana*, 6/2/1962.

Angelini, A., *La Poesia e il Libro*, agosto-settembre 1968.

Su Lo stereoscopio dei solitari

Spagnoletti, G., “Moderato fantastico”, *Il Messaggero*, 15/2/1972.

Milano, P., “Il lebbroso in corsia circondato di specchi”, *L'Espresso*, 27/2/1972.

Cibotto, G. A., “Il cerchio della solitudine”, *Il Giornale d'Italia*, 2/3/1972.

Bo, C., “Confessioni”, *Corriere della Sera*, 12/3/1972.

Garelli, C., “W. per apologhi”, *Il Lunedì*, 20/3/1972.

Cassieri, G., “I nomadi di W”, *Il Mattino*, 24/3/1972.

Ombres, R., *Le alchimie di W.*, «La Stampa», 24/3/1972.

Mattioni, S., *Lo stereoscopio dei solitari*, «Il Piccolo», 2/4/1972.

Marcenaro, G., “I cento mille personaggi di W.”, *Il Giornale di Calabria*, 23/7/1972.

Pecora, E., “Oltre gli argini delle convenzioni”, *La Voce repubblicana*, 24/7/1972.

Salerno, M., “Lo stereoscopio dei solitari”, *Letture*, agosto-settembre 1972.

De Turrís, G., “Lo stereoscopio dei solitari”, *L'Italiano*, marzo 1973.

Su *La sinagoga degli iconoclasti*

Pecora, E., “La sinagoga degli iconoclasti”, *La Voce repubblicana*, 2/11/1972.

Vacca, R., “Questa pazza, pazza scienza”, *Il Messaggero*, 18/11/1972.

Davico Bonino, G., “Plutarco racconta vite assurde”, *La Stampa*, 24/11/1972.

Vincenti, F., “J. R. W. fra solitari e iconoclasti”, *Uomini e libri*, dicembre 1972.

Barberis, A., “35 eroi dell’assurdo”, *Corriere della Sera*, 14/1/1973.

Pasolini, P.P., “J. Rodolfo Wilcock, La Sinagoga degli iconoclasti”, *Tempo*, 14/1/1973; ora in *Descrizioni di descrizioni*. Torino: Einaudi, 1979.

Garelli, C., “La sinagoga degli iconoclasti”, *Il Lunedì*, 12/2/1973.

De Turrís, G., “Dalla scienza alla demenza”, *Il Giornale d’Italia*, 9/2/1973.

Leonelli, G., “Una collezione di pecore nere”, *Il Mondo*, 15/2/1973.

Milano, P., “Utopisti o ciarlatani visionari e maniaci”, *L’Espresso*, 4/3/1973.

Altomonte, A., “Le grandi battaglie dei maniaci dell’Idea”, *Il Tempo*, 29/4/1973.

Salerno, M., *Letture*, maggio 1973.

Su *I due allegri indiani*

Pecora, E., “Duecentonovantasette pagine di W.”, *La Voce repubblicana*, 16/6/1973.

Altomonte, A., “Quando una baronessa fa chiamare la carrozza”, *Il Tempo*, 8/7/1973.

Milano, P., “La nonna adorante e i due indiani travestiti”, *L’Espresso*, 29/7/1973.

Siciliano, E., “Gli indiani italiani”, *Il Mondo*, 9/8/1973.

Bonura, G., “I due allegri indiani”, *Avvenire*, 19/9/1973.

Bo, C., “Ritorno della favola”, *Corriere della Sera*, 2/10/1973.

Milano, P., “La torre di Babele impalcata a rovescio”, *L’Espresso*, 2/12/1973.

Su *Il tempio etrusco*

Ceraolo, M. A., “ «Il tempio etrusco» romanzo alla rovescia”, *Napoli Notte*, 11/1/1974.

Cattaneo, G., “Il tempio etrusco”, *Il Mondo*, 17/1/1974.

Di Giacomo, A., “Il tempio etrusco”, *Il Tempo*, 20/1/1974.

Salerno, M., *Lecture*, gennaio 1974.

Bologna, C., “W., archeologo-visionario, provoca l’industria culturale”, *Il nostro tempo*, 10/2/1974.

Gramigna, G., “Com’è fatto un tempio etrusco”, *La Fiera letteraria*, 17/2/1974.

Su *Italienisches Liederbuch*

Di Giacomo, A., “Wilcock: un poemetto che celebra la bellezza”, *Il Tempo*, 31/3/1974.

Siciliano, E., “Colpo di fulmine al semaforo”, *Il Mondo*, 7/3/1974.

Su *Parsifal. I racconti del Caos*

Pecora, E., “Ingenuo omicida e naufrago inesperto”, *La Voce repubblicana*, 14/6/1974.

Del Giudice, D., “Racconti del caos”, *Paese Sera*, 19/7/1974.

Pampaloni, G., “Rodolfo Wilcock, Parsifal”, *Il Giornale*, 19/7/1974.

Altomonte, A., “I racconti del Caos”, *Il Tempo*, 7/9/1974.

Martini, C., “Rodolfo Wilcock, Parsifal”, *Il Ragguaglio Librario*, novembre 1974.

Menichini, D., “Parsifal”, *Il Messaggero Veneto*, 17/11/1974.

Su *L'ingegnere*

De Luca, E., *Lecture*, marzo 1975.

Milano, P., “Due ingegneri in trasferta”, *L'Espresso*, 31/8/1975.

Servello, G. “Il dubbio e l'invisibile dietro la grande muraglia”, *Il Giornale di Sicilia*, 2/9/1975.

Spagnoletti, G. *Affabile conversazione di un poeta cannibale*, *Il Giorno*, 3/9/1975.

Pecora, E. *La Voce repubblicana*, 4/9/1975.

Gianfranceschi, F. “La rivendicazione della misantropia”, *Il Tempo*, 20/9/1975.

Nascimbeni, G. “Cannibale e poeta”, *Corriere della Sera*, 5/10/1975.

Spinella, M. *Rinascita*, 12/12/1975.

Su *Frau Teleprocu*

Pecora, E., “Come teatro immenso del casuale”, *La Voce repubblicana*, 6/6/1976.

Cimatti, P., “Una totale derisione”, *Il Messaggero*, 16/6/1976.

Siciliano, E., “Il critico nel tritacarne”, *Tempo*, 27/6/1976.

Guerrieri, O., “Gocce di ottimo veleno”, *La Stampa*, 10/7/1976.

Meneghelli, L., “Frau Teleprocu”, *Il Giornale di Vicenza*, 19/8/1976.

Sul *Libro dei mostri*

Siciliano, E., “Erbo meglio e altri mostri”, *Corriere della Sera*, 5/11/1978.

Bonura, A., “Una galleria di tipi stranissimi”, *Avvenire*, 18/11/1978.

Pecora, E., “Wilcock”, *La Voce repubblicana*, 1/12/1978.

Pecora, E., “Dietro i mostri di W. spunta il volto dell'uomo”, *La Stampa-Tuttolibri*, 13/1/1979.

Guglielmi, A., “Questo mondo non lo sopporto”, *Paese Sera*, 28/1/1979.

Sulle *Poesie* (Adelphi)

Ziliani, F., "Tutte le poesie di Rodolfo W", *Il Giornale di Bergamo*, 21/6/1980.

Forti, M., "L'universo di W si sfalda in versi", *La Stampa-Tuttolibri*, 28/6/1980.

Siciliano, E., "Fiducia nella vita, non nelle ideologie", *Corriere della Sera*, 6/7/1980.

Marchetti, G., "W. tra l'italiano e lo spagnolo", *La Gazzetta di Parma*, 10/7/1980.

Palmery, G., "Fra la morte e la parola", *Il Messaggero*, 23/7/1980.

Del Teglio, C., "Le poesie di W.", *La Provincia*, 10/8/1980.

Ruffilli, P., "Un gioco intellettuale", *Il Resto del Carlino*, 20/9/1980.

Piccioni, L., *Il Tempo*, 24/9/1980.

Del Teglio, C. "W.", *La Provincia-Pantheon*, 8/3/1981.

Zanotto, S., "E mangiamoli questi bambini", «Il Resto del Carlino», 5/12/1981.

Fantasia, F., "W. o della satanica intelligenza", *L'Informatore librario* n. 7, 1982.

Tiburli, A., "L'ultimo rifugio di W.", *Tuscia*, aprile 1985.

Poltronieri, E., *Avanti!*, 21/11/1985.

Deidier, R., "Così nelle poesie di W. si celebra il trionfo dell'intelligenza", *La Voce repubblicana*, 20/9/1993.

Sulla seconda edizione dello *Stereoscopio dei solitari*

Malerba, L., "Rodolfo silenzio e caos", *la Repubblica*, 1/11/1989.

Laurenzi, C., *Il Giornale*, 17/11/1989.

Mele, R., "Le pecore di W.", *Il Giornale d'Italia*, 2/12/1989.

Pecora, E., "Le invenzioni di W.", *la Repubblica-Mercurio*, 6/1/1990.

Di Giacomo, A., "Il teatro del mondo attraverso le lenti di uno stereoscopio", *Il Tempo*, 8/2/1990.

Ferragatta, M. R., “Lo stereoscopio dei solitari”, *Letture*, aprile 1990.

Dentone, M., *Il Ragguaglio Librario*, n.6, 1990.

Sulla seconda edizione della *Sinagoga degli iconoclasti*

Marcoaldi, F., “Utopisti e assassini”, *L'Espresso*, 15/7/1990.

Pacchiano, G., “Quella vocazione alla letteratura come vera menzogna”, *Il Giornale*, 15/7/1990.

Lavanco, G., “Ecco come la scienza arriva alla genialità e alla follia”, *L'Ora*, 18/8/1990.

Guglielmi, A., “L'acrobata W. inventa 36 vite”, *La Stampa-Tuttolibri*, 13/10/1990.

Cavagna, D., “Peripezie di trentasei sognatori in bilico tra realtà e fantasia”, *L'eco di Bergamo*,
24/10/1990.

Guarini, R., “L'officina del Successo”, *Il Messaggero*, 24/12/1990.

Ferragatta, M. R., “La sinagoga degli iconoclasti”, *Letture*, gennaio 1991.

Bernardi Guardi, M., “In una surreale sinagoga di guastatori del buon senso”, *Il Messaggero Veneto*, 15/1/1991.

Sulla seconda edizione di *Fatti inquietanti*

Deidier, R., “W. e le realtà inquietanti”, *La Voce repubblicana*, 23-24/3/1992.

Vassalli, S., “I vizi del velenoso W.”, *La Repubblica*, 11/4/1992.

Massari, G., “Realtà inquieta”, *Il Giornale*, 12/4/1992.

Bernardi Guardi, M., “Catalogo di pazzie”, *Il Messaggero Veneto*, 1/5/1992.

Klobas, L., “W., tutti i particolari nella microcronaca”, *Corriere della Sera*, 17/5/1992.

Malgaroli, F., “L'insetto che è dentro di noi”, *Il Manifesto*, 19/6/1992.

Spagnoletti, G., “Il poliglotta che stava zitto”, *Il Messaggero*, 8/7/1992.

Ferrari, A., “Quei fatti inquietanti”, *Il Cittadino*, 6/8/1992.

