

Collana coordinata da
Massimo Bray

Segnali sul nulla

Studi e testimonianze
per Juan Rodolfo Wilcock

a cura di Roberto Deidier

ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

PRESENTAZIONE

Con il presente volume l'Istituto della Enciclopedia Italiana prosegue la pubblicazione di opere che scaturiscono da quelle attività che lo caratterizzano come istituto culturale, e che si affiancano alla cospicua mole della specifica produzione enciclopedica. Le attività culturali dell'Istituto — convegni, seminari, conferenze, presentazioni di libri — rappresentano un non trascurabile contributo così alla definizione dei programmi e della immagine della Treccani, come all'interrogazione della sua tradizione e all'approfondimento critico delle sue iniziative editoriali. Gli incontri di studio, i cui esiti sono raccolti nella collana "Biblioteca dell'Enciclopedia" e sono diffusi a beneficio della comunità scientifica nazionale e internazionale, prendono occasione dalla pubblicazione delle grandi opere e ne costituiscono momenti preziosi di verifica, recensione e confronto; oppure segnalano tematiche culturali, storiografiche, civili, sulle quali l'Istituto desidera esprimere la sua voce, ricordare le riflessioni degli studiosi o suscitare l'attenzione del pubblico.

Sotto la prima specie ricadono i volumi, in preparazione, nei quali saranno raccolti gli atti dei convegni su Il papato come problema storiografico, organizzati dall'Istituto a Bologna, Milano, Napoli e Firenze, ad accompagnare la conclusione della Enciclopedia dei Papi e a illustrarne il significato culturale, spirituale e civile, nonché gli atti delle "Giornate del Biografico", una serie di incontri di studio che affiancano, commentano e approfondiscono i temi storiografici offerti di volta in volta da 'voci' di particolare interesse pubblicare nel Dizionario Biografico degli Italiani: è il caso delle 'voci', e dei relativi convegni di presentazione, dedicate a Giovanni Gentile e a Giovanni Giolitti, o ai napoletani; Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Napoleone Murat, sovrani di Napoli. Nella seconda specie vanno rubricati il volume Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock che ora si offre al lettore, e gli atti del convegno Le tematiche storiche e culturali del confine orientale nei programmi e nell'editoria scolastica, pur essi di imminente pubblicazione.

Una enorme morale
inconsapevole

Avevamo compreso tutti, in quelle stesse ore, che quello fosse un giorno cruciale per la politica e per i destini del paese. E quel 16 marzo del '78 la sorte volle che l'uomo che dal suo personale osservatorio aveva temuto fortemente l'epilogo drammatico della crisi di quei mesi venisse meno insieme e nel momento in cui quella crisi raggiungeva il suo punto più alto. Questo ha comportato che la stampa non si occupasse della scomparsa di Rodolfo Wilcock. E altrettanto vero che quella coincidenza rappresentò anche un alibi per il mondo della cultura militante: se in quei giorni non occuparsi di Wilcock fu una necessità, nel tempo successivo quella necessità si rivelò una scelta. Ecco perché questo volume ripropone la figura di Wilcock nella sua completezza di narratore, poeta, drammaturgo e testimone, vent'anni dopo: perché intorno alla sua opera si avvii una riflessione pacata, che contempni sia il personaggio sia ciò che attraverso il personaggio è maturato nella cultura degli anni Sessanta e Settanta (con la fortuna, rispetto a Wilcock, di poter guardare gli anni Ortana e Novata e quindi verificare rispetto a quei contesti che cosa di quella intelligente visione e intuizione oggi rimane, quale strumento critico in funzione di quello che può ancora venire).

Wilcock è stato un personaggio rimosso dalla cultura italiana. Le ragioni sono molteplici o possono essere molteplici. Certamente è stato un personaggio poco comprensibile ai salotti letterari di questo paese. Lo è stato sia per il modo con cui si è affacciato a questi salotti sia per come è arrivato in questa realtà italiana, alla fine degli anni Cinquanta, attraverso un percorso fisico, logistico e intellettuale molto vario, per alcuni aspetti non molto chiaro e non molto noto. Aveva alle spalle non soltanto una professione, quella d'ingegnere, molto lontana da quella che qui esercitò; aveva svolto nel suo paese un'attività che per molti aspetti restava nell'ombra di questa sua figura privata; aveva frequentato anche lì alcuni circoli letterari, non ultimo quello borghesiano; i suoi interessi di traduttore, fra gli altri motivi, lo portarono a condurre un'esperienza letteraria in Europa.

Il suo arrivo in Italia coincide con una vera e propria riscoperta: le sue origini erano italiane per parte materna, pur essendo da parte paterna di derivazione anglofona. Proprio attraverso un passaggio in terra inglese Wilcock giunse in Italia, e il suo approccio si caratterizzò immediatamente in due modi. Il primo fu quello di aprirsi agli interessi, agli studi letterari e alle scritture; la sua produzione in prosa e in versi è molto ricca e interessante e si muove almeno lungo due sentieri ben precisi e individuabili, che sono il sentiero del fantastico e quello della sperimentazione. Il secondo registro che caratterizzò la sua presenza fu la dimensione critica di osservatore attento della vita culturale, intellettuale e inevitabilmente politica di quegli anni. Questa seconda dimensione fu eserci-

tata soprattutto attraverso l'attività giornalistica: fu collaboratore di molte testate, anche fortemente politicizzate come «La Voce repubblicana», dove scrisse con militanza non politica ma intellettuale molto pregnante e molto dura per le analisi e per le provocazioni che lì poté esprimere. Eppure gran parte della sua attenzione fu rivolta certamente al mondo della letteratura e a tutto ciò che intorno a quel mondo poteva determinare il suo interesse.

La sua, in Italia, fu una presenza che oggi potremmo definire, giudicandola, «stranamente» da protagonista. La stranezza è un poco derivata dalla considerazione che un personaggio, esterno ed estraneo alla nostra realtà culturale, riuscisse in un tempo difficile, quale furono gli anni Sessanta in una prospettiva anche letteraria, ad imporsi con forte centralità. La stranezza riguarda non solo la profondità con cui Wilcock incise sulla dimensione militante della letteratura di quegli anni, ma anche la rapidità e la pregnanza con cui, allo stesso modo della sua affermazione, ne scomparve; fanno eccezione alcuni recuperi editoriali avvenuti per certi suoi romanzi o per l'edizione completa delle sue poesie, comprensiva di alcuni testi in lingua spagnola e di altri rimasti a lungo inediti, messa in opera da Adelphi nel 1993 con il titolo *Poesie*. Ciò nonostante, la sua presenza quale derivazione di una sua posizione estremamente chiara e significativa nel contesto letterario e intellettuale di quel periodo è stata sostanzialmente rimossa.

Credevo che oggi, con questa iniziativa, si possa cominciare a riprendere da dove si è lasciato, cioè dal marzo del '78, con un vantaggio: quello concesso dai vent'anni trascorsi, che non sono stati assolutamente di scarso rilievo, ma che hanno consentito e consentono un recupero pieno delle posizioni e delle attenzioni letterarie e critiche di Rodolfo Wilcock. Ciò si verifica per ragioni diverse, prima fra tutte lo stato di crisi della ricerca letteraria: una crisi per molti aspetti dissimile da quella che si trovò davanti Wilcock quando arrivò in Italia alla fine degli anni Cinquanta, ma caratterizzata dallo stesso nodo nevralgico che aveva animato la prospettiva wilcockiana: la ricerca del linguaggio. Questa ricerca, tradottasi in quella forma di sperimentalismo letterario che portò alla formazione del Gruppo '63 e all'esperienza della Neo-avanguardia, pur presentandosi oggi senza le stesse caratteristiche tecniche, ancora si connota come rinvenimento di nuovi orizzonti e di nuovi percorsi sia in campo poetico che in prosa.

Un'altra dimensione che caratterizzò la presenza di Wilcock e la sua officina letteraria fu quella della provocazione. Nel rileggerci soprattutto i suoi romanzi, ma anche alcune sue poesie, sicuramente non può sfuggire questo elemento di estrema attualità: nella spinta provocatoria — dove la provocazione non era soltanto lo stimolo dell'altro ma anche il coinvolgimento di sé — l'autore esprimeva un momento di riscoper-

MIGUEL MURMIS

Portavoce dell'inferno, *enfant terrible* o *enfant du siècle*?

Credo sia necessario leggere e recuperare i diversi Wilcock. Il Wilcock italiano, quello riconosciuto in Italia, è pensato soprattutto come un vibrante costruttore di mostri e paradossi, con la conseguenza che nella sua opera si finisce per celebrare solo questi tratti, costitutivi, in realtà, del suo ultimo periodo.

Pasolini espresse con forza questa visione riduttiva, quando scrisse: «Wilcock sa prima di tutto, sa da sempre e per sempre, che non c'è altro che inferno»¹. La ricchezza stilistica e di contenuto delle opere del periodo argentino ci invita, invece, a leggerlo come qualcuno che intravide e volle trasmettere che nella vita e nella letteratura c'è molto altro che inferno².

Anche in Argentina è stata costruita di Wilcock un'immagine di trasgressore, ma di un trasgressore lieve e giocherellone. In una breve biografia pubblicata in una rivista argentina di poesia si racconta che «assistevo a incontri letterari che interrompeva simulando attacchi epilettici, provocando piccoli incendi nella mobilia»³.

Insomma, se si vuole costruire un ponte tra il momento giocherellone e quello infernale di Wilcock si può considerare la sua opera come una costante aggressione al lettore: «in ogni caso si è voluto disturbare l'utente: tale è naturalmente l'obiettivo dell'arte contemporanea»⁴.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979 (trad. spagnola di Guillermo Piro, *El visitante del infierno*, «Diario de Poesía», 35, Primavera 1995).

² Ricardo H. Herrera ha scritto un importante e dettagliata analisi del periodo argentino di Wilcock: *Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la resemantización neoludista*, in *La ilusión de las formas*, Buenos Aires, El Imaginero, 1988. Con il presente articolo mi propongo di suggerire che l'evoluzione di Wilcock in questo primo periodo sia stata fortemente influenzata dalla solitudine e dalla perdita del riconoscimento, al di là della sua esperienza antipersonista. Il lavoro di Amanda Salvioni pubblicato in questo volume ci presenta un ricco quadro degli iniziali legami di Wilcock con la cultura argentina e delle sue pubblicazioni.

³ «Diario de Poesía», cit., p. 15

⁴ Controcopertina di *Frasi Télegrafas*. Di fronte a questa immagine Ernesto Schóo (*Un frío atardecer de otoño*, «La Opinión cultural», 16 aprile 1978, p. 5) avverte nel Wilcock di Roma un uomo che «sotto il sarcasmo e la falsa durezza... bramava essere amato».

MURMIS → PASOLINI HA FATTO OPIE DELL'OPERA
RIDOTTIVA DI W. (INTERDIZIO)

→ AUTO-ESILIO NON SOLO X INCOGNIZIONE
MA PER RICONOSCIMENTO MA PER MANCATO
RICONOSCIMENTO INFINITO CONNETT
L'IMPOSSIBILITÀ DI TROVARE GLI ALTRI

nelle e in quella di Aragon; l'impegno, infine, verso l'intelligenza e i valori eterni nel testo di Benda che chiude l'ultimo numero della rivista.

Il testo di Benda ci porta ad analizzare un terzo aspetto che vorrei segnalare di questo iniziale mondo wilcockiano. Si tratta della celebrazione dell'intelligenza e della lucidità, ma non ancora di un'intelligenza speculativa, bensì di quella facoltà che ci permette di captare in modo diretto e non tortuoso la natura delle cose. Il suo intervento nel dibattito organizzato dalla rivista «Sur» sull'atteggiamento di Gandhi nella Seconda Guerra Mondiale è un piccolo esempio di tale concezione¹². Essa non conduce alla scoperta di senso generale da dare alla civiltà di cui fa parte, bensì a captare la mancanza di senso per poi trovarlo nelle verità e nei valori che si scoprono consacrando ai rapporti personali. Wilcock cerca, in tal modo, il costante rinvigorirsi dei valori e delle esperienze emotive attraverso i rapporti e la partecipazione condivisa ad uno stesso mondo culturale.

Il mio rapporto con Wilcock mi ha permesso di vivere in un ricco contatto personale tutti questi aspetti, la cui presenza nella sua opera ho cercato fin qui di segnalare.

Marcelo Abadi¹³ ha citato, qualche tempo fa, questa vocazione didattica che Wilcock dimostrava preoccupandosi dei nostri studi. Esperienze minute e costanti riaffermavano questa sua preoccupazione: quando mi rimproverava per aver letto *La Bonne Chanson* tutto d'un fiato in un pomeriggio, quando mi invitava a meditare fino a dove *L'Angst* heideggeriano non corrispondeva semplicemente alla paura, o quando mi aiutava a penetrare nel mondo di Hugo Wolf.

Non intendeva la didattica come una semplice e comoda introduzione alla cultura. Ad un certo momento dovette avvertire che per vivere la cultura nel modo in cui lui voleva trasmetterla, o semplicemente per viverla e basta, era necessario salvare un modo di sentire e di pensare che andava oltre qualsiasi comodo processo di apprendimento, e che proprio questa sorta di acculturazione del suo giovane discepolo avrebbe potuto portare ad un irrigidimento e a una negazione dei valori che per Wilcock erano vitali. Appartiene a quel periodo una magnifica lettera (datata 23 giugno 1952)¹⁴ in cui rivolgere un monito al giovane di

¹² *Debatut sobre temis sociològics: El problema Gandhi*, «Sur», 38, novembre 1942, p. 96.
 «En alma desterrada y sola», Primer Plano - Suplemento de Cultura de Pàgina 12., 1 novembre 1992, p. 2, acura rappresentazione del Wilcock che entrambi abbiamo conosciuto.

¹⁴ D'ora in avanti citerò le lettere che ho ricevuto tra il 1952 e il 1957, una da Buenos Aires, nove da Londra e una lettera e una cartolina da Roma. Solo nel caso della prima lettera indico la data al principio della citazione. Successivamente le date saranno indicate alla fine del brano riportato. Frammenti di alcune di queste lettere appaiono nel mio articolo *El artista y su adherencia*, «Primer Plano», cit., p. 2.

19 anni gli permetteva in realtà di presentare se stesso alla luce della sua incompatibilità con la società e con tutta la sua forza di artista:

Molte volte ho provato di fronte a lei vergogna per cose di cui non mi vergognavo di fronte a me stesso. Che voleva dire questo? Che lei si ateneva a convenzioni che per me non erano valide, con tale intensità e profusione da farmi temere i suoi giudizi, imprevedibili come quelli di un padre, arbitri, spesso, come i giudizi della società, ignoti, probabilmente foschi. Sentivo, insomma, ciò che sente il confuso creatore innanzi al lustro sacerdote di una religione ufficiale che ordina da un momento all'altro la sua distruzione e quella della sua opera. Perché?

Perché io, per poter continuare a creare, devo mantenermi in uno stato che si potrebbe chiamare, senza allontanarsi troppo dalla verità, adolescenza, mentre in lei lo sviluppo progressivo della virilità faceva nascere un adulto, una persona matura, e io non so che fare di fronte ad una persona matura, non voglio vedere gli adulti, ho paura di loro, sono come quei sacerdoti con un coltello di portino, i sacerdoti della famiglia, per esempio, e la famiglia vuole uccidere l'artista, sacerdoti della morale, e la morale vuole rompere ciò che l'artista crea, sacerdoti della consuetudine, che aborriscono la verità. Tutto ciò non avrebbe avuto alcuna importanza se ci fosse stato in lei un sia pur minimo indizio del desiderio di impedirlo, e non solo non l'ho percepito ma ho perfino creduto di avvertire che il suo ingresso nel convenzionale era progressivo. E dunque, per l'impulso naturale di voler eludere ciò che spaventa, quando si perderebbe qualcosa di molto più importante se si cercasse di vincerlo, mi allontanerò da lei come mi allontanò dalla società umana, cosa che naturalmente né a lei né alla società importerebbe affatto. A me importa, ma non mi rimane altra scelta se non voglio ammettermi. Forse mi sbaglio, le scrivo tutto questo con la speranza di sbagliarmi, se non avessi avuto questa speranza, d'altra parte, non le avrei scritto nulla, perché non faccio fatica a immaginarmi l'effetto che una lettera del genere potrebbe avere, per esempio, su mio zio. Comunque, le sarò sempre grato per quella sera in cui si preoccupò delle circostanze che mi impedivano di scrivere, per la mia vita che secondo lei stava precipitando. In quel momento lei non era un adulto, perché non ho mai visto un adulto interessarsi alla vita di un artista: loro cercano sempre di schiacciare con armi così efficaci che gli devono essere fornite dalla tradizione e dall'animalità universale minacciata dal pensiero, giacché non posso credere che essi da soli abbiano il potere di inventare. E la ringrazio per la felicità segreta che mi ha ispirato in quei istanti e che non le ho comunicato per non sembrare vanitoso, per la convinzione che ho sperimentato di non poter cadere mai, perché ero così profondamente artista (buono o cattivo, fa lo stesso) che la mia chiarezza risorgeva da qualsiasi rovina, anzi, ciò che mi definisce è precisamente questa capacità di non sprofondare, ciò che in me sembra una discesa è in realtà un'accumulazione di energie per l'ascesa, e allo stesso tempo grazie per la convinzione (la enumero, ma solo per ringraziarla, anche se dopo tutto l'ho accolta con certa indifferenza) che era lei quello che correva pericolo, lei quello che aveva bisogno di protezione che io, intronandomi, avrei sempre voluto offrirle, e che a causa di questo stesso carattere di intronamento presto avrei dovuto ritirarla come si ritira con vergogna da una libreria il libro lasciato in consegna che nessuno ha voluto comprare. Non so se questa mia leggerezza in tempo, temo che sia questione di settimane e che a un certo punto non potrò più capirla. Un uomo si salva quando la velocità del suo apprendimento è mag-

Di fronte a quest'Inghilterra, buco di barbarie, Wilcock riafferma costantemente il suo legame con l'Argentina: «Il mio desiderio di un po' di Buenos Aires è così tremendo che mi sento male solo a nominarla» (8 aprile 1954); «Per un argentino la vita europea è così poco spirituale. E se uno non si dovesse sentire troppo argentino lo obbligherebbero gli altri, che sono tutt'altro» (21 ottobre 1954). Non si spiega come ci sia qualcuno che non riesce a capire «il mio desiderio di vivere a Buenos Aires, tanto più che non mi si capisce in generale e se non mi si capisce esisto solo per le mie opere e queste sono poche e incolori» (5 marzo 1954).

In questa situazione Wilcock sente che molti dei suoi modi di vedere e di vivere il mondo sono entrati per lui in crisi: «Ho cominciato a scrivere un trattato di etica e prima di perdere l'illusione di poterlo scrivere ho perduto fino all'ultimo brandello di etica che mi rimaneva e ora vado avanti d'accordo alle peggiori convenzioni trasformatesi in istinto per l'uso... Ti avviso, in ogni modo, che non ho più principi etici, ma vecchie manie» (8 aprile 1954); «Le mie opinioni sono ora quasi opposte a quelle che lei ha conosciuto di me e altamente variabili in un campo quasi infinito» (7 agosto 1954); «Ti avviso, in ogni modo, che non ho più principi etici. In compenso forse ti soddisfèra il fatto che mi rimangono principi estetici» (7 agosto 1954).

Nel frattempo, nei momenti più drammatici compie la sua piroetta nell'aria: «Tra suicidarmi e non suicidarmi, intanto dipingo. Tempo fa ho deciso di lasciarmi morire di inedia e ho trascorso vari giorni molto tranquillo pensando alla morte fino a che improvvisamente ho cominciato a mangiare e non ho pensato più alla morte e mi sono comprato un vestito nuovo e un gilet fantasia di velluto» (7 agosto 1954). Tra sofferenze e giravolte continua a costruire la sua figura pubblica privata: «per me lo scenario è una qualsiasi stanza di cui una volta ho aperto una porta e non le ho aperte tutte» (11 giugno 1954). E cosa gli rimane? «Un grand sommel noir, etc.» (11 giugno 1954).

Dopo vari annunci di ritorno a Buenos Aires, finalmente torna. Ma nel '55 è già a Roma. Lì cominciare è stato duro: «la miseria è in agguato, mi divora e si leva su questa pagina come un'allucinazione delle zone aride, anche se fa così caldo che perde efficacia e si fonde in pigrizia e fame. Quanta fame ho da qualche tempo! Mi sembra incredibile che uno possa mangiare e lasciare avanzati sulla tavola, che esistano polli, ananas o filletti. Riguardo alla pigrizia, già la conoscevo» (5 agosto 1955).

Alla fine, l'Italia è stata il suo punto di arrivo e di riconoscimento. È arrivato il riconoscimento che in Argentina gli era mancato: «Vedo l'Argentina come un'immensa traduzione, qui, invece, mi traducono» (30 novembre 1957).

(trad. di Amanda Salvioni)

ELIO PECORA

Un ritratto

Portava giacche più grandi della sua misura, di lana inglese, comprate ai banchi di via Sannio. Venivano di lì anche le scarpe, con suole di vero cuoio, precisava, come non se ne fanno in Italia dove si bada solo all'apparire. Spesso portava stivali di gomma e scarpe da ginnastica, che ne rendevano ondulata l'andatura.

Abitava nei pressi del Mandirione, in via Demetriade. In una casa a pianoterra, costruita nel dopoguerra come le altre di quella strada, abitualmente, con materiali dei più poveri. Vi si accedeva salendo tre gradini, ai quali si arrivava entrando da un cancello di legno e percorrendo uno spiazzo terroso circondato da una staccionata e avviato da pochi alberi stentati.

Nelle stanze le pareti erano occupate dai libri, disposti in scaffali stretti di legno grezzo. Sul pianoforte coperto di polvere scendeva a pannello una ragnatela. Su due brande i materassi erano ravvolti in coperte grigio-militare. C'era una poltrona di pelle sdrucita. Non c'erano quadri né fotografie, forse nemmeno sedie. C'erano oggetti vari, che raccoglieva nei mucchi delle immondizie durante le sue passeggiate quotidiane. Capito anche a me, uscendo con lui per l'Appia Pignarelli, di tornare trasportando sgabelli zoppi, insegne stradali divelte e ammaccate, un telefono a muro, un lavandino di ghisa, una vecchia radio.

Quando lo conobbi e presi a frequentarlo assiduamente e a rispondere alle sue telefonate di ore, aveva il volto di Caifa nel *Yanagelo* di Pasolini, indifferente nella giustizia da imporre e pure sdegnato. Aveva la fronte solcata da rughe, labbra sottili, occhi grigi con una luce fra tenera e beffarda.

Comunicava e spandeva disagio. Anche dosandolo. Non so più se per tenere distante l'altro o per difendersi da una vicinanza eccessiva (in un filmato dei primi anni Settanta, un'intervista per la televisione, in cui — dicendo e stradicendo, fra acuzie e sarcasmi — moltiplica i disaggi dell'intervistatore e dello spettatore futuro). In quel disagio annaspavano anche gli amici. Così la signora collaboratrice del «Corriere»

ratura. Ancora, su sua sollecitazione, cominciai a scrivere sulla «Voce repubblicana» con una nota su di lui e continui per decenni con una rubrica di libri. Non avrebbe mai visto la luce, se avessi atteso il suo consenso, il mio primo libro, scritto nel '68 in Germania: che pure gli era molto piaciuto in dattiloscritto, anzi da quella lettura era venuta la sua amicizia. Gli sembrava autobiografico al punto da ritenerlo pubblicabile solo dopo che avessi scritto tanto altro, e magari in vecchiaia. Mi disse: «Se lo pubblicherai ti cadrà sulla testa!». Condividevo i suoi giudizi letterari, non in quel caso. Sapevo che diffidava delle confidenze come della realtà vista troppo da vicino. Di me, credo, gli garbava la spregiudicatezza e un'attenzione non so quanto umile o quanto "altera", ma soprattutto — per sua stessa ammissione — una fondamentale allegria-energia.

Fu il primo dei miei amici romani "padri-fratelli". Dopo di lui entrò nella mia vita la Morante e subito dopo vennero Bellezza, Moravia, la Rosselli, Palazzeschi, Penna. Di questi altri, negli anni che seguirono e fino alla sua morte, parlammo pochissimo. Nella pettegola e suscettibile società letteraria romana quell'argentino provvisto di tanti saperi, anche scientifici, e a suo agio almeno in quattro lingue e letterature, era passato negli anni — anche a causa dei suoi giudizi taglienti e trasversali — dall'ammirazione alla diffidenza e al rancore (a più di vent'anni dalla sua morte alcuni nostri maggiori preferiscono glissare sul suo nome e sui suoi talenti per non ricordarne le diminuzioni e gli affronti).

Prima che scrivessi quel mio primo articolo su di lui, apparso ne «La Voce repubblicana», mi diede l'avvio accennando al *Bouvard* e *Pecuchet*. Una volta mi consigliò di leggere Thomas Hardy. Una volta che, sulla soglia della casa di via Demetriade, m'ero messo di fianco per farlo passare mi raccomandò di essere meno disponibile e nominò l'Elisir della *Recherche*. Di Borges parlava di rado, con insolita deferenza. Discorrevamo di poeti e di scrittori giocando al ribasso, ma faceva altrettanto nei suoi romanzi e racconti dove invenzione e paradossale inclinano verso una realtà minimale, amovibile anche dove suona più derisoria.

La volta che visitammo insieme i palazzi della Roma imperiale, in non so più quale immensa sala, disse che in quella frescura i cibi si sarebbero mantenuti molto meglio che nel frigorifero di casa.

A ripensarvi non so più se quel suo apparirmi distante dipendesse piuttosto dalla mia volontà di non essere dominato e invaso. Sentivo i suoi occhi e la sua voce colmi di un bisogno di affetto e di vicinanza.

Non mancai di dimostrargli la mia autonomia. Così quando, partito per il paese in cui sono nato, chiamato laggiù per l'aggravarsi della malattia di una mia zia molto amata, mancai di avvisarlo. Tornai dopo due settimane e al telefono rispose furente. Aveva chiesto di me ad amici e conoscenti, era stato sul punto di andare dai carabinieri a denun-

ciare la mia scomparsa. Il giorno dopo, nella casa di via Demetriade, si mostrò calmo, disse che aveva lavorato a una commedia e mi diede da leggere un foglio. Nella lunga battuta il personaggio parlava di un dolore che portava sulle spalle come un peso immane. Quei versi mi piacquero. Li rituffai qualche tempo dopo nel teatro Argentina dove, con la regia di Enriquez, la Moriconi recitò, malinconica e briosa, *L'abominevole donna delle nevi*.

A rileggere quel che finora ho scritto di lui, mi pare che ne venga niente di straordinario e nemmeno di sconcerante. Pure le ore e i giorni in sua compagnia e i discorsi e i commenti, perfino i silenzi, mi parvero allora tutti al limite dell'insolito e dello sconcerro. Se torno ai suoi comportamenti deduco che chiedeva compagnia anche quando sminuiva e deprecava il mondo intero.

Gli piaceva mangiare bene, lui che comprava al supermercato lasagne congelate e dal macellaio zampe e cosce di pollo da dividere con il cane. A casa degli Scoditti, una villa con tanti alberi e un orto appena fuori Velletri, accettava di andare volentieri e i cibi succulenti messi in tavola dalla padrona di casa lo trovavano affamato ed entusiasta. Andammo insieme una volta dai Malerba, nel loro palazzotto fuori Orvieto, e anche lì parve più attratto dalla buona cucina che dalla conversazione rara e articolata.

Avevo saputo da Giancarlo Scoditti che Wilcock cantava. Dunque c'era stato un tempo in cui il pianoforte sepolto dalla polvere e dalle ragnatele era stato adoperato. Ma a Roma, almeno in quegli anni, proliferavano le leggende e le dicerie intorno a certi personaggi. A me non è capitato nemmeno di sentirli canticchiare. Di musica, e della migliore su vecchi dischi, ne ascoltava molta. La sua voce, da tenera poteva farsi ironica e tagliente. Le sue mani si muovevano dietro la voce tracciando nell'aria gesti misurati. Era di statura media, di corpo asciutto, reso ancora più magro dagli abiti larghi, mai stirati. Portava capelli corti, una volta per qualche mese i baffi folti.

Il cubo nel quale abitai a Velletri fu la mia sola casa in cui entrò. Della casa di via Crispi, dov'ero rimasto sei mesi prima di trasferirmi nel cubo, conobbe il portoncino d'ingresso per esservi rimasto seduto davanti tutta una sera. Il mattino seguente mi telefonò con l'ira nella voce; m'aveva aspettato per tre ore su quel gradino, era venuto per annunciarci che aveva deciso di donarmi una parte della terra di Velletri, compresa del cubo. La donazione non ci fu perché accettai di andare a Velletri, ma senza ipoteche future. Difatti, sei mesi dopo, ero di nuovo a Roma, prima in un appartamento minuscolo di via del Tritone, sopra le rotative di «Paese Sera», subito dopo, e proprio mentre appariva quel mio primo libro nelle edizioni Cappelli, in una casa di via dei Lucchesi, nella scala appartata di un palazzo nobiliare con due cortili e fonta-

Sarei tornato a Lubriano vent'anni dopo, in cerca di Livio e per informarmi delle carte lasciate da Wilcock. Il luogo mi sarebbe parso molto diverso, più angusto e meno inquietante.

Il corpo di Wilcock sarebbe stato sepolto, pochi mesi dopo, a Roma, nel Cimitero degli Inglesi, per interessamento di Roberto Galasso. Con la cerimonia funebre si sarebbe ricomposto un decoro di cui certamente Wilcock avrebbe sorriso.

ADDIZIONI

Cambiare lingua e pubblico

ni nazionali. Tuttavia lo sdoppiamento fra presente italiano e passato argentino è soltanto apparente. Non vi è una frattura fra di essi, ma un unico percorso — dettato dall'intima coerenza dell'opera dello scrittore — che traccia un itinerario in cui ogni tappa può collegarsi idealmente con quella precedente. E non mancano nella sua opera narrativa italiana indizi e suggerimenti e neppure riferimenti espliciti, che rinviano al passato argentino, alla letteratura, alla poesia, ad alcuni amici e a pochi maestri.

L'interesse verso la sua opera che evidenziano le recensioni italiane — spesso attente e informate, alcune firmate da noti critici e scrittori — contrasta purtroppo con la penuria di lavori di respiro sul tema (conosco soltanto il saggio, peraltro molto bello, di Roberto Deidier sulla sua poesia⁴). Ma anche la critica ispanoamericana, con poche eccezioni, è avara di studi sull'opera poetica e narrativa di questo autore, sebbene egli sia stato considerato uno dei poeti argentini di maggiore personalità negli anni Quaranta. In quanto alla narrativa, la critica ispanoamericana contemporanea lo ha considerato l'inventore — insieme a Silvina Ocampo — del racconto ispanoamericano della crudeltà⁵.

Nella doppia storia letteraria di Wilcock vi sono derivazioni critiche dagli aspetti paradossali. Su «Il Giornale», il recensore Giovanni Pacchiano lamentava anni fa (l'articolo è datato 15/7/1990) che «a dodici anni dalla sua morte, chi si ricorda di lui, chi apprezza ancora i libri di J. Rodolfo Wilcock? Dicono che in Argentina — dove era nato nel 1919 — sia ancora parecchio letto e studiato; da noi, soprattutto per le nuove generazioni, temo si tratti di un quasi perfetto sconosciuto». In Argentina, in un relativamente recente inserto culturale dedicato a Wilcock sul quotidiano «Página 12» (1/11/1992), si sosteneva che la sua opera, trascurata in patria, sarebbe invece «letta e studiata» con maggior attenzione in Italia. Questa delega di responsabilità che rimbalza da una parte all'altra dell'Oceano può essere interpretata come un auspicio e rivela inoltre la consapevolezza che vi sia un vuoto da colmare, un'ingustizia critica nei confronti di questo scrittore. Tuttavia alcune avvisaglie, che giungono dall'Italia e congiuntamente dall'Argentina, inducono a pensare che si sia giunti ad una svolta⁶.

⁴R. Deidier, *L'intelligenza di Wilcock, in Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

⁵D. Balderston, *Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y de Juan Rodolfo Wilcock, «Revista Iberoamericana»*, Pittsburgh, Ottobre-Dicembre 1983.

⁶Per un aggiornamento bibliografico sulla critica argentina su Juan Rodolfo Wilcock rinvio all'articolo e alla nota bibliografica di Amanda Salvioni pubblicati in questo volume.

Perdura comunque una zona d'ombra sul collegamento fra il Wilcock argentino e quello italiano, come se fossero due intellettuali diversi, due intellettuali che si riconoscono (l'italiano traduce quello argentino), ma sono rappresentanti di due realtà culturali che si ignorano a vicenda. Alcune definizioni che prendono in esame le due storie culturali di Wilcock sono parziali se non fuorvianti, da quelle che evidenziano la sua origine inglese («Doveva passare indifferentemente per uno scrittore inglese vissuto a lungo a Buenos Aires o per un poeta argentino trapiantato a Londra») a quelle che privilegiano la storia italiana: «uno scrittore italiano nato in Argentina».

Questo aristocratico e schivo scrittore è segnato paradossalmente da un destino che lo accomuna a milioni di immigranti che hanno contribuito a costruire il suo paese e dei quali egli stesso è figlio. Egli condivide con loro l'ambiguità dello spazio di appartenenza. L'immigrante, osservava Luigi Barzini a inizio del secolo, quando parte muore per il proprio paese. Tuttavia si può completare questa osservazione aggiungendo questo: l'immigrante nasce, per il paese di destinazione, nel momento dello sbarco. La sua storia, il suo passato non interessano, sono cancellati⁴.

Si costruisce così un personaggio dimezzato, le cui metà però non vengono mai ricucite, in contrasto con l'operazione, spesso inconsapevole, di rudimentale sintesi culturale e sociale che ogni migrante, invece, sperimenta nella propria vita, in quanto mediatore fra due culture. Nel caso dell'immigrante si tratta però di operazioni rudimentali, a pena balbettate: egli non dispone infatti degli strumenti culturali per esprimere e socializzare questo aspetto complesso della propria esperienza. L'intellettuale che emigra vive anch'egli sulla propria pelle il conflitto fra due culture, ma sa usare le parole e può tentare la sintesi della propria duplice esperienza, può tracciare un ponte fra le due patrie. Wilcock possedeva le parole, le conosceva — un privilegio raro — in più lingue. Nonostante ciò egli, che ha vissuto così intensamente sia l'esperienza argentina sia quella italiana, si è astenuto dal rendere esplicito un collegamento (per quanto personale) fra le sue due patrie letterarie.

Come se egli fosse indenne dalla malattia di «disparita» ricordata da Paolo Milano («L'Espresso», 27 febbraio 1972): «A Wilcock, tuttavia, la sua natura ha risparmiato il tormento più insidioso, quello che Henry James chiamava il "disparito" di uno scrittore: sentirsi radicato simultaneamente in due paesi e due culture». Una conflittualità, uno sdoppiamento di identità, che rinvia a una problematica, oggi attualissima. Ju-

⁴Cfr. V. Blengino, *Oltre l'Oceano. Un progetto di identità: gli immigranti italiani in Argentina*, Roma, Edizioni Associate, 1990.

po riconosce il debito verso alcuni amici per la nascita di questa sua creatura. In primo luogo lo scrittore americano Waldo Frank, che è il destinatario della lettera di presentazione della rivista, poi il filosofo spagnolo Ortega y Gasset, che ha suggerito il nome ed infine lo scrittore francese Drieu la Rochelle, all'epoca suo convivente: «Già a Parigi mi ero reso conto che il progetto della rivista mi aveva preceduto. Ho toccato con mano quanto si possono deformare le proprie intenzioni quando passano di bocca in bocca. Allora compresi che tali grossolane interpretazioni non sarebbero state smentite dalle mie rettifiche, ma soltanto dalla rivista stessa». Qual è il nocciolo del malinteso che tanto indigna Victoria Ocampo? «Mi riferisco a grossolane deformazioni che erano sorte nelle domande che mi venivano indirizzate con la maggiore serietà del mondo, sull'intenzione della rivista di voltare le spalle all'Europa...». La Ocampo allude alla sua intenzione di far sì che il principale obiettivo della rivista fosse quello di studiare i problemi «che concernevano virtualmente noi americani». E aggiunge: «Voltare le spalle all'Europa. Si rende conto di quanto sia infinitamente ridicola tale affermazione?».

L'enfatizzazione e l'indignazione di Victoria Ocampo sorprendono forse un osservatore che non abbia familiarità con la cultura ispanoamericana e argentina in particolare. Infatti uno dei tratti essenziali della cultura argentina e, sotto molti aspetti, di tutta la cultura ispanoamericana, è un atteggiamento cosmopolita che ha però le sue radici in Europa. Una scelta culturale che inizia dalle guerre di Indipendenza: la rottura con la Spagna ha come conseguenza una iniezione di europeismo culturale. In particolare in Argentina. Questo paese, geograficamente periferico rispetto ai grandi centri coloniali spagnoli, con il suo porto era collegato commercialmente — anche grazie al contrabbando — con l'Europa. Più tardi, nella seconda metà dell'Ottocento, l'*élite* liberale che ha in mano le redini del potere ostenta ricchezza e cultura europea. Il francese è la seconda lingua, Parigi la capitale universale, Londra la grande alleata economica.

E questa oligarchia liberale a recarsi nel Vecchio Continente «convinca che quanti vanno in Europa meritano di viaggiare in Europa» e questa a sua volta, «merita un tale viaggiatore». Se il viaggio europeo diventa una specie di pellegrinaggio gaudente per l'oligarchia, più tardi per gli intellettuali ispanoamericani sarà una sorta di rito iniziatico.

Ed infine, sotto la pressione dei grandi flussi immigratori dell'Ottocento e dagli inizi del nostro secolo, la città di Buenos Aires verrà paragonata a Babilonia, ma non a una Babilonia di razze bensì di nazionalità europee, di regioni italiane e spagnole, di europei dell'est, di ebrei e di medio orientali.

Oggi Buenos Aires in parte è cambiata, forti correnti immigratorie interne, e provenienti dalla Bolivia, dal Paraguay, dal Cile e dal Perù han-

no dato alla popolazione tratti più 'latinoamericani', iniettando una maggiore dose di meticcio. Ma fino agli anni Quaranta era una città sotto molti aspetti iper-europea (con un'operazione di *maquillage* in tale direzione resa a esorcizzare le componenti meticce evidenti nelle province dell'interno). Le stesse correnti nazionaliste non si sottraggono a questa tendenza in quanto non esaltano valori precolumbiani, ma valori ispanici e propongono un ritorno alla tradizione coloniale spagnola per opporsi al cosmopolitismo sociale e culturale che essi consideravano un pericolo per l'identità nazionale.

Il gruppo di «Sur» continua e rinnova una corrente che da sempre è la tendenza egemone della cultura liberale argentina. Tuttavia il fenomeno politico che alla fine degli anni Quaranta sconvolge l'Argentina, non soltanto per le conseguenze sociali, ma per la crisi del progetto liberale che esso comporta, è il peronismo. Il peronismo, per la sua forte presa sulle masse, per il populismo antiliberal, che soltanto parzialmente si ispira al fascismo, presenta aspetti originali e si alimenta di un nazionalismo in chiave ant imperialista che spiazza con le sue parole d'ordine sia i liberali (di ispirazione conservatrice o progressista) sia i tradizionalisti partiti e movimenti di sinistra.

Un paese (uno scrittore) tradito

Nell'*Introduzione a Poesie spagnole*, una selezione italiana delle proprie poesie pubblicate in Argentina, Wilcock delinea nei tratti essenziali la fenomenologia del suo primo progetto poetico. Cita di sfuggita Joyce, ma poi si sofferma sull'esperienza del giovane Borges, si misura con lui e, in parte, ne prende le distanze: «a vent'anni, volle scrivere come un manierato barocco del Seicento, nato nel 1900 in una fattoria sudamericana, con accenti d'altronde incessanti al preterito sistema letterario delle 'kennings' [...] *Qualche anno dopo lo stesso Borges si vide dunque costretto a ripudiare gran parte delle sue prime opere* [...]» (consivo mio). Ed è a partire da queste considerazioni su Borges che prende avvio la riflessione sulla propria poesia: «A differenza di Borges che si era dimostrato implacabile nel compito di umiliare verbi e sostantivi eccelsi per contemporaneamente esaltarli verbi e sostantivi umili, il ventenne autore di questa incompleta Antologia fu soprattutto spietato con averbi e preposizioni [...]»⁸. Tali riflessioni di parallelismo autocritico con Borges vanno considerate non soltanto per ciò che dicono ma anche per ciò che non dicono. Infatti il giovane Borges a cui Wilcock fa riferimento

⁸ J. Rodolfo Wilcock, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1980, p. 175.

nato antiperonista, la lettura della sinistra sarà permeata del rifiuto del populismo peronista, considerato alla stregua di un'invasione e un'occupazione plebea della società, conseguenza di una politica demagogica.

Le lettere di Wilcock dall'Europa, ed infine questa poesia, sono la testimonianza dei sentimenti di uno scrittore ipersensibile nei confronti della situazione politica del proprio paese e gettano una nuova luce — se lo consideriamo da un'ottica italiana — sul suo travaglio interiore, che lo porterà all'auto-esilio, deluso e tradito. Le motivazioni per cui abbandona il proprio paese si ispirano ai valori di una cultura europea e cosmopolita nella quale egli come argentino si è formato. Della patria lontana, che lo ha tradito, restano i nomi, i ricordi degli amici. «Borges e Bioy Casares, Silvina Ocampo: questi tre nomi — scriverà nel 1967 — sono stati la costellazione e la trinità d'una gravitazione che, percettibile nella mia vita e nelle mie opere, mi ha stimolato ad elevarmi, sebbene modestamente, al di sopra della mia statura originale e grigia [...] Borges rappresenta il genio assoluto [...] Bioy Casares l'intelligenza attiva [...] Silvina Ocampo la Sibilla e la maga [...]»¹⁰.

L'opera narrativa del Wilcock italiano ha tanti indizi che rinviano al suo contesto argentino (ma sono sfumature, indizi cifrati, suggeriti). Nei suoi libri di racconti *Lo stereoscopio dei solitari*, *La sinagoga degli inconclasti*, *Fatti inquietanti*, rivela una originalità narrativa sorprendentemente radicata nella realtà non soltanto linguistica, ma anche sociale dell'Italia, e l'autore dimostra di non essere estraneo, nella sua narrativa, a una configurazione regionale così culturalmente complessa quale è quella del Belpaese. Nonostante questo, per la sua ubiquità lo si può confondere con un abitante del pianeta di Tlon Uqbar Urbis Terrius di borgesiana memoria, o un bibliotecario di Babilonia. I suoi racconti sono infatti variazioni originali e personali su temi dei racconti borgesiani, da *Storia Universale dell'infamia a Finzioni*, a *L'arheface*. La costruzione dei racconti, la tensione metafisica, i vari procedimenti di funzionalizzazione del testo, l'invenzione di libri ed autori apocrifi, le succinte biografie di atroci inventori e pericolosi benefattori, le utopie che sono giustificate da una rigorosa logica narrativa, ma che derivano da premesse di un universo surreale, l'ironia stessa, sono variazioni narrative di un originale lettore di Borges. Uno scrittore che possiede meno tensione metafisica del maestro, ma concede una maggiore attenzione verso il mondo che lo circonda, forse per la sua dimestichezza — già manifestata in Argentina come narratore — con la crudeltà e la follia.

Borges, con il tempo, e fuori dall'Italia diventa per Wilcock uno dei vincoli più tenaci con il suo retaggio culturale americano. Un atteggiamento nuovo, questo, dal momento che in Argentina non ve ne erano tracce nella sua poesia, e la sua narrativa esplorava altre vie.

Nonostante questo avvicinamento a Borges, il grande scrittore, ad eccezione dell'*Introduzione alle Poesie spagnole*, non è citato nelle opere di Wilcock.

Questa evidente omissione ha forse una chiave di lettura che possiamo ricavare dallo stesso Borges. Ricorda infatti Borges che, nell'indovinello, l'unica parola che non compare è quella da indovinare. Nel *Marathon Fierro* non viene mai citata la pampa, infatti il *gaucho* viveva sommerso dalla pampa, né nel *Corzino* vi sono cammelli: per i beduini del deserto essi sono parte del proprio universo. Soltanto uno sguardo esotico, forestiero, isola la pampa, il cammello.

Nei racconti italiani di Wilcock Borges è omissso, o appena citato, come lo è la sua lunga, intellettualmente e umanamente ricchissima esperienza argentina.

MO COSTI

¹⁰ J. Rodolfo Wilcock, *Les jours heureux*, Lion, Unesco, 1994. Citiamo dall'*Introduzione* di Silvina Baron Supervielle, la traduzione è nostra.

ro da Cirondo, a sancire l'esistenza di una nuova linea generazionale, nonché «il violento ingresso dei giovani nella vita letteraria del paese»². La prestigiosa giuria attribuì all'unanimità il riconoscimento al libro di Wilcock, libro che poco tempo dopo sarebbe stato insignito anche dell'annuale Premio Municipale di Poesia, rendendo così il suo autore la prima figura ufficialmente riconosciuta di un promettente drappello di giovanissimi poeti. Fra i due premi ricevuti da Wilcock nel 1940 fu sicuramente il primo ad avere la maggiore risonanza nonché ad assumere un significato quasi simbolico per il successivo sviluppo della poetica generazionale. Lo stretto rapporto di filiazione tra i giovani autori e quella della generazione precedente fu sancito, infatti, proprio all'atto della consegna del premio. In quella occasione, secondo la succinta cronaca de «La Nación», il presidente della Sociedad Argentina de Escritores volle sottolineare non solo l'importanza dell'iniziativa, rivelatrice «di un nuovo poeta che rappresenta un'autentica speranza per la letteratura», ma anche l'enorme influenza che il gruppo del Martín Fierro continuava inesorabilmente ad esercitare nella cultura argentina³.

La sedicente «generazione del '40», stretta presto intorno al trionfante Wilcock, trovò quasi subito una collocazione di tutto rispetto nell'panorama culturale del paese ed acquisì in tempi brevi una grande visibilità nella stampa e nell'editoria nazionale. L'appoggio dei grandi autori già consacrati dalla gloriosa e irripetibile esperienza dell'avanguardia facilitava enormemente la vita, letteraria e non, dei giovani poeti. Lo scrittore Eduardo Mallea, favorevolmente impressionato dal premio concesso a Wilcock, aveva loro aperto le porte del supplemento culturale de «La Nación», da lui diretto con piglio moderatamente innovatore, nonostante il tradizionale orientamento conservatore del giornale. Grazie a lui, sulle pagine del più antico quotidiano della capitale cominceranno presto ad apparire, oltre che poesie dello stesso Wilcock, testi di altri giovani poeti, spesso incoricati in un unico riquadro a sottolinearne, anche graficamente, la comunanza di età e di poetiche⁴. Nel 1941 Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo includevano alcuni dei nuovi poeti nella loro *Antología poética argentina*⁵, che si chiudeva proprio con il nome

² «violenta inmisión de los jóvenes en la vida literaria del país». César Fernández Moreno, *Libro sobre la nueva poesía argentina*, «Nosotros», VIII, 91, ottobre 1943, p. 75.

³ «Al serle entregado el premio, que consiste en mil pesos, el presidente en ejercicio de la SADE, Don Fermín Estrella Günter, destacó en breves palabras la significación que alcanzó el concurso que acaba de realizarse bajo el patrocinio de dicha asociación y que ha revelado un nuevo poeta, que constituye una amplia esperanza para la literatura. Señaló igualmente la influencia que tuvo en nuestras letras el grupo que editó a Martín Fierro», «La Nación», 20 aprile 1940.

⁴ Si veda ad esempio «La Nación», 16 giugno 1940 o 15 dicembre dello stesso anno.

⁵ *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941. Appaiono oltre a Wilcock: Juan G. Ferrer, Basso, César Fernández Moreno e Alejo González Garano.

di Wilcock, anagraficamente il più giovane di tutti. Discorso a parte meritava il ruolo di diffusore della nuova poesia esercitato dalla rivista «Sur», dove la collaborazione di Wilcock assumerà caratteri di regolarità e frequenza non sempre raggiunti dai suoi coetanei.

Il patrocinio dei «grandi», però, ben oltre i vantaggi che poteva procurare al nuovo gruppo, lasciava aperto il problema del rapporto con la generazione precedente, un rapporto troppo pacifico e condiscendente che non avrebbe mai cessato di inquietare i più affezionati all'altora in voga teoria delle generazioni letterarie, diffusa nel mondo ispanico da Ortega y Gasset. Effettivamente, l'imbarazzante assenza di forti contrapposizioni con i martinferristi rendeva più difficile l'individuazione dei tratti distintivi dei nuovi poeti rispetto ai vecchi e dunque ostacolava la definizione di una loro precisa identità. La presunta mancanza di una rottura generazionale costituiva, inoltre, un'eccezione rispetto alla consuetudine argentina del «particido», modalità che fino a quel momento sembrava paradigmatica dell'evoluzione letteraria nazionale. Emir Rodríguez Monegal, il critico che sul particido fondeva il suo disegno storico della letteratura rioplatense, negò a lungo l'esistenza di una «generazione del '40», giudicando i giovani poeti «mentr'altro che un gruppo di epigoni di quella del '25: più giovani e diversi, ma che accettano i maestri senza discussioni, o vi oppongono solo osservazioni laterali; non stabiliscono un sistema proprio di valori: lavorano su strade già segnate»⁶.

Fu forse per difendersi dall'avvilente accusa di non esistere come generazione autonoma e indipendente — «Ché non maggior merito di noi avevano quelli del "Martín Fierro" per chiamarsi generazione», reclamava uno di loro⁷ — che i poeti del '40 iniziarono ben presto una parallela attività di teoria e critica volta alla definizione di loro stessi e della loro poetica. Questa preoccupazione teorica si materializzò nella pubblicazione di studi monografici, antologie e riviste volte esclusivamente al dibattito critico e giunse infine a costituire l'attività principale di alcuni membri del gruppo. Al di là delle considerazioni sul valore letterario dei contributi individuali dei poeti del '40, è indubbio che essi crearono e mantennero in vita uno spazio di discussione critica che costituì uno degli aspetti più interessanti della vita culturale argentina di quegli anni. Terreno fecondo di questo spazio di discussione furono, come si

⁶ «[...] nada más que un grupo de epígonos de la del '25: más jóvenes y distintos, pero que aceptan sin discusión a los maestros, o sólo los oponen reparos laterales; no van a establecer un sistema propio de vigencia; van a trabajar en las rutas ya marcadas». Emir Rodríguez Monegal, *El juicio de los partididos*, Buenos Aires, Deuchón, 1956, p. 88.

⁷ «Que no más mérito que nosotros tuvieron los de Martín Fierro para titularse generación», Leon Bernarós, *La generación de 1940*, «El 40», 1, primavera 1951.

è dedicata alla definizione dello spinoso termine «generazione»¹⁷. Fin dall'editoriale del numero 1 era chiaro che la rivista si proponeva il ruolo rivendicativo di «organo ufficiale» di un'altrimenti accreditata «generazione» poetica: «Non esistono generazioni completamente svincolate da quelle precedenti, [...] per quanto esse siano il loro più perfetto paradigma. Ci sono, questo sì, tratti generazionali diversi [...] Attraverso questi tratti — vitali, storici (temporali), estetici —, non è difficile stabilire con certezza l'esistenza di una generazione poetica. [...] Un poco distanti, ormai, dal momento iniziale, "El 40" aspira ad essere l'organo comune e rappresentativo dei poeti e scrittori della nostra classe»¹⁸. In dissonanza con il coro di voci che rivendicavano il pieno diritto a fregiarsi del termine tanto ambito — valga come esempio: «E io voglio che la generazione esista, non solo per la Poesia ma anche per il mio paese e il mio tempo»¹⁹ — in una lettera aperta pubblicata nel secondo numero, il poeta Miguel Ángel Gómez sembrava non sostenere più il peso di tanta responsabilità e insinuava che la definizione «generazione del '40» potesse significare, alla fine, nient'altro che una promessa non mantenuta: «La cordialità [degli scrittori del "Martín Fierro"...]; il trattamento generoso riservatoci da Fernández Moreno; e la nobiltà con cui Eduardo Mallea aprì per i giovani — nel loro insieme — il supplemento letterario de "La Nación"; conviene ricordare che secondo me tutto ciò significa un incoraggiamento che nessuna gioventù letteraria ha mai avuto; insomma, una speranza come mai scrittori maturi coltivarono rispetto ad altri più giovani»²⁰. La speranza troppo presto tradita dai ventenni del 1940 consisterebbe, per Gómez, nel non aver dato risposte adeguate all'esigenza di un'arte autenticamente nazionale, poiché «la cultura essenziale alla quale apparteniamo non si manifesta assimilata ed

¹⁷ Cfr. *La generación de 1940*, di León Benarós, n. 1, primavera 1951; *La cuestión de las generaciones*, di César Fernández Moreno, n. 3, inverno 1952; *Sobre la realidad de la generación de El 40*, di Alberto Ponce de León, n. 6, inverno 1953.

¹⁸ «No es forzoso admitir que todas nuestras discrepancias hayan de ser fundamentales [...] No hay generación enteramente desvinculada de su antecesora, como no hay asimismo ninguna que, por el hecho de serlo, represente un calco o una reiteración ofensiva de aquella, aun cuando aquella fuese su más perfecto paradigma. [...] Un poco lejos ya del momento inicial, *El 40* aspira a ser el órgano común y representativo de los poetas y escritores de nuestra promoción [...]». *Testimonio*, «El 40», 1, primavera 1951.

¹⁹ «Y yo quiero que la generación exista, no sólo para la Poesía, sino también para mi país y mi tiempo». Alberto Ponce de León, *Sobre la realidad de la generación de El 40*, cit.

²⁰ «No sólo por agradecimiento sino por respeto a la verdad del tiempo, conviene recordar que la cordialidad de aquellos [...] el trato generoso de Fernández Moreno; y la nobleza con que Eduardo Mallea abrió para los jóvenes — en conjunto — el suplemento literario de "La Nación"; conviene recordar según lo digo, que todo ello significa un aliento como ninguna promoción literaria lo tuvo; en síntesis, una esperanza como nunca escritores mayores sintieron respecto a otros más jóvenes». Miguel Ángel Gómez, *Carta abierta*, «El 40», 2, autunno 1942.

espressa in modo argentino»²¹. La problematica nazionale, che era stata parte del fragile manifesto propugnato dalla rivista «Canto», che fu, come si vedrà, il primo organo ufficiale e significativo del gruppo del '40, ritornava per Gómez con la forza di un dovere disatteso, quello, cioè, di non aver pagato «il debito che come scrittori dobbiamo al paese»²².

E proprio in questo aspetto che l'esperienza poetica di Wilcock, nel cui orizzonte poetico la problematica nazionale non farà mai la meno ma comparata, comincia quasi subito ad allontanarsi radicalmente da quella dei suoi coetanei e compagni della «generazione» di cui era stato, in certa misura, l'ispiratore. Resta da chiedersi quanto della severa autocensura di Gómez e dell'ostentata indifferenza di Wilcock sia da ascrivere rispettivamente all'adesione e al ripudio di un sentimento nazionalistico manipolato ideologicamente dal peronismo. Un nazionalismo, quello peronista, alimentato, tra l'altro, dal consumo di massa del folklore in seno alle immense comunità inurbate che erano il risultato delle grandi migrazioni interne di quegli anni, ma che si infiltrava già nelle pieghe più profonde della cultura e dell'intellettualità argentina. Fatto sta che a Wilcock, che, come si vedrà, dopo i primi anni di partecipazione alle iniziative editoriali della generazione sembrò progressivamente allontanarsi dalle manifestazioni collettive del gruppo originario, non venne mai perdonata quella tendenza cosmopolita che veniva percepita da molti come carenza di spirito nazionale o aristocratico disprezzo della cultura popolare, vera interprete di una «essenza argentina» di cui tutti, verso la fine del decennio, sembravano essere alla ricerca. Valga come esempio di questo diffuso e progressivo malanimo nei suoi confronti la severa recensione che nel '53 il saggista H. A. Murena scrisse a proposito dell'ultimo libro di poesie pubblicato da Wilcock in Argentina, *Sexto*. Murena, autore del saggio *El pecado original de América*, predicava, sulla scia del pensiero irrazionalistico ed essenzialista che animava certo nazionalismo argentino, l'impossibilità di trovare serenamente l'essenza nazionale financoché l'uomo americano non si fosse liberato dell'idea di essere macchiato da un peccato originale, quello di aver abbandonato la Storia nel lasciare l'Europa per fondare, nel Nuovo Mondo, un Occidente muto e perennemente inadeguato. Una simile premessa ideologica non facilitava di certo l'accettazione di una poetica aperta a suggestioni cosmopolite e a ricreazioni classiciste come era quella di Wilcock. Dopo averne lodato la sottile eleganza dei versi,

²¹ «la cultura esencial a que pertenecemos no se manifiesta asimilada y expresada en modo argentino», ivi.

²² «Ni la actitud persuasiva [...] de Oliverio Girondo [...] obtuvo desde entonces, lo que no se ve hasta ahora: [...] pagar la deuda que como escritores estamos debiendo al país», ivi.

di interni al governo militare e dagli impegni che questo aveva assunto con l'Asse, ormai insostenibili nel quadro internazionale, rendeva ancora difficile cogliere il senso generale dell'accaduto. Era chiaro, però, che si erano sovvertite le condizioni stonche in cui erano cresciuti i giovani poeti e che sotto i loro occhi si era rovesciato l'ambiente che li aveva appena acclamati trionfatori. Quando gli strumenti culturali di cui disponeva un determinato gruppo si estinguono o cambiano, conclude quindici anni dopo César Fernández Moreno, una delle soluzioni possibili diventa l'ascetismo²⁸. E forse questa la vera discrepanza tra i ventenni del '40 e i loro maestri del «Martín Fierro», che perlomeno avevano conosciuto l'aspra contrapposizione tra letteratura d'impegno e autonomia estetica, tra realismo sociale e metafisica borghesiana. L'arma difensiva di questi figli della crisi sarà il ripiegamento elegiaco come timido e vago strumento di rivalsa sulla cariveria del mondo: «Quelli del "Martín Fierro" praticavano la chiasosa confusione. Questo si riflette a volte nella loro letteratura, tinteggiata di frivolezza. Noi siamo gravi, perché siamo nati alla lettera sotto il segno di un mondo in cui nessuno poteva ridere. A ciò si deve che quasi tutta la nostra poesia sia elegiaca»²⁹. Intanto, in seno al governo militare maturava l'inedito progetto dell'allora sottosegretario alla Guerra Juan Domingo Perón che in pochi anni si guadagnava l'appoggio di un impensabile bacino di consensi — l'esercito e i sindacati — suscitando l'orrore tanto dei partiti tradizionali e dell'oligarchia, quanto della sinistra. La schiacciante vittoria elettorale di Perón nel '46 strappò all'elegiaco e distaccato Wilcock il più sarcastico e raffinato dei gesti: la pubblicazione, a mo' di epigrafe della sua fiammante rivista, del famoso aforisma di Tocqueville: «Il dispotismo mi sembra particolarmente temibile in tempi di democrazia. Io credo che in qualsiasi epoca avrei amato la libertà, ma in questi tempi mi sento piuttosto incline ad adorarla»³⁰.

Le riviste letterarie

Sebbene gli anni toccati in sorte alla generazione del '40 fossero così tormentati dal punto di vista politico e sociale, essi conobbero, tutta-

²⁸ Cfr. César Fernández Moreno, *La poesía argentina de vanguardia*, in *Historia de la literatura argentina*, diretta da Rafael Alberto Ariccia, Buenos Aires, Peuser, 1959, tomo IV, pp. 607-669.

²⁹ «Los de "Martín Fierro" practicaban la alborotada algarabía. Eso se refleja a veces en su literatura, que la frivolidad tiene. Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie se podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegiaca», León Benarós, *La generación de 1940*, cit.

³⁰ «Disco», 5, giugno 1956.

via, una notevole vitalità culturale, segnata da un fenomeno senza precedenti: l'auge dell'industria editoriale argentina. Dal 1936 al 1956 si registra, infatti, una straordinaria crescita in tal senso. Tra il '36 e il '39 vengono fondate case editrici destinate ad avere grande risonanza internazionale: Losada, Sudamericana, Rueda, come conseguenza, anche, del collasso dell'editoria spagnola che con la Guerra Civile trasferisce a Buenos Aires gran parte della sua attività. Nel decennio del '40 si verifica un'impennata vertiginosa delle opere registrate, che superano di gran lunga il numero di quelle pubblicate nei primi trent'anni del secolo. Per la prima volta il libro argentino è oggetto di esportazione in tutta l'America Latina e costituisce una voce consistente del bilancio commerciale nazionale. Questo clima euforico si riflette anche nell'ambito delle pubblicazioni periodiche, che sorgeranno con relativa facilità ed abbondanza per tutto il decennio.

Circa due mesi dopo la consegna del premio Martín Fierro a Wilcock esce il primo dei due numeri di «Canto», la rivista simbolo della generazione del '40³¹. Il nome della pubblicazione rimandava evidentemente all'antiprosasticità professata da Paul Valéry e alla ricerca musicale propria del neoromanticismo spagnolo. Lo stesso Wilcock faceva parte del gruppo direttivo; secondo quanto annunciato poco prima dell'apparizione di «Canto» da un noto settimanale politico-letterario³², ma all'uscita del primo numero firmeranno l'editoriale solo Miguel Ángel Gómez, Julio Marsagot ed Eduardo Calamaro. La collaborazione di Wilcock si limiterà al solo primo numero, con la pubblicazione del sonetto *Triste, lejos del viento y de la flor*. Il suo nome, in ogni caso, comparirà da allora inscindibilmente associato con il nucleo originario della generazione neoromantica, che si suole identificare proprio con i collaboratori di «Canto»³³, anche se non tarderà lui stesso a fondare e dirigere altre riviste che porteranno un'impronta molto più personale e selettiva. La sua generazione, d'altronde, si distinse per la grande quantità di riviste letterarie fondate, cosa per altro in linea con un'antica e nobile tra-

³¹ *Canta. Hojar de poesía*, riedizione e studio preliminare a cura di Luis Soler Cañas, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Cuadernos de poesía argentina, 1953. Vale la pena segnalare la presenza a Mendoza del poeta Alfonso Sola González, allora titolare della cattedra di Letteratura Argentina all'Università di Cuyo, cui si dovette probabilmente nel '53 l'iniziativa della riedizione della rivista a tredici anni dalla sua chiusura.

³² In «Argentina libre», 25 aprile 1940, il gruppo direttivo della futura «Canto» appare così composto: Miguel Ángel Gómez, Juan Rodolfo Wilcock, Adolfo Fernández de Obregón ed Enrique Molina.

³³ Il nucleo del '40 sarà dunque rappresentato, oltre che da Wilcock e dai tre firmatari dell'editoriale, da: Daniel Devoto, Enrique Molina, Roberto Parre, Alfonso Sola González, Horacio Klappenbach, Carlos Alberto Alvarez, Olga Orozco, Tulio Carella, César Fernández Moreno e José María Casuñeira de Dios.

dell'ultrimisima poesia e della prosa dei suoi glossatori è un pedantesco trascendentalismo. Si è infilato nei versi dei più giovani, senza che neanche loro sappiano bene da dove provenga, il parerismo metafisico della filosofia e della poesia redessa di Hölderlin, Heidegger e Rilke, e ora agli occhi di questi eccellenti ragazzi tutto diventa radice esistenziale, angoscia, disperazione, miracolo, ricerca dell'eternità e morire della loro stessa morte. Fino a ieri, per colpa di Garcia Lorca, vedevano tutto verde, ora la drammaticità enigmatica di Neruda li mantiene costantemente allucinati. Qualche imitazione recente sembra polarizzarsi verso la poesia d'avanguardia in lingua inglese³⁹. L'ultima osservazione si riferisce probabilmente al crescente interesse dimostrato da Wilcock verso la contemporanea poesia angloamericana, interesse che si esprimerà soprattutto nelle traduzioni pubblicate più tardi sulle riviste da lui fondate e dirette. La lettura di Rilke e Neruda, invece, sarà condivisa da tutto il gruppo. Dopo il trionfo accecante di *Residencia en la tierra* nel 1933, l'influenza di Neruda in tutta la poesia ispanoamericana aveva preso la forma di un vero e proprio «ululato angoscioso dell'informe», ma in Argentina «incrociatosi con l'influenza di R. M. Rilke questi ululato assunsero toni meno angosciosi e più solenni: espose una visione pessimista e confusa di un mondo in disintegrazione, con spietata dovizia di particolari sulla sua caduta»⁴⁰. Solitudine, morte, infanzia, sono i temi che i neoromantici ereditano dalla poesia rilkeana e che costituiranno il loro tratto distintivo. In questi primissimi anni la poetica neoromantica sarà ancora associata al tellurismo nerudiano e a certo soggettivismo onirico che porterà a sviluppi diversi quando, a partire dal 1944, un piccolo scisma generazionale darà vita al gruppo surrealista.

Dopo «Canto», un'altra importante esperienza editoriale della generazione sarà la pubblicazione della rivista «Huella», diretta da José Ma-

³⁹ «A este gongorismo sin clave le han sucedido nuevas formas barrocas, siempre bajo influencias extranjeras. Característica de la última poesía y de la prosa de sus glossadores es su pedantesco trascendentalismo. A los más jóvenes se les ha colado en los versos sin que ellos acierten a saber de dónde, el parerismo metafísico de la filosofía y de la poesía alemanas de Hölderlin, Heidegger y Rilke, y ahora todo se les vuelve a estos excelentes muchachos raíz existencial, angustia, desesperación, milagro, búsqueda de la eternidad y morir de su propia muerte. Hasta ayer todo lo veían verde por culpa de García Lorca, ahora los tres se alucinan con el dramatismo enigmático de Neruda. Alguna imitación reciente parece proliferarse hacia la poesía vanguardista de lengua inglesa», Roberto F. Giusi, *Historia de la actual literatura argentina*, «Nosotros», VI, 15, octubre 1941, pp. 131-132.

⁴⁰ «Todos lo ismos que conocían boga a la sazón en Hispanoamérica [...] han ido siendo poco a poco desbaucados por esta ululación angustiosa de lo informe. Entre nosotros, y al cruzarse la influencia de R. M. Rilke, esa ululación alcanzó un tono menos angustioso y más solenne: expuso una visión pesimista y confusa de un mundo en desintegración, detallando sin piedad los pormenores de esa caída», César Fernández Moreno, *La poesía argentina de vanguardia*, cit., p. 613.

ría Castiñeira de Dios. Di «Huella» usciranno due numeri, rispettivamente nel marzo del 1941 e nel luglio dello stesso anno. Collaboreranno, oltre a Wilcock e ai nomi del gruppo originario, anche i «grandi» Ricardo Molinari ed Eduardo Mallea. Sotto il marchio di «Huella» uscirà anche una collezione di nuovi romanzi argentini e alcune traduzioni di Paul Valéry e Lubicz Milosz. Le traduzioni poetiche rivelano da parte dei giovani una vera e propria ansia di diffusione degli autori considerati come più rappresentativi del loro orizzonte culturale, cosa che sarà anche componente importantissima dell'attività di Wilcock come fondatore e redattore di riviste letterarie. La sua prima esperienza in tal senso sarà la rivista «Verde Memoria», di cui usciranno sei numeri dal giugno 1942 al giugno del 1944, fondata e diretta da Wilcock in collaborazione con la poetessa Ana María Chouy Aguirre, scomparsa giovanissima nel 1945.

«Verde Memoria»

«Verde Memoria. Revista de poesía y crítica» portava fin dal sottotitolo un elemento nuovo nel panorama dell'editoria periodica della generazione. La «critica» che si proponeva di esercitare costituiva il primo momento convincente di combattività dimostrato dai rennissivi ragazzi del '40. L'editoriale del primo numero annunciava chiaramente il nuovo proposito: «Tutto è triste in un mondo colmo di confusione e violenza. Ora non basta il ricordo dei poeti amati letti sull'erba soffice. Non basta la vocazione splendida di creare che abita in noi. È necessario combattere. Viviamo circondati da falsi cantori senza dignità e senza messaggio. L'incomprensione e il pregiudizio si uniscono per chiudere il passo alla gioventù, alla verità. Esistono indifferenti pieni di colpa; sono quelli che possono valutare il danno e nulla dicono. Ma i giovani, i giovani corrono in avanti strappando i legami. Con loro, nel nostro paese, in America, lavoreremo per una generazione migliore e perché i nuovi poeti, se esistono, possano sorgere liberamente. VERDE MEMORIA raccoglierà le loro voci»⁴¹. È evidente, in questa premessa, l'allusione al dram-

⁴¹ «Todo es triste en un mundo lleno de confusión y de violencia. Ahora no basta el recuerdo de los poetas amados leídos sobre la suave hierba. No basta la vocación espléndida de crear que habita en nosotros. Es necesario combatir. Vivimos rodeados de falsos cantores sin dignidad y sin mensaje. La incomprensión y el prejuicio se unen para cerrar el paso a la juventud, a la verdad. Existen indiferentes llenos de culpa; son aquellos que pueden medir el daño y nada dicen. Pero los jóvenes, los jóvenes, corren hacia adelante destruyendo ataduras. Con ellos, en nuestro país, en América, trabajaremos por una generación mejor y para que los nuevos poetas, si existen, puedan surgir libremente. VERDE MEMORIA recogerá sus voces», «Verde Memoria. Revista de poesía y crítica», 1. giugno 1942.

Che le sezioni di critica, traduzione e recensione fossero di gran lunga quelle che Wilcock preferiva è confermato dal fatto che esse si amplierono a dismisura nella rivista da lui fondata qualche anno dopo. Quando «Disco» apparve, nel novembre del 1945, le reazioni perplesse con cui fu accolta concordavano sul fatto che più che l'espressione di una generazione poetica si trattava di un «sonnuoso florilegio»⁵⁰ della letteratura universale.

«Disco»

Se «Verde Memoria» nel formato e nella sobria veste grafica poteva vagamente ricordare la regina del panorama editoriale periodico, la rivista «Sur» di Victoria Ocampo, «Disco», con i suoi 22x14 cm. di formato e le sue copertine dai colori pastello, apparve fin dal principio come qualcosa di diverso. Il disco solare disegnato al centro della copertina era incorniciato da epigrafi sempre consone alle circostanze in cui si trovava ad uscire il nuovo numero. La cornice del numero 1, del novembre del 1945, segnato, com'è ovvio, dalla fine della guerra, recitava gravemente: «O sole come osi illuminare questa terra di criminali!»⁵¹. Il numero, tradendo ogni aspettativa al riguardo, non mostrava alcun editoriale del direttore, bensì l'iscrizione in italiano, composta da Benedetto Croce, che il giornalista americano William Stoneman, testimone della strage tedesca di Gaiazzo, volle deporre a memoria del crimine. Altre cornici alludevano, per la verità poco velatamente, ad una presunta missione educatrice della rivista, o, piuttosto, alla supremazia necessaria di una tale missione per il bene del paese: «Idra dell'ignoranza, sempre sarai il portico delle violenze»⁵², recitava il numero 2; o ancora: «Le istituzioni democratiche esigono un popolo colto, dove l'intelligenza e la legge prevalgano sull'arbitrarietà, il caso e la menzogna»⁵³, esibiva la copertina del numero 5, uscito in concomitanza con l'assunzione di Perón alla presidenza della Repubblica, e così via.

Di «Disco» uscirono, dal novembre del 1945 al giugno del 1947, dieci numeri, dalla periodicità irregolare e di lunghezza variabile dalle 25 alle 60 pagine. A detta di Héctor Lafleur la nuova creatura di Wilcock poco o niente aveva in comune con il resto delle pubblicazioni del suo genere. «Disco» era, piuttosto, «una rivista letteraria nel significato

lato del concetto, un campionario delle lettere universali del più alto livello. Dieci numeri [...] hanno lasciato come saldo un'antologia molto particolare, prodotta di un criterio esclusivamente edonistico. Al di là del tempo e delle sue variazioni, questa rivista fu concepita all'interno di margini molto stretti di uno squisito gusto letterario, e il risultato è in verità una selezione di magnifici frammenti, di grandi poemi, di sottili miscelane, dove la cronologia, il tempo come sostanza attiva e vivente, non contano, ma solo il puro godimento della parola creatrice nella sua invincibile permanenza»⁵⁴.

Il numero 1 si apre, subito dopo l'epigrafe di Croce, con la poesia *León cautivo en una medalla* di Silvina Ocampo. Il sodalizio che legò Wilcock alla minore delle sorelle Ocampo dovette essere tra le più proficue ed intense esperienze umane e letterarie del periodo argentino del giovane poeta. Silvina conobbe presto i versi di Wilcock, che venne incluso nell'antologia poetica da lei curata insieme al marito Bioy Casares e all'amico Borges nel 1941. Lei stessa aveva cominciato a pubblicare proprio in quegli anni. Dopo il suo primo libro, *El viaje olvidado*, del 1937, nel 1942 aveva dato alle stampe la raccolta di versi *Enumeración de la patria*, che Borges aveva elogiato con tono commosso e ammirato dalle pagine di «Sur» e che l'aveva rivelata come una delle personalità poetiche più alte ed interessanti nel panorama letterario del paese. Sebbene Silvina e sua sorella Victoria, la direttrice di «Sur», fecero di tutto per non giudicare, almeno pubblicamente, le loro rispettive condotte e produzioni letterarie, i circoli intellettuali cui appartenevano e di cui in certa misura erano animatrici, erano molto diversi e spesso si dichiaravano apertamente contrapposti. Victoria, nella sua incontentabile e munita smania di mecenatismo, riceveva in un'elegante villa del quartiere residenziale di San Isidro o nella casa lecorbuseriana del quartiere Palermo, una brillante quanto eterogenea schiera di stelle del cinema, diplomati, politici di ogni tendenza, intellettuali ed ex presidenti, in riunioni puntualmente documentate dalle pagine sociali de «La Nación». La più schiva Silvina, dal canto suo, animava con Bioy Casares un salotto squisitamente letterario, più selettivo e più raffinato di quello di Victoria. Lei, scrittori e poeti di idee liberali e decisamente schierati contro l'Asse per tutta la durata della guerra, alimentavano il flusso di idee,

⁵⁰ Héctor René Lafleur, *op. cit.*, p. 189.

⁵¹ «Oh sol, cómo te atreves a iluminar esta tierra de criminales!».

⁵² «Idra de la ignorancia, siempre serás el pórtico de las violencias».

⁵³ «Las instituciones democráticas exigen un pueblo culto, donde la inteligencia y la ley prevalezcan sobre la arbitrariedad, el azar y la mentira».

⁵⁴ «Disco» fue una revista literaria en el significado más lato del concepto, un muestrario de las letras universales de la más alta jerarquía. Diez números [...] dejaron como saldo una antología muy particular, producto de un criterio exclusivamente hedonista. Al margen del tiempo y sus mudanzas, esta revista fue concebida dentro de muy estrechos márgenes de exquisito gusto literario, resultando en verdad una selección de magníficos fragmentos, de grandes poemas, de sutiles misceláneas, en donde la cronología, el tiempo como sustancia actuante y viva no cuentan y sí sólo el puro goce de la palabra creadora en su invencible permanencia». Héctor René Lafleur, *op. cit.*, p. 189.

Il corpo centrale di «Disco» si compone di una parte antologica, dedicata alla pubblicazione di poeti argentini contemporanei, classici spagnoli, inglesi o francesi e autori europei e nordamericani in generale, presentati senza un ordine apparente di successione.

La parte della selezione dedicata alla letteratura argentina comprende, spesso, testi dello stesso Wilcock, pubblicati generalmente in apertura di numero — è il caso di *Caritago de delinquentes*, nel numero 2; *De una elegía*, numero 5; *El triunfo del tiempo*, numero 7. Di autori della sua generazione pubblicherà testi dei poeti Arturo Jacinto Alvarez, dell'amica scomparsa Ana María Chouy Aguirre, Adolfo Pérez Zelaschi, Angel Mazzei, Raquel Ciccarone e Nicolás Cócara, con una spiccata preferenza per il primo della lista.

«Disco»: la traduzione poetica e il piacere del testo

I numeri da 1 a 5 si chiudono con la rubrica di recensioni e note bibliografiche, che successivamente scompare. Salvo la firma E. L. Revol, in calce ad alcune note, non appaiono altri collaboratori alla rivista. Le traduzioni, le recensioni ed altri interventi diretti del redattore, nonché la selezione dei testi, sono dunque interamente attribuibili a Wilcock. Molte note sono dedicate alle traduzioni spagnole di grandi testi della letteratura europea, come nel caso della traduzione di *Sodoma e Gomorra* di Proutt che, secondo il recensore, completerebbe in modo disastroso la già «debole traduzione di Salinas», e quella dell'*Ulysses* di Joyce da parte di J. Salas Subirat, che per il fatto di non aver ugagliato le magistrali versioni francesi di Larbaud e Gilbert o la tedesca di Curtius, non sfugge alle puntuali e severe osservazioni di Wilcock⁶¹.

La preoccupazione critica per le traduzioni letterarie coincide con uno dei grandi temi di dibattito culturale lanciati da «Sur» in quegli anni. Dalle pagine della rivista di Victoria Ocampo si era cominciato a discutere sulla necessità di migliorare le traduzioni in spagnolo di opere della letteratura universale, che per quantità e qualità erano giudicate scadenti fino a quel momento. Questo accesso limitato e distorto alla letteratura universale costituiva il vero ostracolo al passaggio della letteratura ispanoamericana da un regionalismo circoscritto e limitante a una universalità di valori

e contenuti che avrebbe favorito la sua diffusione nel mondo. Gli stessi collaboratori di «Sur» dotarono la comunità internazionale ispanoparlante di traduzioni di testi di autori altrimenti inaccessibili al pubblico latinoamericano — da André Gide, a George Orwell, ad Albert Camus —, cosa che costituisce ancor oggi uno dei maggiori meriti della rivista.

Per Silvina Ocampo, che aveva ricevuto, come Victoria, un'educazione poliglotta, avendo imparato prima il francese e l'inglese e solo successivamente lo spagnolo, la traduzione significava invece qualcosa di più che uno strumento di divulgazione delle letterature straniere. Tradurre rappresentava una parte irrinunciabile del momento stesso della creazione poetica. Dal rapporto creativo tra le lingue, infatti, sia che si trattasse di traduzioni di testi altrui che di poesia propria, scaturiva per Silvina la lucidità necessaria a sorvegliare l'esattezza del lessico, a percepire il fluire dei suoni, a raggiungere una più profonda consapevolezza del proprio mezzo espressivo⁶². L'amicizia che legò Wilcock a Silvina dovette nutrirsi anche di questo, di uno scambio fecondo di letture nelle lingue che entrambi dominavano e coltivavano e di una costante attenzione alla resa in spagnolo dei testi stranieri.

Wilcock pubblicò in «Disco» diverse traduzioni, concependo ogni numero come un'insolita miscellanea fatta di accostamenti volutamente ariditi tra autori e generi diversi. Numero di seguito gli autori tradotti. Il numero 1 esibiva, subito dopo il testo di Silvina, traduzioni da Paul Valéry, Lord Tennyson, Eduard Mörike; il numero 2, dicembre 1945, frammenti teatrali di Ben Jonson; il 4, marzo 1946, accostamenti di Aragón, Maeterlinck e Orazio; il 5, giugno 1946, brani da *pièces* di W. H. Auden e Christopher Isherwood e dal *Faust* di Marlowe, la poesia *A Diner* di Victor Hugo; il numero 6, agosto 1946, due sonetti di John Keats, due prologhi di Racine e testi di Swinburne e Chateaubriand; il numero 7, ottobre 1946, un breve testo poetico di Joyce, frammenti teatrali di Yeats e brani di Tennyson; il numero 8, gennaio 1946 [*sic*], presumibilmente 1947], prose di Hölderlin, Camus, versi di Hilaire Belloc, frammenti da John Milton e Swinburne; il numero 9, marzo 1947, si apre con la traduzione di *Le Bateau ivre* di Rimbaud cui seguono testi di Ezra Pound e Rabelais; il numero 10, giugno 1947, esibisce un racconto di Kafka, l'epilogo de *L'étranger* di Camus, frammenti da William Blake, André Chénier, la Contessa di Noailles e Julien Benda.

Che le traduzioni, tuttavia, non fossero soltanto uno strumento di divulgazione o una mera esibizione di cultura cosmopolita bensì autentiche esperienze di scrittura, è dimostrato dal fatto che Wilcock non rinuncia a proporre testi in lingua originale, pubblicati senza versione al-

ra: 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», *ibidem*.

⁶¹ Cfr. rispettivamente il n. 2, dicembre 1945, e il n. 4, marzo 1946.

⁶² Cfr. le dichiarazioni della stessa Silvina riportate da Noemí Ulla in *Historia de la literatura argentina*, vol. 4, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, p. 385.

vano parte della giuria Silvina Ocampo, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza e Manuel Peyrou, vale a dire i più raffinati rappresentanti di un presunto "stile Sur", che consisteva, come fu loro rimproverato nel '50 dagli impegnati e agguerriti giovani del gruppo «Contorno», nel considerare la letteratura come metro estetico. A «Sur» Wilcock consegnò il contributo critico più interessante dei suoi anni argentini, l'articolo intitolato *Historia técnica de un poema*, pubblicato nel numero 172 del febbraio 1949. Si tratta di una vera e propria discesa agli inferi della creazione poetica, una cronaca spietata e minuziosa — «arido studio di un arido processo» — della scrittura di un sonetto, poi pubblicato in *Sexto* nel 1951.

«Sur» era stata fondata nel 1931, quando ormai l'effervescenza delle avanguardie si stava estinguendo, grazie al patrimonio di famiglia di Victoria Ocampo, ad una ostinata opera di persuasione da parte di Eduardo Mallea, all'incoraggiamento di Waldo Frank e ad una felice intuizione di Ortega y Gasset, che la battezzò. Si ispirava alla «Revista de Occidente» di Ortega e alla «Nouvelle revue française», cosa che rende evidente quale fosse la direzione geografica dello sguardo di Victoria. Ebbene vari collaboratori e redattori che si succedettero al ritmo dei litigi con la direttrice, ma nel decennio del '40 fu Borges la sua figura predominante. Dettò il tono e il modello del buon gusto letterario di quasi quarant'anni di vita intellettuale argentina, animata dall'impero civilizzatore di una minoranza selezionata e coltissima. Si mantenne porterosamente in equilibrio in periodi di vero e proprio caos intellettuale ed ideologico grazie a una pervicace ed ostentata neutralità politica, che tuttavia non fu sufficiente a risparmiare il carcere a Victoria sotto Perón. Le sue voci furono relativamente pluraliste, cosa che le valse violenti attacchi tanto dalla sinistra quanto dall'ala più conservatrice della società. Occupava e allo stesso tempo creava uno spazio di discussione e diffusione di cultura, contribuendo a definire il profilo della vita intellettuale argentina per mezzo di presenze ed assenze, di adesioni e ripudi (si pensi all'opposizione di Roberto Arlt o Raúl González Tuñón, e all'avallo di Borges e Bioy). La selezione dei testi pubblicati fu eterogenea ma non arbitraria, dettata com'era da criteri "educativi", o di divulgazione delle principali correnti di pensiero e temi di discussione che costituivano il fulcro della vita intellettuale europea. L'obiettivo doveva essere, infatti, una reciproca apertura di dialogo tra l'Europa e l'America Latina, per quanto la reciprocità fu spesso sopraffatta dal flusso unidirezionale dalla prima verso la seconda. Collaborare a «Sur» significava, in ogni caso, condividere questo programma civilizzatore, con tutti i suoi limiti di aristocratica selettività nei contenuti. Sotto Perón, tuttavia, le cose dovettero complicarsi, e più ancora dopo la sua caduta, quando l'appoggio dato da «Sur» alla «rivoluzione liberatrice» si guadagnò l'o-

dio acerrimo della sinistra peronista. Dalle pagine di «Contorno» nel 1956 Oscar Masotta tuonava contro l'opportunista neutralità delle scelte di «Sur»: «La "verità", per il gruppo Sur [...] significa non dimenticarsi di pubblicare "testimonianze" sui campi di lavoro sovietici, ma anche il silenzio assoluto sull'impresa di colonizzazione yankee nel Sudest Asiatico, per esempio, o nel Centro e Sudamerica»; mentre dal punto di vista della «critica strettamente estetica» «Contorno» non risparmiava neanche la più "progressista" Silvina: «Se per spirito intendessimo la condizione necessaria per realizzare o per fruire l'arte non credo che non possiamo affermare, oggi, ciò che ci appare come una franca decadenza artistica, culturale e spirituale della rivista. Per quanto commosso sia il nostro animo, per quanto sublime sia il nostro senso morale, ci tagliammo le mani prima di sottoscrivere, per esempio, la poesia di Silvina Ocampo»⁶⁵.

È necessario però segnalare brevemente in quale clima culturale la rivista «Sur» e i collaboratori che ne dividevano l'aristocratico estetismo, avevano cominciato ad occupare apertamente il polo più moderato e conservatore di un ambiente intellettuale sempre più radicalizzato. Un clima culturale che dovette cominciare ad essere per Wilcock motivo di profondo disagio, fino a divenire intollerabile oltre che del tutto estraneo alle proprie aspirazioni e linee di ricerca.

Trascorso il canonico quindicennio necessario, secondo la teoria di Petersen e Ortega, all'apparizione di una nuova generazione, nella seconda metà degli anni cinquanta un nuovo gruppo di giovani intellettuali si affacciava alla vita culturale del Paese, questa volta sì con un bagaglio di indubbe e radicali differenze da contrapporre alla generazione precedente. Il nuovo ruolo assunto dalla cultura di massa nel peronismo, e il lento esaurirsi del nazionalismo borghese ed aristocratico costituivano già da qualche anno il terreno esplosivo su cui si sarebbe formato il progetto culturale nazionale dei giovani editori della rivista «Contorno». Nel '50 per il tipo della Losada era uscita la traduzione spagnola di *Qu'est-ce que la littérature?* di Sartre, che aveva ben presto spazzato via ogni velleità di abbandono elegiaco alla disgregazione del mondo, colmando d'inquietudine gli ex giovani del '40 e armando fino ai den-

⁶⁵ «Si por espíritu entendieramos la condición necesaria para realizar o gustar arte no creo que no podamos afirmar hoy, lo que se nos ocurre una franca decadencia artística, cultural y espiritual de la revista. Por más conmovido que tuvieramos el ánimo, por más levantado que estuviere nuestro pundonor moral, nos cortaríamos las manos antes de suscribir, por ejemplo, la poesía de Silvina Ocampo: «La "verdad" para el grupo Sur [...] significa el no olvidar de la publicación de "testimonios" sobre los campos de trabajo soviéticos, pero a la vez el silencio absoluto sobre la empresa de colonización yanqui en el sudeste asiático por ejemplo o en el centro y sudamérica». Oscar Masotta, *Sur e el anti-peronismo revolucionario*, in *Contorno (selección)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

L'arte di parlare per figure

della lingua, bensì condominio, assieme ai più sprovveduti tra i suoi compagni, di un metro gergo.¹

Se teniamo presente l'esplicita insoddisfazione dimostrata da Wilcock nei confronti delle sue prime raccolte (che l'autore stesso, nell'atto di riproporre in traduzione italiana a vari decenni dalla loro originaria composizione, considera ormai consegnate al passato)², ecco che le pagine attraverso le quali egli le introduce assumono immediatamente una funzione di raccordo tra la sua esperienza giovanile e gli itinerari di ricerca successivamente inaugurati e percorsi: dei quali Wilcock, nel 1963, scrivendo questa introduzione, vuole precisare il senso e la direzione complessiva.

La contiguità tra l'introduzione alle *Poesie spagnole* e la raccolta *Luoghi comuni* è evidente. Basta leggere solo la prima strofa del componimento di apertura della raccolta, intitolato proprio *Luoghi comuni*:

Ogni mattina all'alba questa luce di viole
suscitando profumi nei giardinetti immobili
si riversa dai tetti sulle prime automobili
e accende i vetri rotti sparsi fra le aiuole;
sugli alberi gli uccelli che dormivano tranquilli
si svegliano e si salutano con delicati strilli.
È il momento migliore del mondo materiale
che rimase lavato dalla notte spirituale.
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 inserendolo nel suo ragionamento,
mentre ascolta le voci più o meno profonde
con cui il mondo a se stesso risponde.³

Wilcock non avrebbe potuto figurare, materialmente evocare con maggiore icasticità quel «bisogno di crearsi un nuovo linguaggio» indicato nell'introduzione alle *Poesie spagnole* come l'obiettivo privilegiato della propria ricerca: ricerca di una lingua pura, incontaminata, verso la quale deve rivolgersi ogni vero poeta. Una ricerca che si alimenta, appunto, della più strenua sfida lanciata al luogo comune: al suo potere e alla sua vischiosità.

¹ J. R. Wilcock, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1980, p. 167.

² Un passato caratterizzato, secondo Roberto Deidier, da «una radice squisitamente manieristica», da una ricerca «spinta ad esaltare la propria concettualità», cfr. R. Deidier, *L'intelligenza di Wilcock*, in Id., *Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1998, p. 67.

³ J. R. Wilcock, *Poesie*, cit., p. 15.

Spogliato di qualsiasi precisa caratterizzazione, il luogo comune si presenta a Wilcock come pura idolatria della convenzione linguistica, come automatica divisione, e riproduzione, dei legami tradizionalmente instaurati tra i significanti e i significati, tra le parole e le cose. Esempari, a tal riguardo, sono i versi di *Luoghi comuni* che portano il titolo di *Consiglio*:

Ripudiamo la facilità
come si allontana un serpente;
la facilità dissolvete,
l'affascinante quasi-verità.

Del pensiero troppo ordinato
scoraggiamo la seduzione;
negli eccessi dell'argomentazione
non sperperiamo il nostro legato.

Cerchiamo soltanto di sersere
dal tessuto di ogni ora
ciò che ci nutre, ciò che c'incuora,
l'universalità dell'essere.⁴

Il luogo comune, dunque, è il linguaggio stesso: luogo del passivo adeguamento a una norma acquisita dall'esterno. Luogo nel quale «la facilità dissolvete», «l'affascinante quasi-verità» prodotta dalle seduzioni «del pensiero troppo ordinato» — come le ha definite Wilcock — trovano la più tangibile e compiuta espressione.

Lungo questa direzione Wilcock può avvalersi dell'ausilio offertogli da un illustre predecessore, il quale rimarrà sempre una delle sue stelle polari: si tratta di Flaubert, autore di quel celebre *Dizionario dei luoghi comuni* non a caso tradotto da Wilcock.

Probabilmente non si può desumere una conclusione da un'opera che, come il *Dizionario dei luoghi comuni*, è priva della sua definitiva sistemazione. Però c'è un esito che Flaubert, nel corso della lunghissima gestazione del *Dizionario*, non può esimersi dal registrare: il luogo comune, nella sua apparente paradosalità, non fa altro che ratificare quella idolatria della convenzione che costituisce la *vis* originaria del linguaggio. Ecco il dato con il quale Wilcock si incrocia frontalmente, radicalizzandolo senza mezzi termini: nella esplicita consapevolezza che il luogo comune è, certo, un'espressione «degenerata» del linguaggio — espressione della più trita ovvietà, della più proclamata *bêtise* —, tuttavia le sue radici non vanno individuare in una predisposizione o vocazione soggettiva, ma nella natura stessa del linguaggio.

⁴ Ivi, p. 38.

predeterminato per diventare 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. Proprio come era stato reorizzato dalle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, in quanto diventato uno dei nuovi «autori» di Wilcock. Ma non è solo il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* a suggestionare Wilcock. Presente alla sua attenzione è anche l'«altro» Wittgenstein: l'autore di quel *Tractatus logico-philosophicus* generalmente interpretato in esplicito contrasto con le opere successive dello stesso Wittgenstein, data la tragica accentuazione che i limiti ontologicamente assegnati al linguaggio trovano nel *Tractatus*. Wilcock non riesce a separare, infatti, i «miliardi di miliardi di miliardi / di possibili combinazioni diverse» che offre il linguaggio — come egli si esprime nella *Parola morte*⁹ — dalla consapevolezza che a istituire la possibilità di una tale *ars combinatoria* è solo il processo di espropriazione del Senso subito da ogni parlante. Però anche la parola «morte» è, al pari delle altre parole, una mera convenzione linguistica, la quale, una volta articolata, si capovolge nel suo opposto: dando *vita* a una precisa rete di configurazioni semantiche.

È quanto Wilcock afferma in uno dei componimenti raccolti nella *Parola morte*:

Questa tua lingua vuole dire morte,
 qualunque lingua ha per compiro morte,
 e non c'è nulla in noi che non sia lingua,
 per cui ci è dato coito con la morte,
 o apprezzamento estetico della morte,
 o fisica o geometria della morte,
 o vita di famiglia con la morte
 [...]»
 «Ma se ne parli non sei morto»: è un modo che ha la lingua di dire morte.¹⁰

Ecco ciò che è veramente proprio, comune a ogni parlante: quel luogo nel quale l'esautorazione del Senso prodotta dall'ingiurabile convenzionalità della parola si congiunge indissolubilmente con il potere metamorfico di una lingua che, emancipata da ogni vincolo referenziale, può continuamente creare nuove, imprevedibili costellazioni figurali. Nuovo, imprevedibile, di conseguenza, comincia ad apparire a Wilcock, dopo *La parola morte*, l'intero ambito della convenzione. Laddove uno sguardo distratto scorge una pura reiterazione meccanica di gesti, pensieri, parole, lo sguardo di Wilcock — sollecitato da una spa-

smodica attenzione nei confronti di ogni dettaglio — porta alla luce un grumo oscuro di segni tutti da decifrare, da riclassificare. Se le parole non corrispondono più alle cose, se i significanti si accordano ai significati in modo assolutamente arbitrario, non esiste, allora, niente di certo, di univoco. Le parole, i gesti, i pensieri più critici e ovvi possono racchiudere i significati più strani e imprevedibili. E viceversa: i significati più strani e imprevedibili possono manifestarsi attraverso il ventaglio di espressioni apparentemente più semplici e ovvie. È ciò che Wilcock sperimenta non solo nella sua ultima raccolta poetica, l'*Italienisches Liederbuch*, apparsa nel 1974, ma anche lungo tutta la sua ricchissima produzione narrativa.

Wilcock, con il passare degli anni, non riesce più a proiettare l'esercizio della scrittura poetica sull'utopico sfondo di un'innocenza finalmente riconquistata. Se, nei versi iniziali di *Luoghi comuni*, egli poteva ancora assimilare il poeta ad Adamo «mentre passeggia per le strade il primo giorno», solo dieci anni dopo i tratti del poeta gli si presentano attraverso una fisionomia antitetica. Il poeta — anzi «il primo poeta» — che Wilcock, nel 1972, descrive in alcune folgoranti pagine dello *Stetoscopio dei solitari*, possiede un'identità ibrida, generata dalla congiunzione «per un intero secolo senza interruzione» di due divinità opposte: il dio degli uccelli e la dea dei serpenti. Così nasce il poeta: «quello che poi avrebbe insegnato agli uomini l'arte di parlare per figure»¹¹. Un'arte elevata, come elevato è il volo degli uccelli; ma, nello stesso tempo, dannata, pericolosa: come lo sono i serpenti.

Wilcock, intessendo le sue «figure», lo sapeva bene.

⁹ J. R. Wilcock, *Poesia*, cit., p. 78.

¹⁰ *Ivi*, pp. 91-92.

¹¹ J. R. Wilcock, *Lo stetoscopio dei solitari*, Milano, Adelphi, 1972, 1989², p. 82.

molto precocemente la consonanza, se non l'appartenenza, con un *mi-lieu* letterario dai confini precisi. La sua tradizione, la sua costellazione di *auctores* era stata messa a fuoco ben oltre il coacervo che gli presentavano le realtà locali: «sono un poeta, appartengo alla cultura europea. Come poeta in prosa discendo per non complicate vie da Flaubert, che generò Joyce e Kafka, che generarono noi!». E senza dimenticare Robert Walsler e Ronald Firbank «e tutti gli autori preferiti da Walsler e da Firbank e tutti gli autori che a loro volta costoro preferiscono». E Becker, naturalmente.

Un poeta che appartiene alla cultura europea: è una netta dichiarazione d'identità e non c'è ragione per non prenderla sul serio, tra le molte affermazioni svianti di Wilcock. Tutto ciò che ne consegue, e che resta affidato alla nostra lettura, lo testimonia ampiamente, a partire dalla lingua: «Come scrittore europeo, ho scelto l'italiano per esprimermi perché è la lingua che più somiglia al latino». E chiosa, polemicamente: «forse lo spagnolo è più somigliante, ma il pubblico spagnolo è appena lo spettro di un fantasma». Di un fantasma, in verità, ancora attivo nell'immaginario di Wilcock e nel suo modo di riappropriarsi della grande tradizione del vecchio continente.

E in quest'ambito, infatti, che l'interprete incontra i primi oracoli: non solo perché siamo di fronte alle poesie di un maestro della simulazione (e, per converso, della dissimulazione), la cui sterminata cultura letteraria e filosofica complica non poco la ricerca di fonti attendibili, ma anche per uno stato oggettivo di reciproca non conoscenza tra i due estremi geografici della biografia di Wilcock. L'Argentina va ritraducendolo e riscoprendolo, mentre l'Italia ancora tarda ad accoglierlo nel pantheon delle lettere, invero troppo affollato, del ventesimo secolo. È venuto a mancare, insomma, il ponte, l'elemento di congiunzione che potesse illuminare, nelle sue sfaccettature e nella sua complessità, quel passaggio che ci ha consegnato uno degli scrittori più fertili e variegati del secondo Novecento italiano. Nulla sappiamo della critica argentina, poco sa l'Argentina delle nostre ristampe e delle rare recensioni apparse nell'ultimo decennio. Mentre a Buenos Aires si traducono le opere italiane, la nostra editoria è rimasta ferma all'impresa delle *Poesie spagnole*: una raccolta che andava ben oltre l'antologia, ma pur sempre una scelta parziale, comunque configuratasi come un vero e proprio libro. Il libro dell'autoanalisi e del mutamento; il libro del «risciacquo» linguistico, non in Arno, ma in qualche ruscello della foresta austriaca, non distante dalla baracca dove s'era confinato un altro grande maestro del «secolo breve»: Wittgenstein.

Sarà quindi opportuno avviare qualsiasi discorso intorno a Wilcock proprio dalle *Poesie spagnole*, quali ci si presentano nella prima edizione, e dai problemi, nonché spunti di riflessione, che lì risultano in tutta la loro evidenza. Non solo per il peso concreto che queste poesie hanno in quanto unica testimonianza del momento di passaggio dallo spagnolo all'italiano, all'interno del genere in cui Wilcock si è sempre riconosciuto («sono un poeta», finanche un «poeta in prosa»), ma soprattutto per la dichiarazione di poetica che esse incarnano, e che, come direzione della scrittura in generale, travalica l'ambito propriamente lirico di queste prime esperienze. Nella ristampa adelpiana del 1980 (e in quella successiva del 1993) esse figurano come una sorte di appendice al *corpus* italiano, edito e inedito: quasi fossero la testimonianza relicita di *juventutia* conservati e giunti fino a noi, rappresentano l'ultima parte dell'indice. Laddove avrebbero dovuto almeno fare seguito a *Luoghi comuni*, che risale al 1961. Un ulteriore segno di occultamento è dato dall'assenza del testo originale, presente nell'edizione Guanda insieme agli occhiali che indicavano, rispetto alle prime edizioni, la provenienza dei testi selezionati.

La nota introduttiva autorizza il lettore a considerare le *Poesie spagnole* come il frutto di una scelta autoriale, compiuta secondo criteri espressivi, stilistici e linguistici ben chiari alla coscienza di Wilcock. I motivi della *riscrittura*, del «bisogno di crearsi un nuovo linguaggio», piuttosto che dar luogo a una semplice traduzione, compongono nel loro insieme uno dei documenti di poetica più netti del secondo Novecento. Ne viene, insomma, il primo vero libro di poesia italiana di questo autore: costruito sulle macerie superstiti di sei libri argentini che già avevano indicato, se non la distanza, almeno un certo margine di autonomia lirica rispetto ai canoni borgesiani. Questa autonomia si concretizzerà non solo nell'opera, ma anche nella vita: tornando direttamente alla radice di una duplice cultura familiare, Wilcock rilegge i propri esordi spagnoli, senza più la lente — fantastica, anamorfica — del gusto borgesiano, di cui conserva, piuttosto, una componente allegorica. E reinventa se stesso come poeta dell'intelligenza, addomesticando i grandi temi lirici dell'amore e della morte a una sorta di saggismo morale, di *satira* dove confluiscono la passionalità dell'eros, la citazione, la sofferenza per il declino della civiltà contemporanea (quindi l'ironia e l'inverviva), la freddezza della *mediatio morris* condorta sui binari del pensiero linguistico di Wittgenstein: la «parola morte».

La selezione delle *Poesie spagnole* induce il critico alla verifica di alcuni riscontri testuali. Uno dei primi interrogativi riguarda la composizione del testo spagnolo e l'eventualità di alcune varianti rispetto alle stampe argentine. Da quelle edizioni a quella del 1963, fino alle ristampe

^XTraggo queste dichiarazioni dall'intervista ad A. Altomonte, «Il Tempo», 26 marzo 1972.

che sono già note alla critica. E così di seguito. Lo stesso potrei dire dei miei racconti, o lo diranno, giustamente»³.

Se questa è la situazione descritta, non senza una punta di sarcasmo, di ironia delegittimante, ancora più difficile sarà indagare sul rapporto che Wilcock intreccia con la tradizione italiana, sostanzialmente petrarchista, prima e dopo l'abbandono dell'Argentina. Solo in tempi recenti è avvenuta la riscoperta — e la necessaria, conseguente rivalutazione — dell'antidassicismo, del versante comico della nostra letteratura, del suo legame con l'allegoria. La storiografia letteraria ha avviato una rilettura del versante non lirico e non drammatico, plurilinguistico, della nostra poesia. Sembra un paradosso (un autore complesso che rifiuta la critica e una critica che non possiede la strumentazione, la prospettiva adeguata per affrontarlo), è invece una realtà: solo da poco abbiamo riletto e riconsiderato il paesaggio letterario in cui poter collocare tutta la densità di Wilcock, sempre tenendo presente che la sua opera richiede una contestualizzazione internazionale — quindi un approccio di tipo comparatistico — non tanto per i riferimenti possibili sul piano dell'oggettività, quanto per la sua stessa origine. Non si può parlare di Buenos Aires, infatti, senza riferirsi contemporaneamente alla cultura italiana e a quella inglese. Ci si imbatte in ogni caso in questi due filoni genetici che appartengono sia alla formazione dell'*intelligenza* argentina, sia alla genesi diretta di Wilcock. Ne sono il primo motore, interno ed esterno: il possibile elemento di continuità.

L'interrogativo che si pone nell'affrontare l'atteggiamento di Wilcock nei confronti della tradizione italiana è senz'altro quello relativo alla continuità o alla rottura. Anche in questo caso i risultati, nel loro complesso, parlano di una certa ambiguità, o meglio di una commistione tra i due linguaggi dominanti, tra classico e anticlassico: commistione complicata da una vasta referenzialità europea e nordamericana, come testimoniano le numerose traduzioni. La micro-tradizione che Wilcock si ritaglia, e nella quale originariamente si inserisce, è di spessore internazionale e ciò lo posiziona in modo eterodosso rispetto al canone lirico, ermetico, post-simbolista dell'officina poetica novecentesca. La sua ricerca muove piuttosto nella direzione del plurilinguismo, così come la sua inestruabilità rivela una fitra trama di passaggi e applicazioni: dalla citazione al plagio fino all'allusione e all'iperstessualità, la modulazione del plurilinguismo in Wilcock non può che ricondurre alla matrice prima, alla *Commedia* dantesca, vero e proprio ponte, nonché collante di grande effetto, fra la tradizione anglo-americana e quella argentina. I numi

curelari di questa presenza dantesca — specie nei *Tre stati* e nella *Parola morte* — sono ovviamente, e rispettivamente, Eliot e Borges.

Wilcock si è spinto a dichiarare l'ascendenza eliotiana dei suoi riferimenti danteschi. In realtà, proprio per quella particolare dinamica di simulazione-dissimulazione cui il Novecento ci ha abituato, non è difficile supporre che il nome dell'autore della *Waste Land* e dei *Four Quartets* serva a mimetizzare un rapporto comunque evidente con Borges. Beninteso, con il Borges di Wilcock, e con ciò che della sua vocazione alla «finzione» diventa inevitabilmente cifra e stile ed espressione di una poesia diversa. Con colui, infine, che avrebbe potuto essere «il miglior fabbro» dell'esordiente *Primer libro de poemas y canciones*, nel 1940, e mancò il ruolo per una questione di linguaggio che nascondeva una prospettiva ideologica nel significato più ampio. Si legge nell'introduzione alle *Poesie spagnole*: «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 accenti d'altronde incessanti al preterito sistema letterario delle "kenningar", inventato dagli scaldi vichinghi; sicché invece di annotare "si sedette in una poltrona", egli preferiva in quell'epoca architetture frasi involute come, per fare un esempio, "si depose su un appoggio per sedentari"»⁴. L'ironia è evidente come la critica di cui si fa portatrice, e si commenta da sé: ogni stile, come vuole Lukács, è politico. Eppure, all'altezza dell'esordio di Wilcock, il quarantenne Borges era ben oltre quella fase in cui «Qualche anno dopo [...] si vide dunque costretto a ripudiare gran parte delle sue prime opere, e a nascondere le poche copie ancora esistenti» e in un saggio su *La dannata dell'Inferno*, accolto in *Discussion* (1932), aveva dato una esplicita testimonianza della sua frequentazione della *Commedia*.

Cosa aveva potuto impedire la tranquillità di un apprendistato dantesco all'ombra di Borges? Una concezione della spazialità all'insegna di un analogismo sinartico che era, allora, ben lontano dal complesso sistema della similitudine dantesca, condizionata da una figurabilità topologica, contestualizzante. Quando il registro borgesiano si abbassa verso l'umiltà del comico, «A differenza di Borges che si era dimostrato implacabile nel compito di umiliare verbi e sostantivi eccelsi per contemporaneamente esaltare verbi e sostantivi umili, il ventenne autore delle poesie raccolte in questa incompleta Antologia fu soprattutto spiccatamente avverbale e preposizioni; mediante il solerte scambio di queste particelle che spesso segnano i rapporti spaziali, egli intendeva ricomporre il mondo visivo. L'uccello non era per lui sull'albero, bensì dentro l'albero, o attraverso l'albero, o per l'albero». E significativamente chiosa, qua-

³ Intervista ad A. Altomonte, cit.

⁴ Ora in J.R. Wilcock, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1980, 1993, p. 175.

retti e automobili e gli uccelli si salutarano strillando, ed «E il momento migliore del mondo materiale / che rinasce lavato dalla notte spirituale». Cioè dal suo opposto, dal buio silenzio del suo non esserci. Dal suo non avere più scampo se non per via linguistica, se il poeta vi «passeggia per le strade come Adamo il primo giorno». La parola del mondo, la parola che ha permesso il «luogo comune», è «la parola morte», e se «il più grande poeta è la Commedia» è perché lì l'allegoria celebra tutto il proprio potere di decanazione del senso, mirando dritto a una verità acccecante.

C'è, come nel percorso danresco, una *gradatio* di stato in stato? All'astutezza del primo sembra contrapporsi la concretezza bassa, quotidiana, del secondo, tra città e uffici, ma la vera protagonista è l'anima, che si trova a convivere con una *natura naturans*, autogenerantesi, libera da qualsivoglia vincolo con l'azione dei mortali. È una natura che agisce da sola e ben al di sopra dell'uomo, ma che si presta a divenire, con Eliot, il «correlativo oggettivo» dell'umana solitudine, anche nella celebrazione della bellezza residua nelle opere, sopravvissute alla «ostruosità»:

Questa nostra dimora è ancora bella:
le stanze nude sono bianche,
il pavimento è livellato,
le pareti sostengono il soffitto
calmo e orizzontale in ogni stagione;
dalla finestra aperta entra la luce,
dono totale del mondo esterno.
O casa, opera umana,
eppure chiara come la solitudine!

Questa correlazione ci porta nel vivo del danatismo eliotiano di Wilcock, improntato alla contemporanea contemplazione, o «visione quasi totale» (per Eliot «uno dei massimi meriti del poema danresco») del mostruoso e del bello. Nel primo intervento su Dante, risalente al 1920, si trova un passaggio che sembra riassumere tutta l'ambivalenza della poesia di Wilcock. Il suo *mentio* anche laddove si concede alla rivalutazione di qualche elemento umano. Scrive il poeta della *Waste Land* che «La contemplazione dell'orrido o del sordido o del disgustoso da parte di un artista è l'aspetto necessario e negativo di quell'impulso che porta alla ricerca della bellezza. Ma non tutti riescono, come riuscì Dante, a esprimere la gamma completa che muove dal negativo al positivo. Di solito, in ogni artista, il negativo è l'elemento più insistito». Questo «negativo» rappresenta la principale materia poetica dei *Three states*, della *Parola morte* e del loro complesso preludio, *Luoghi comuni*, cui fa seguito

il libro più rivelatore: quelle *Poesie spagnole*, con la loro introduzione, che molto suggeriscono all'interprete circa le fonti e soprattutto il rapporto, a distanza, con il primo *milieu* borgesiano.

Con *La parola morte* Wilcock sigla definitivamente il suo allegorismo all'insegna del «negativo». L'apparizione della bellezza è semplicemente il ricordo della relatività di un concetto filosofico, che porta autore e lettore a prendere coscienza dell'irrimediabile conclusione di ogni gioco. Di ogni gioco linguistico, con Wittgenstein. Dietro l'ambiguità della parola, la morte si riaffaccia ad ogni istante, nello spazio tra i versi, nelle antinomie di certe chiuse e di certi passaggi, proprio laddove più alto sembra il potere di riscatto della vita e dell'eros, come nell'*Italienisches Liederbuch*. C'è dunque in questa poesia una forte tensione riflessiva che si esplicita attraverso riferimenti evidenti (Aristotele) o celati, ma che instancabilmente parla il linguaggio (e prende il ritmo) dell'aspirazione alla «visione totale». Una prospettiva che non mira a suscitare emozioni, ma, per l'appunto, ad esprimere una consapevolezza, quale è del Dante eliotiano; e a questo Dante va ancora ascritta la tendenza a non isolare in sé un sentimento, un atteggiamento, ma ad esprimerlo sempre in rapporto ad altri. Nella definizione dei *Three states* questi echi ritornano sensibilmente: «la filosofia è essenziale alla struttura della poesia» come «la struttura è essenziale alla bellezza poetica delle parti»⁸.

Certo, anche il Borges più filosofico, già traduttore di Emerson e Kafka, lascerà qualche segno sulla poesia di Wilcock; e così il suo Dante autore di un'opera «magica», di un vero e proprio microcosmo dove l'uomo si traduce in figura attraverso descrizioni precise. Ma ci vorrà un oceano di mezzo, e almeno vent'anni di sedimentazione. L'aldilà è divenuto topografia della morte, della morte-in-vita. Città, uffici, case di bassi commerci, automobili: l'Inferno somiglia straordinariamente al «mondo materiale», laddove si provi a localizzarlo. E il grande artefice, il demiurgo di questa scrittura che diviene incassante azione rivelatrice, è proprio l'autore, il cui giudizio è onnipotente. Poeta e poema si identificano, così come nell'accezione paratestica di un Dio che coincide con il mondo creato. Scrive Borges, concludendo il *Prologo* ai suoi *Saggi danteschi*: «Il poeta è ciascuno degli uomini del suo mondo fittizio, è ciascun respiro e ciascun particolare. Uno dei suoi compiti, non il più facile, è occultare o dissimulare questa onnipresenza. Il problema era singolarmente arduo nel caso di Dante, costretto dal carattere del suo poema ad aggiudicare la gloria o la perdizione, senza che i lettori potessero avvertire che la Giustizia che emetteva le sentenze era, in ultima istanza, lui stesso. Per conseguire questo scopo si incluse come personaggio

⁸ T.S. Eliot, *Dante II*, ora in *Opere 1904-1939*, a cura di R. Sansoni, Milano, Bompiani, 1992, p. 424.

⁸ Ivi, p. 417.

orizzonte dove emerge solo la crudeltà e l'efferezza dei protagonisti, dei comportamenti.

Nel finale, il testo viene chiosato da una pagina in cui gli autori così si confessano:

Il testo che qui presentiamo è il frutto genuino della loro alleanza. Un testo più da regalare che da leggere. [...] Ciò che li distingue da tutti gli altri scrittori è la loro ammirazione per la corruzione politica da cui sono circondati, il loro rifiutarsi di chiudere un occhio: condannati più volte, alla fine sono riusciti a dimostrare dove può arrivare un uomo quando faccia un consumo continuo e abnorme di libri di saggistica. [...] In realtà, quest'opera è un giardino aperto alla frequentazione soltanto di coloro che abbiano dimostrato di possedere il gusto dei segreti scellerati e di essere inoltre intellettualmente preparati a incontrare due padroni di casa che non amano né il Bello né il Vero né l'interessante, ma unicamente se stessi e le relative famiglie [...].¹

Commento significativo che rimanda a un universo di discorso polemico nei confronti della letteratura, ma soprattutto di una letteratura che si vende al mercato. Gli autori poi sono descritti, in questa chiosa, come «due psichiatri romagnoli di estrazione spiritualista, dove appare il gusto, tipico dell'autore, per il divertissement eccessivo e divertente proprio in questo eccedere».

Accanto a singolarità così esibite, c'è un testo che mi sembra importante e significativo proprio nella misura algeida che mostra ed è *L'ingegnere*, che è di grande importanza perché rappresenta una sorta di momento di preparazione della più nota narrativa di Wilcock, quella esemplificata dalla *Sinagoga degli iconoclasti* e dallo *Stereoscopia dei solitari*.

L'ingegnere è il diario di un tecnico di una ferrovia transandina che si trova a vivere in quasi totale isolamento in una stazione a duemila metri e che scrive, inviando lettere alla nonna in cui racconta le sue giornate in una natura selvaggia e splendente, sfavillante. Qui ci sono due cose da notare entrambe molto importanti, perché fotografano la complessità di un momento in cui Wilcock va elaborando, sia stilisticamente che contenutisticamente, certi temi privilegiati. In primo luogo, c'è da sottolineare la scelta stilistica, il linguaggio che successivamente s'increspa, acquisterà di sfaccettature, perdendo però quel tratto terso e lineare che, come si è detto, lo caratterizza in una prima fase. Sarà un linguaggio tentato da quelle esperienze che, in quegli anni, si stavano affermando all'interno di una certa narrativa sperimentale, nell'avevo di quella tradizione dell'espressionismo: schematizzando una tradizione

addizionale

¹ J.R. Wilcock, F. Fanasia, *La nozza di Hitler e Maria Antonietta nell'ingenna*, Roma, Lucarini, 1985, pp. 87-89.

gaddiana come poteva essere recepita, ad esempio, da un certo Manganello. La posizione di Wilcock era stata, finora, totalmente agli antipodi: si identificava con una posizione per la quale potremmo usare la medesima definizione che uno storico della lingua come Mengaldo dava di Calvino, quando diceva che Calvino lavora sulla lingua quasi a voler rimuovere il fatto che l'italiano abbia conosciuto la questione del dialetto². Dunque una lingua che tende ad essere assolutamente equidistante e lontana da ogni tentazione dialettale, straordinariamente lineare e precisa e al tempo stesso essenziale, elegante proprio nella sua essenzialità. Mi domando se il fatto di essere arrivato alla nostra lingua accostandosi ad essa non come ad una lingua madre, non permettesse a Wilcock una maggiore capacità di controllo e una magistrale messa a punto dell'istanza comunicativa con tale precisione ed eleganza. Comunque la scelta stilistica dell'*ingegnere* appare importante proprio in questa prospettiva. Il tema è quello di un apologo attorno a due problemi fondamentali nella narrativa wilcockiana: il tema della solitudine e quello della diversità. Ancora una volta, dunque, l'iconoclastia, proiettata in una ulteriore prospettiva. L'ingegnere, che manda le lettere dal proprio romitaggio, esaltando la propria solitudine, racconta la normalità di una quotidianità solitaria, dove scappano però degli elementi inquietanti, che sempre più alludono a un cannibalismo praticato su bambini. Una condizione di mostruosità calata nella realtà di tutti i giorni: c'è un equilibrio architettonicamente magistrale tra la piattezza del racconto e questo tema atroce, colto tra le pieghe del quotidiano. Siamo a un momento in cui questi due temi — la solitudine e la diversità — sono in fase di elaborazione, cercano delle figure, un'organizzazione, un equilibrio che poi forse sarà raggiunto in modo più completo nelle opere successive. È certo che questo è un libro preparato in qualche modo dei testi del '72 e del '73, poi de *I due allegri indiani* e infine de *Il tempio etrusco*.

Naturalmente ci sarebbe molto da dire su ciascuna di queste opere: vorrei qui solo indicare alcune impressioni di lettura, che mi sembra possano condurre ad individuare utili chiavi di interpretazione dell'opera di Wilcock più in generale. Lo *stereoscopia dei solitari* elabora ancora il tema della solitudine: c'è, in merito, un'affermazione di Wilcock che sembra importante. All'uscita di queste prose, nel risvolto di copertina, lo scrittore definiva il proprio romanzo come una narrazione «con 70 personaggi principali che non s'incontrano mai». La solitudine affermata nel titolo e ribadita in questa nota è qualcosa di strutturale, che

² Cfr. P.V. Mengaldo, *Aspetti della lingua di Calvino*, in *La tradizione del Novecento*, *Testi scelti*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 227-292.

GADDIA & MANGANELLO
CALVINO
LINGUA SENZA DIALETTI
CFR. CON
MORBYZIONE DI
W. HUR PESTIE
SPAGNOLE

2 TOPICI:
LA SOLITUDINE
LA DIVERSITÀ
GIA PENSIER

al problema del rapporto di Wilcock con l'avanguardia: rapporto che va ridimensionato da un lato ma approfondito e studiato meglio da altri. Probabilmente allo scrittore argentino nocque, per una certa fase del suo lavoro, essere assimilato, con le dovute differenziazioni, alla Neo-avanguardia. C'è ad esempio una recensione di Pasolini a *I due allegri indiani* in cui la polemica, sortesa a un giudizio fortemente limitativo sul romanzo, è analoga a quella che Pasolini ha sempre svolto nei confronti delle neoavanguardie:

Qui è stato lo sbaglio di Wilcock. Questo sottobosco, questo verminato culturale, questo inferno verbale chiuso nella provincia, è in realtà infinitamente più ignobile, idiota, disperato, malvagio pericoloso di quello che risulta nelle pagine di Wilcock [...]. Forse è intervenuta una specie di santità come distacco dalle cose del mondo, a smussare la lucida e atroce violenza letteraria di Wilcock [...].⁵

Come abbiamo già detto, nei due indiani metaforici ancora una volta vediamo una delle figure della diversità e dell'estraneità: gli indiani sono come gli eretici, i turchi, i neri del Tempio. Il romanzo apparentemente si costruisce a più mani, è presentato come una narrazione collettiva, che nasce dai contributi che vari scrittori inviano a una rivista definita da Pasolini «miserabile, del sottobosco culturale, irresistibilmente comica di per sé: essa va a rimpiangere nel verminato della sottocultura, con grafomani, fans, esaltati, autori di lettere al direttore, poeti che pubblicano a proprie spese, conventicole ciociare e meridionali».

La polemica è chiara, è quella che Pasolini spesso svolge negli anni Sessanta contro una letteratura che gli sembrava non avesse una chiave di denuncia reale ed esplicita di certe situazioni degradate della nostra cultura. Quello che sembra non funzioni in questo approccio a Wilcock è il fatto di pretendere questo tipo di presa di posizione radicale in uno scrittore che ha analizzato sempre tali situazioni attraverso strumenti molto diversi, sicuramente da quelli usati da Pasolini, ma anche da quelli che possiamo implicare una denuncia esplicita dei fatti. La denuncia contenuta in *Due allegri indiani*, la presa in giro, l'ironia sarcasistica con tutto un certo tipo di società letteraria cialtronesca e approssimativa è estremamente chiara e anche molto penetrante. La sua vena fantastica allora si va esercitando proprio nel costruire situazioni bizzarre che mettono in scacco la normalità degradata dei comportamenti della società letteraria, degli scrittori, della critica. Questo nei *Due allegri indiani*, questo in *Franca Teleprava*, raccolta di esilaranti ma al tempo stesso dramma-

⁵ P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarosini, Torino, Einaudi, 1979, p. 149.

tiche — proprio perché esilaranti — pagine di *divertissement* contro la critica, gli scrittori, la società letteraria. Mi sembra che il punto di forza di Wilcock sia proprio questo: quello di tentare — riuscendovi — di piegare il fantastico in una chiave di critica dell'esistente. Il fantastico quindi non come presa di distanza dall'esistenza, ma come un modo di distanziare l'esistente, per cui non c'è l'indignazione estertata per ciò che accade nella realtà, ma c'è appunto un distanziamento, una ironia spertata e insostenibile nei confronti delle vicende della nostra normalità, della nostra società, della cultura, dei mass-media ecc. Wilcock è uno scrittore sicuramente di estrema provocatorietà: in lui la provocazione funziona come una verifica del suo rapporto con gli altri. Questo ci rimanda, ancora una volta, a una dimensione complessa della provocazione wilcockiana, dove provocazione è critica al tempo stesso ma anche messa in discussione di sé negli altri: ancora una volta è un esercizio della propria solitudine, del proprio sentirsi estraneo al mondo degli altri, partecipando e pure indignandosi per questo mondo, ma avvertendone sostanzialmente un'estraneità che vuol dire distanza, spesso incomprensione. C'è un frammento che mi è sempre sembrato straordinario di Wilcock in cui dice che la solitudine ha bisogno del fare, dell'attività, altrimenti si rischia l'insignificanza e questo — aggiunge — vale anche per Dio, immagina che mi sembra racchiusa in una formula così perentoria proprio quella che è una sua posizione di fondo della sua narrazione.

Ci sarebbe ancora qualcosa da dire sui generi che Wilcock attraversa con le sue prose al di là della poesia e dei generi teatrali. Ho usato, prima, il termine romanzo, ma sono soltanto due i testi wilcockiani che possono essere ricondotti adeguatamente al genere romanzo: in realtà ha scritto delle prose narrative, delle microstorie. Quelle microstorie che Manganelli indica nel suo libro *Centuria*: cioè storie prosciugate, ridotte all'essenzialità, alla messa in scena di rapporti essenziali e fondamentali tra i personaggi. Wilcock rifiuta la complessità del romanzo, lavora sul frammento, su personaggi frammentari, spesso ricorrenti da un testo all'altro, come ricorrono certi stileni: c'è quindi un costante lavoro di rielaborazione di frammenti narrativi, però il testo è un testo essenzialmente, fondamentalmente frammentario. Il rifiuto della forma romanzo — che è tema tipico della cultura novecentesca e della cultura degli anni Sessanta e degli autori che prima ricordavo, da Manganelli a Calvino — in Wilcock vuol dire altre cose, al di là di quelle che possono voler dire per autori, come quelli citati, profondamente radicati nella nostra tradizione culturale. Non conosco la cultura argentina, ma credo che questo rifiuto del romanzo e questa tensione a lavorare sul frammento rimandino a un approccio metafisico alla scrittura e all'impossibilità di giungere a una formula che ci restituisca nella sua interezza il

ARCO
GIA
MISATO
MARE IN
MACOLA
SMOLITR

MS
F
FANTASTICO
COME DENUN
V. PASO
SOMME
SIC VOLTO DI
COMPENSA
DE' LE STORIE
SCOMI
RIFIUTO DEL
ROMANZO PER
PREFERENZA
DE' RAPPORTI
ESSENZIALI
TRA I PERSONAGGI
IL TEMPO È
FRAMMENTARIO

veniente non a caso dall'area surrealista. A proposito di Bosch, Caillois osserva che davanti ai suoi grandi quadri, l'osservatore non prova «quell'impressione di irriducibile estraneità»⁴, l'inquietudine, il turbamento, che la rappresentazione dovrebbe provocare. Scrive Caillois:

Ma il concentrato di queste meraviglie finisce [...] col costituire una coerenza: sono, queste cose straordinarie, il prodotto di un partito preso che fa della *fierte* una sorta di norma: espressioni obbligate, che illustrano la legge di un universo tutto rigorosamente insolito. [...]

[...] la gamma delle metamorfosi si estende qui all'insieme dell'universo creato e a ogni invenzione dell'ingegno umano. [...]

Alla fine, questo universo appare così ben capovolto, sconnesso, scompaginato [...] che l'insolito non vi ha più posto perché è ovunque.⁵

Sono parole che si atagliano assai bene anche a Wilcock, soprattutto ai testi brevi (*Lo stereoscopio dei solitari*, 1972; *Parisfal*, 1974; *Il libro dei mostri*, 1978)⁶, ma anche a un testo come *Le nozze di Hitler e di Maria Antonietta nell'Inferno*⁷, di genere ambiguo (romanzo breve, *pièce teatrale*-farsa-parodia dell'antico genere dei dialoghi dei morti). Del resto, che il fantastico di Wilcock si basi fondamentalmente sul principio del rovesciamento, è dichiarato esplicitamente nel racconto *Il Caos*, in *Parisfal*, che raccoglie racconti scritti nell'arco di un quindicennio: e se *Il Caos*, ultimo testo della raccolta, può essere assunto anche come una *summa* delle tematiche e delle problematiche dell'autore, *Parisfal* nel suo complesso ben rappresenta il percorso di Wilcock, da un'iniziale tentazione nei confronti di una metafisica di derivazione borghesiana, alla rappresentazione allegorica e satirica della realtà e della società contemporanea, in parte mediata dal confronto con la cultura italiana, ma determinata soprattutto dalla ricerca e dall'acquisizione di uno stile inconfondibile e di forme narrative, nelle quali predominano il fantastico surreale e il comico.

Il Caos ha innanzi tutto una dimensione metaletteraria, *sub specie allegorica*, e rappresenta lo stato di emarginazione e di solitudine, nello stesso tempo scelto e patito, dell'intellettuale, che si chiude nella sua fortezza di carta e di idee e disprezza il volgo, ma che ambisce anche a ritrovare una sua funzione sociale, a comunicare con gli altri, soprattutto a modificare la realtà, sostituendo al disordine imperante il proprio ordine.

⁴ Ivi, p. 21.

⁵ Ivi, pp. 21-23.

⁶ J.R. Wilcock, *Lo stereoscopio dei solitari*, Milano, Adelphi, 1972; *Parisfal*, cit.; *Il libro dei mostri*, ivi, 1978.

⁷ Roma, Lucarini, 1990.

MB

Vedi Wingenstein, scarola con lo scarafaggio: non c'è bisogno, se nessuno lo vede, che ci sia lo scarafaggio dentro. Vale anche per Dio.
La solitudine fa fare, perché si rischia altrimenti l'inesistenza. Vale anche per Dio.
L'uomo ha bisogno di solitudine, e altrettanto di comunicazione; ma la comunicazione turba la solitudine; farle convivere senza scontro è presupposto della felicità.

Il protagonista, il Principe del racconto, che ne è anche il narratore in prima persona, affetto da deformità e difetti fisici di ogni genere, che ne hanno causato l'emarginazione dal consesso umano fin dall'infanzia, se ne sta rinchiuso nella sua ricca dimora, come lo scarafaggio nella scarola, cercando di «scoprire il senso ultimo delle cose», di svelare «l'enigma dell'universo»⁸ con tutti i mezzi che la cultura e il pensiero gli offrono, e, falliti questi, decide di «accettare, nel modo più violento ma anche il più pragmatico possibile, se fosse vero o meno che la comunicazione con il prossimo sia la sola strada per arrivare a una qualche specie di verità»⁹. Esce dunque di casa, in una notte di carnevale, ma non «del carnevale scolorito e senza vita dei giorni nostri, ma di uno di quei carnevali frenetici, licenziosi e travolgenti di una volta»¹⁰, si mescola alla «plebe impazzita»¹¹, che immediatamente si getta sul diverso, lo riduce a oggetto comico, vittima di scherzi feroci, in un crescendo di crudeltà: lo trascina «per turcha la piazza tra l'ilarità generale»¹², lo getta nella fontana, infine lo lega a

una specie di spiedo, di quelli che si fanno girare a mano con la manovella, per arrostiti i polli ed i porcellini; e lì ero io, legato per bene con un filo metallico allo schidone trasversale. Per di più completamente nudo, come un maiale da latte qualunque.¹³

La «gentaglia che alla luce d'innumerevoli torce e lanterne si dava alla sfrenatezza, sfogando liberamente gli istinti trattenuti tutto un anno»¹⁴, applica alla lettera la legge del Carnevale, quella del rovesciamento dei ruoli e dei valori, dell'alto e del basso, come ha evidenziato Bachtin. Grazie a tale esperienza, il Principe scopre la sua verità: sotto la finzione dell'ordine sociale, garantito da ruoli e valori universalmente accet-

⁸ *Ibid.*, *Lo stereoscopio dei solitari*, cit., risvolto di copertina.

⁹ *Ibid.*, *Il Caos*, in *Parisfal*, cit., pp. 198 e 189.

¹⁰ Ivi, p. 190.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 192.

¹³ Ivi, p. 194.

¹⁴ Ivi, p. 197.

¹⁵ Ivi, p. 191.

La società protegge i suoi veri fedeli, e indubbiamente ha il diritto di farlo, come ha il diritto di segnare 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 rinchiusersi nei suoi castelli di vetro.²⁶

Dalle sembianze "normali" dei «veri fedeli» della società Wilcock fa cadere la maschera, sottoponendole alla metamorfosi e alla trasformazione in bestie, vegetali o addirittura in macchine, di registro comico (ironico e grottesco), che non producono effetti perturbanti, come il fantastico "classico", ma satirici: è soprattutto la classe degli intellettuali ad essere sottoposta all'acre irrisione di una immaginazione eccessiva, di una scrittura barocca, che si avvale di immagini concrete e di un lessico esatto, mutuato dalle descrizioni naturalistiche dei trattati di zoologia e botanica:

La famiglia dei docenti si distingue per i seguenti caratteri: testa priva di pelo e coperta di papille verrucose intensamente colorate; caruncola carnosa, pendente ma eretile; situata alla base della mandibola superiore; naso corto, grosso, ricurvo [...]. Il docente è di facile adattamento, rustico, e si nutre di castagne, di fagioline, di moltissimi altri frutti, di semi di piante legnose e erbacee, di lombrichi, di insetti.²⁷

Il critico letterario Berio Zenobi è una massa di vermi [...].
[...] ovunque vada, il critico Zenobi si lascia sempre dietro qualche nematelminto morto, sulle sedie o sui cuscini. In occasione della distribuzione dei premi letterari più importanti, la palla di vermi sembra acquistare nuova vita. [...]²⁸

La testa del poeta Eher Sugarno ricorda da vicino la capsula del papavero, quando è matura e si piega verso terra per versarci i semi [...].²⁹

Si legga inoltre la lunga e particolareggiata descrizione di don Duilio Ferrante (di manzoniana memoria), «povero prete ignorante diventato modulo lunare dal troppo guardare il cielo».³⁰

I libri di Wilcock si assemblano come cataloghi di fatti, reali e/o immaginati³¹, come gallerie di situazioni, eventi e personaggi mescolati a caso (*Fraia Teleproca*), o di mostri (*Il libro dei mostri*), in una combinatoria dell'assurdo, tendenzialmente aperta all'infinito, e di conseguenza

²⁶ Id., *L'affondamento*, in *Parisi&f...*, cit., p. 30.

²⁷ J.R. Wilcock, F. Fantasia, *Fraia Teleproca*, cit., pp. 94-95.

²⁸ J.R. Wilcock, *Il libro dei mostri*, cit., pp. 54-55.

²⁹ *Ivi*, p. 82.

³⁰ *Ivi*, p. 92.

³¹ Cfr. Id., *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano, Adelphi, 1972, 1990; Id., *Fatti inquietanti*, disegni di Mino Maccari, Milano, Adelphi, 1992.

ridondante, ripetitiva e priva di senso. Sempre più coerentemente col passare degli anni, lo scrittore ipotizza e vagheggia un mondo da cui l'Uomo sia scomparso, vinto dalla natura o, più probabilmente, dalla stesso progresso tecnico divenuto incontrollabile. *Le forme nuove*, ultimo racconto dello *Stereoscopio dei solitari*, descrive il *day after*, la terra dopo l'olocausto atomico, il proliferare di nuove forme di vita, che non contemplanò il ritorno della razza umana: la fantastica cosmogonia wilcockiana non lascia spazio ad alcuna palingenesi. **RIGENERAZIONE**

Nei testi di Wilcock si manifesta una pulsione distruttiva, che dell'utopia privilegia la componente nichilistica, la volontà di fare *tabula rasa*, e non ne conosce il momento positivo e costruttivo, quello della speranza e del progetto.

L'utopia negativa, o l'anti-utopia, di Wilcock trova la sua espressione più compiuta e riuscita nel romanzo *Il tempio etrusco*³²: nell'atmosfera metafisica di una città deserta per le vacanze estive e bersagliata da un sole implacabile, una giunta comunale ignorante e delirante decreta di costruire un piccolo edificio (edicola, o colonna, o fontana, o giardino pensile?) per abbellire una piazza, e la *grandeur* provinciale conduce gli amministratori a progettare un tempio etrusco, costruito da veri etruschi: Nixtu, il protagonista, ingaggia tre negri nascosti nel bosco, che, nella loro innocenza originaria di buoni selvaggi, in un *climax* di malefate e disastri, finiscono col radere al suolo la città, coadiuvati dall'invasione di un esercito di barbari. Partendo da un'iniziale parodia della narrazione realistica, il romanzo nell'ultima parte mette in scena i *topoi* della narrazione fantastica e si sviluppa in una dimensione onirica, che evidenzia la componente psicanalitica presente in tutta l'opera di Wilcock: durante la sua discesa nel pozzo e poi nei sotterranei, nell'improbabile ricerca della valvola generale dell'impianto idrico, per arrestare il flusso dell'acqua che inonda la città, Nixtu incontra dapprima il sapiente, comicamente confinato in cantina, poi il fantasma di se stesso (il suo doppio), infine da un cunicolo pulsante, in cui è entrato attraverso una sorta di «sfintere» (viscere della terra-madre), sbucca in un'ampia sala in cui tanti piccoli mostri gentili eseguono un concerto: solo dopo il crollo della volta, può tornare alla luce. Liberato l'incoscio, realizzata dai suoi aiutanti la pulsione distruttiva, Nixtu, nato una seconda volta, nel finale del romanzo si lascia alle spalle le rovine della civiltà e si incammina, libero e solo, verso le colline.

E questo, mi sembra, l'unico momento positivo, di cauta speranza, in tutta l'opera di Wilcock.

³² Id., *Il tempio etrusco*, Milano, Rizzoli, 1973.

vazioni che assumono un senso particolarmente pregnante oggi, in un momento dominato da una contestazione radicale del canone, e dall'affievolirsi dei confini fra generi alti e generi bassi. Il saggio di Wilcock proporrà infatti un'idea aperta di romanzo, per nulla limitata alle rievolutioni espressive dei grandi capolavori.

Considerato «una delle ultime e più importanti acquisizioni del romanzo, definitivamente confermata durante il periodo compreso fra il 1915 e il 1930», il monologo interiore viene definito come una tecnica che cerca di «esprimere e riprodurre, per la prima volta accuratamente e per così dire scientificamente, l'andamento del pensiero, con tutte le sue associazioni e le sue dislocazioni, in quella zona della mente umana, presunto limite fra il cosciente e il subcosciente, nella quale si forma la parola, prima della parola»⁴. Wilcock cita comunque una serie di ben lontani predecessori, dalla poesia itica del 2000 a.C., con il suo verso formularie «E X. comincio a parlare alla sua mente», ai vari paralleli nella poesia alcadiana, assirica, egiziana, e greca, fino a Lawrence Sterne e alle libere associazioni influenzate dal pensiero di Locke.

In realtà la «data di nascita» del monologo interiore ha subito nella storiografia letteraria oscillazioni notevoli: nella loro summa di teoria narrativa prearratologica Robert Scholes e Robert Kellogg ne attribuiscono l'invenzione ad Apollonio Rodio, riferendosi in particolare al terzo e più complesso monologo di Medea, dilacerata dai sensi di colpa per aver promesso di aiutare Giasone e per aver quindi tradito suo padre⁵. Molto spesso la stessa invenzione viene attribuita a Edvard Dujardin e al suo romanzo *I lauri senza fondo* (*Les Lauriers sont coupés*, 1887), che Joyce stesso indicò come il proprio immediato precursore, preferendo un oscuro scrittore simbolista all'ammissione di influssi più compromettenti, come la tanto detestata psicanalisi (solo dopo questo illustre riconoscimento e sotto la spinta di Larbaud nel 1931 Dujardin rivendicò la novità della tecnica adottata)⁶. È ovvio comunque che le due date di nascita corrispondono a due diverse tradizioni narrative: quella inaugurata dalla Medea apolloniana si focalizza in genere sul conflitto psichico di un personaggio femminile diviso fra il desiderio e i codici morali che gli si oppongono, e chiuso in solipsismo autodistruttivo; ed è una tradizione che vanta una notevole continuità di forme e di *tópoi*, e una nutrita galleria di figure sublimi, dalla Didone virgiliana a varie eroine delle *Metamorfosi* di Ovidio, da Boccaccio e Chaucer fino ad *An-*

na Karenina. La tecnica inaugurata da Dujardin e resa famosa da Joyce, nota anche come *stream of consciousness*, è invece improntata alla più assoluta quotidianità, e mira a riprodurre la simultaneità e la multidimensionalità del pensiero, e la frammentazione dell'universo metropolitano con il suo continuo bombardamento percettivo. Se il primo tipo di monologo interiore sembra particolarmente adatto a rappresentare l'emergere di forze inconscie e di contenuti repressi, il secondo va invece messo in relazione, come ha fatto Franco Moretti, con il concetto freudiano di preconcio: con quell'immenso magazzino di pensieri ed emozioni ancora allo stato potenziale, ma non sottoposti a censura (anche se non si tratta certo di una divisione netta)⁷. Ovviamente fra le due tradizioni ci possono essere svariate punti di contatto: già i monologhi di Apollonio Rodio (e anche qualcuno omerico che sfugge alla formalizzazione epica) presentano uno stile frammentato e paratattico, con salti improvvisi che quasi preannunciano l'alogicità dello *stream*; mentre d'altro canto ci sono autori che reimpiegano il flusso di coscienza per situazioni tragiche e conflittuali, quasi con contaminazione fra le due tradizioni, come ad esempio Arthur Schnitzler in *La signorina Else* (*Fräulein Else*, 1926; Schnitzler fra l'altro era stato il primo a recepire la novità dujardiniana con *Il sottotene Gustl* del 1900). Il punto di snatura storica è rappresentato dal capolavoro di Tolstoj: lo straordinario ultimo monologo interiore di Anna Karenina che si sta recando alla stazione riprende tutta la conflittualità tragica della tradizione antica, riscrivendo in particolare l'archetipo epico del suicidio di Didone, e riproducendo nel testo un'eccezionale agitazione febbrile; ma nello stesso tempo il brano è continuamente contrappuntato dalle immagini assolutamente banali e quotidiane della metropoli che la protagonista percepisce durante il suo fatale tragitto, con una tecnica realmente protojoyceana.

Wilcock si interessa soprattutto del secondo tipo di monologo interiore, come dimostra la definizione citata sopra, che metteva l'accento proprio sulla sfida paradossale sempre insita nel flusso di coscienza: riprodurre tramite la parola lo stadio anteriore alla formazione della parola, il livello prelinguistico, o, meglio, preconcio (vi si accenna quando si parla del confine tra coscienza e subcosciente, termine poco tecnico allora ancora molto usato). Un obiettivo arduo da raggiungere: gli scrittori dello *stream* hanno usato varie forme di sperimentazione grafica per visualizzare appunto la fantumazione del *logos*, dai puntini sospensivi al corsivo tanto amato da Faulkner nell'*Ulio e il furore*, dal trattino all'abolizione della punteggiatura del monologo di Molly. Dopo la

⁴ Ivi, p. 209.

⁵ R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, London, Oxford University Press, 1968 (trad. it. *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970).

⁶ E. Dujardin, *Le monologue inventif*, Paris, Messiaen, 1931 (cf. l'ed. a cura di C. Lincari, Roma, Bulzoni, 1977).

⁷ Cf. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 153-155.

in cui si notano le sue straordinarie qualità di lettore vorace. Il principio base che si vuole dimostrare è che il monologo interiore non è una forma ormai superata e liquidata dalla storia; dopo essere stata la tecnica che più corrispondeva al desiderio di novità dei romanzieri primonovecenteschi, al loro rompere le mediazioni codificate e le forme chiuse e compiute, è diventata poi uno dei tanti possibili narrativi a disposizione di un autore. Wilcock sembra prendere le distanze da una visione della storia letteraria, e in particolare della storia del romanzo, tutta basata su scarti, rivoluzioni e progressi. Forse c'è un cenno polemico contro le appena nate neo-avanguardie, in particolare il *nouveau roman* che si diffondeva in quegli anni, dato che all'inizio si ribadisce che anche il romanzo più astrattista, come quello che segue la scia del *Finnegans Wake*, non può eliminare del tutto l'elemento della storia da raccontare, che interagisce continuamente con l'altro elemento strutturale, lo stile. Comunque, per illustrare come il monologo interiore possa giocare un ruolo vitale anche nel romanzo contemporaneo, viene passata in rassegna una serie di romanzi disparati: *Il nocciolo della questione* (*The Heart of the Matter*, 1948), di Graham Greene, in cui il monologo si articola in un totale sdoppiamento e in una sorta di dialogo con la propria coscienza; *Crepuscolo* (*The Death of the Heart*, 1938), della scrittrice irlandese Elizabeth Bowen, che riprende la tecnica di flusso di coscienza in terza persona elaborata da Virginia Woolf; *Il viaggio di una commina* (*Party Going*, 1938) di Henry Green, e *A Voice through a Cloud* di Denton Welch, in cui lo *stream* assume tratti immaginifici ed onirici, applicato a momenti eccezionali di dolore e malattia; *Prima che sia tardi* (*Anglo-saxon Attitudes*, 1956) di Angus Wilson e *L'amante timido* (*Back*, 1946) di Henry Green, in cui il monologo interiore mette a fuoco la soggettività dei protagonisti, con un uso episodico e circoscritto che forse quasi sfugge al lettore contemporaneo, e che sarebbe parso invece molto innovativo al lettore di inizio secolo. Infine *Pincher Martin* (1956) di William Golding, «uno dei più affermati scrittori inglesi di avanguardia»⁹, in cui la tecnica dello *stream* è strettamente funzionale alla situazione tematica, ai ricordi e all'agonia del protagonista relegato solo su di un'isola. Una panoramica tutta anglossassone quindi, che mira a dimostrare come il monologo interiore non sia più la forma che caratterizza la sperimentazione narrativa, come agli inizi del secolo, ma non abbia per questo esaurito le sue potenzialità espressive: il finale del saggio polemico infatti con Pamela Hansford-Johnson, che dichiarava la morte dell'esterica isante per isante, in quanto sganciata dall'urgenza sociale, ribadendo invece l'interesse poetico anche per il lettore contemporaneo di una narrativa

che tenti «la spiegazione dei processi interiori che hanno luogo in quella zona della coscienza dove ancora non si è formata la parola»¹⁰.

L'interesse critico per il monologo interiore non sembra aver lasciato tracce consistenti sul Wilcock narratore, poco interessato al soggettivismo e tutto proiettato verso il grottesco e il surreale. Ma ha lasciato una traccia significativa sull'attività del Wilcock traduttore: nel 1971 esce per il Saggiatore *Sulle fumane della Grand Central Station mi sono seduta e ho pianto* (*By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, 1945) di Elizabeth Smart¹¹. La quarta di copertina dichiara che su questa scrittrice canadese non si sa nulla, se non che questo suo unico romanzo autobiografico racconta il rapporto con il poeta omosessuale inglese George Barker. Anche le enciclopedie letterarie non sono di grande aiuto: un sito Internet ci dà invece un'informazione più ricca sulla sua vita tormentata ed appartata, sul suo secondo romanzo *The Assumption of Rogues and Rascols*, su raccolte di poesie, autobiografie e biografie, e infine su un film biografico su di lei di Maya Gallus, con Michael Ondaatje come voce narrante. Il romanzo è interamente un monologo interiore che narra la persecuzione sociale di una coppia che, pur con quattro figli, non aveva mai voluto sposarsi, il triangolo amoroso con Barker e con il suo amante e la sua intensa attività poetica che si scontra con le miserie del quotidiano. Si tratta di una forma molto mediana di monologo, con una prosa poetica intrisa di citazioni bibliche (Wilcock ha reso il titolo ancora più corrispondente all'epigrafe tratta dal *Salmo 137*: «Presso le fumane di Babilonia sedevano e piangevano, ricordando Sion»); Cesare Garboli ha parlato giustamente di un «andamento, una "maniera" liturgica». Possiamo dunque concludere con una citazione tratta da questa strana e affascinante autobiografia monologica, da questo «piccolo e struggente capolavoro»:

By Grand Central Station I sat down and wept.

I will not be placated by the mechanical motions of existence, nor find consolation in the solicitude of waiters who notice my dehydrated face. Sleep tries to seduce me by promising a more reasonable tomorrow. But I will not be betrayed by such a Judas of fallacy: it betrays everyone: it leads them into death. Everyone acquiesces: everyone compromises.

They say, As we grow older we embrace resignation.

But O, they rotter into it blind and unprotesting. And from their sin, the sin of accepting such a pimp to death, there is no redemption. It is the sin of damnation.

But what except morphine can weave bearable nets around the tigershark that tears my mind to shreds, seeking escape on every impossible side? The senses de-

⁹ *Ibid.*

¹¹ London, Poetry, 1945; quindi New York, Vintage International, 1992. La traduzione di Wilcock appare con una *Avvertenza dell'editore* non firmata di Cesare Garboli, poi ripubblicata come Presentazione della ristampa nelle edizioni Theoria, Roma-Napoli, 1993.

Per Wilcock era dunque irrinunciabile porsi in rapporto dialettico con l'autore che andava traducendo; o meglio, porre la propria poetica in rapporto con la poetica dell'autore che andava traducendo. In tale incontro "poietico" — inevitabilmente — finiva per confluire tutto ciò da cui l'intellettuale Wilcock (e il poeta Wilcock, il drammaturgo e il narratore) in quel momento era attratto o respinto. Che cosa è — per altro — la poetica di un autore se non — ricorrendo alla nota definizione di Anceschi — quell'insieme costituito dai sistemi tecnici e dalle norme operative, nonché dalle moralità e dagli ideali?

Ed è questo un concetto di ordine estetico la cui portata traduttorelogica diviene enorme se si considera che Wilcock tradusse, tra gli altri, Virginia Woolf e William Carlos Williams, il teatro completo di Marlowe e il *Riccardo III* di Shakespeare, *Le vite* di Aubrey e, per l'appunto, Genet.

La figura di Wilcock traduttore appare inoltre arricchita dal ricorso costante che egli fa al concetto di «stile»: «Lavorare lo stile» — si legge ancora nella prefazione a Shiel — «il resto in molti casi vien dato, quasi ne fosse la conseguenza». Come sosteneva Céline, ciò che conta è lo stile: di storie sono pieni i commissariati. E per Wilcock tale imperativo stilistico valeva tanto per l'autore quanto per il traduttore.

Ma esemplifichiamo brevemente con l'*incipit* del citato romanzo di Shiel: «Nel maggio di quest'anno mi arrivò per posta il pacco di manoscritti più straordinario che mi sia mai capitato tra le mani. Il mittente era un amico, il dottor Arthur Lister Browne; il pacco consisteva di quattro quaderni fittamente coperti di quei pazzi segni detti "strenografici", che visti nell'insieme ricordano uno sciamè spaurito di inserti svolazzanti; peraltro scritti a matita, e senza vocali: decifrarli non è stato compito facile».

Non può sfuggire ad alcuno come l'incontro "poietico" e dunque stilistico tra Wilcock e Shiel avvenga qui con la massima naturalezza. Il traduttore si sceglie un padre nel tradotto e lo trasporta nel tempo verso la propria lingua (per altro acquisita) e le proprie angosce. Lo stile, lo spirito sono quelli del miglior Wilcock della *Sinagoga degli iconoclasti*. Ma nessuno può negare che nel contempo si tratti di una traduzione del romanzo di Shiel. (Che poi le "poietiche" e gli "stili" possano anche essere di gruppo, nel senso più elitario e meno spaventoso del termine, lo dimostra il fatto che — contemporaneamente — in quella scrittura il lettore avvertito può cogliere echi di Landolfi e Manganelli, e magari di Achille Campanile).

Nel 1971 Wilcock pubblica dal Saggiatore la traduzione de *I negri* di Jean Genet (poi ripubblicata postuma nel 1982 da Einaudi), dove lo stile dialogante è quello dell'*Abominevole donna delle nevi* (Adelphi 1982) e in particolare, tra le sette *pièces*, quello de *L'agnia di Luisa*. Con le av-

venture di *Gilgamesch alla televisione*. Così dunque Genet tradotto da Wilcock:

Il valletto: «E lei non sa trovare nulla di meglio da dire alla sua sovrana? Questo mondo ha davvero bisogno di una bella passata di straccio!»

Il missionario: «Da stamane la poveretta è nelle mie preghiere. Non potrebbe stare meglio altrove».

Così Wilcock drammaturgo:

Annunciarice: «Questo tele-episodio assiro vi è stato offerto dagli impermeabili a raggi gamma "Spetto", dalle reticelle anti-leoni "Cappa" e dall'istituto per il Reinserimento delle Giacenze nella Circolazione. Buona sera.

[...]

Luisa: «[...] Sei l'ultima persona rimasta sulla terra:

tutti i diamanti sono tornati sassi,

sei regina non solo dell'Olanda,

ma dell'America, dell'Asia e della Russia,

con le sterline puoi pulirli il culo

ma per chi mai dovresti ornai pulirlelo:

Per uno scrupolo verso i vermi? [...]

Ancora con riferimento agli incontri poietici wilcockiani, nel 1966 — quando apparve la nuova traduzione di Wilcock del celebre *She*, il romanzo del 1866 di Henry Rider Haggard (già autore di *Le miniere di re Salomone*) — così egli pensò di ritrarre il suo autore nella premessa alla traduzione: «Praticò l'avvocatura presso il Tribunale, sezione diavorzi e testamenti; attività che ben presto abbandonò per la letteratura. Il successo economico permise a Haggard lunghi viaggi: visitò l'Egitto, l'Islanda, il Messico, dove si trovò coinvolto nella caccia, infuocata, ai tesori di Montezuma. Fu altresì membro di missioni ufficiali e di Commissioni reali. Visitò così l'Australia, la Nuova Zelanda, il Sud Africa, il Canada». Intonazione e persino contenuti sono quelli di una delle tante vite esemplari inventate da Wilcock stesso e raccolte nella *Sinagoga degli iconoclasti*.

Già tradotto con altri titoli nel 1928 (*La donna eterna*) e nel 1950 (*Elia*), il romanzo di Haggard letteralmente rivive grazie alla penna di Wilcock, capace sin dalla prima pagina di stare *in toto* al gioco del proprio eroe (ma anche questo è motivo di poetica): «Uno di questi signori era, direi in modo assoluto, il più bel giovane ch'io abbia mai visto. Era molto alto, di spalle larghe, e aveva un'aria di forza, e allo stesso tempo di grazia naturale, che faceva pensare a un cervo selvatico». E forse — data la provenienza di Wilcock — alla resa tanto efficace della nuova versione italiana non fu del tutto estranea questa bellissima versione in castigliano apparsa senza il nome del traduttore nel 1902 a Buenos

Nei due esempi si può altresì notare — nel primo caso — la disinvoltura nelle posposizioni. Laddove l'inglese letteralmente recita

Della tua oscura vita, senza un amore, senza un amico

notiamo come Wilcock efficacemente ponga l'aggettivo «oscura» al termine del verso, in posizione di assonanza interna col sostantivo «amore», dopo essersi elegantemente sbarazzato degli articoli indeterminativi. Nel secondo caso notiamo come Wilcock riesca a trasformare in fattore preminente di significazione quello che solitamente è un punto debole dell'italiano rispetto all'inglese: la questione della polisillabicità rispetto alla agilità monosillabica della lingua di Shakespeare. Sfrondando il verso di tutto il superfluo, Wilcock riesce a dare grande spessore semantico a un avverbio («giustamente»), un verbo («finirai»), un sostantivo («tomba») e un aggettivo («stretta»), espungendo dal verso il soggetto originale («gli uomini») e sostituendolo con il tu lirico, in perfetta concordanza — per altro — con il primo verso dell'originale joyciano («thy dark life»).

Ancora mirata a de-spiritualizzare il verso joyciano mi pare la versione del componimento *Wind thine arms round me, woman of sootery*. Se è vero che il primo Joyce — tutto sommato — ama edoardeggiare (lo fa fino alla stesura di *Stephen Hero* compresa), qui Wilcock lo rende ancor più swinburniano di quanto in effetti non sia, trasformando per esempio il guizzo joyciano finale verso Finnegans («The distant music mournfullymurmureth») in un vittoriano

La musica distante lugubrementemente mormora.

Un'altra tendenza di Wilcock traduttore delle poesie giovanili joyciane è quella di sciogliere la terzina inglese nella quartina italiana, onde permettere all'italiano di respirare maggiormente sul piano della musicalità con l'inserimento della misura endecasillabica e/o settenaria. Si considerino i seguenti versi di Joyce:

O Name,
Ineffable, proud Name to whom the cries ascend
From lost, angelical orders, seraph flame to flame
For this end have I hated him, for this poor end?

resi da Wilcock come

O Nome
orgoglioso, ineffabile, verso il quale si leva
il clamore degli ordini perduti, angelicali,
dei serafini, fiamma contro fiamma,
per questo l'avrò odiato, per questa criste fine?

Osserviamo come una porzione del terzo verso («il clamore degli ordini perduti») e l'intero quarto verso, insieme compungano una efficacissima coppia di endecasillabi con ictus di 3^a, 6^a e 10^a il primo, e di 4^a, 6^a e 10^a il secondo. Osserviamo ancora come l'ultimo verso wilcockiano penetri con lungimiranza nel tessuto semantico del componimento, accostando due cantilenanti settenari.

Nelle *Poesie d'occasione*, la misura joyciana prevalente essendo quella di *Chamber Music*, il traduttore si trova costretto per lo più a ricreare uno schema di rime, semplicemente permettendosi in alcuni passaggi di sostituire all'originale *abab* il più efficace *aabb*. Ma è proprio in questa necessità di dare spazio al proprio estro creativo che Wilcock riesce a mostrare appieno le sue doti di leggerezza e fantasia. Persino quando, come nella traduzione di *Come out to usher the youth is met*, è costretto a ricorrere a quella che in inglese si suole definire *eye-rhyme* (*spaggiaggia-gliata*) o quando, come nella resa di questa quartina

The weapons and the looms are mute
And feet are hurrying by the sea,
I hear the viol and the flute,
The sackbut and the psaltery.

ricorre a una vera e propria acrobazia filologica:

Le armi e i telai sono muti,
i piedi corrono verso il mare.
Si odono viole e "sacquebures"
salteri e flauti consonare.

Così Wilcock traduce l'inglese «sackbut» del quarto verso col sostantivo francese «sacquebures» per designare le antiche trombe, ma soprattutto per non darsi per vinto e consegnare al lettore una gozzaniana rima con «muti».

Una delle più recenti contrapposizioni metodologiche nella storia della traduttologia è quella tra «sourciers» e «ciblistes» — con la *guérelle* tra Meschonic e Ladmiral — che aggiornerà all'ultimo decennio del Novecento la distinzione ciceroniana (traduzioni «ut orator» e traduzioni «ut interpres») passando attraverso le polemiche port-royalesche e giunge a Mounin, riproposta come contrapposizione fra «traductions des professeurs» e «traductions des poètes».

Il recente dibattito francese ha aggiunto sale alla storia e anche un po' di colore lessicale, definendo «sourcier» il traduttore che comunque privilegia la fonte, la cosiddetta lingua di partenza, le sue istanze e peculiarità,

volta nel 1967 su «Sipario», Wilcock identifica con l'invenzione del linguaggio la colpa, il peccato originale, punito con la condanna a morte: «Poiché già tutti sono condannati a morte fin dalla nascita», come dice Luisa Severi, la protagonista. Condannati al contrario degli altri animali, quelli non ipocriti come l'uomo, che godono della grazia di un'imortalità temporanea, non contaminata dalla consapevolezza verbale. «Come muoiono i gatti, gli animali?» — si chiede durante la sua agonia Luisa — «Non possono morire se non lo sanno».

In *Finnegans Wake* Joyce evoca Dio con una lunghissima parola impossibile da pronunciare — «Babadalgharaghtarakaminarrakonbronnontronnunhunnurovazhounawntooohoodementurrunk» — un tumore di consonanti e di vocali, un Dio da non nominare invano ma neppure di proposito. Wilcock, che aveva iniziato la traduzione in italiano di *Finnegans Wake*, forse pensava proprio a questa epifania della divinità quando fa dire alla sua agonizzante Luisa che «Il linguaggio è Dio». Un Dio che si fa carne nelle sue metastasi è «lingua di cancro», come dice Wilcock; un Dio che viene a comunicare, appunto, la «consapevolezza verbale del dolore», la «consapevolezza verbale della morte».

«Come soffrite senza parole, chiedo?» È la battuta di un altro personaggio di un altro testo teatrale di Wilcock: *Da un'onda all'altra*, pubblicato da Adelphi, insieme ad altre commedie, nel 1982. Come può esistere la sofferenza senza le parole per nominarla e per descriverla? Come può esistere, come significante, senza il suo più vero e profondo significatore? Ma la parola in teatro si fa carne, somatizza nel corpo dell'attore, ed è questa la contraddizione e la sfida per il poeta (ma anche critico teatrale) Wilcock: materializzare la parola in un corpo estraneo, quello dell'attore, portatore sano, o insano, di una concretezza imbarazzante, di una ingombrante referenzialità.

La negazione dell'attore a teatro, la sua smaterializzazione è un tema che ha intrigato anche le avanguardie storiche, che sovente hanno cercato di farlo «impallare» (cioè coprire, nascondere in gergo teatrale) sul palcoscenico da una luce, da un oggetto, da un suono, dalla parola finalmente emancipata dal suo interprete. L'uomo è «bugiardo» per Wilcock, e così l'attore che interpreta, che finge l'uomo sulla scena, è doppiamente bugiardo; per ridare maestà e purezza alla parola sul palcoscenico — la purezza del vampiro, la maestà dello sciaccallo — l'attore di *Da un'onda all'altra* crea i suoi personaggi come «Forme senza forma, prive di qualsiasi caratteristica umana, fuorché l'uso della parola», così prescrive la lunga didascalia iniziale. E continua: «Gli attori che impersonano queste Forme saranno di conseguenza interamente rinchiusi, testa corpo e membra, in sacchi di iuta, o altra tela grezza che lasci passare l'aria e la voce». L'identità fisica dell'attore è così cancellata, si sublima nella parola.

Continua la didascalia di *Da un'onda all'altra*:

Possono essere uomini o donne, sebbene partino sempre di se stessi al femminile. La scena sarà nuda e la luce scarsa; ma questi sono particolari che non riguardano l'azione, dal momento che le Forme non li percepiscono. Nel resto le sei Forme vengono designate coi numeri arbitrari 1, 2, 3, 4, 5 e 6. Esse si muovono, quando si muovono, come meduse o anebe, protrando una parte del corpo e ritraendo l'altra; oppure semplicemente rotolando, quando le spinge l'onda.

Ma anche l'identità fisica della scena teatrale potrebbe essere negata, Wilcock propone infatti nella didascalia un'alternativa ancor più radicale: «Un altro modo, più semplice, di rappresentare questo testo: gli attori vestiti in qualunque modo, sulla scena buia».

Un'altra strategia adottata da Wilcock nel suo teatro per negare la fisicità dell'attore è stata quella di dotarlo di un'identità animalesca o di oggetto. Tra i personaggi di *L'agonia di Luisa* c'è un uomo-lupo, un uomo-scorpione, ci sono i Tre Mucchi di Cenci. In *L'abominevole donna delle nevi* (commedia che dà il titolo alla raccolta pubblicata da Adelphi nel 1982, allestita allo Stabile di Roma nel 1975 da Franco Enriquez e interpretata da Valeria Moriconi) la protagonista è un «animale peloso, dalle mammelle ovviamente femminina». Trovata con «la testa ficcata nella ghiacciaia, intenta a divorare il pollo al miele», nella loro villa nel Parco Nazionale degli Abruzzi da Madame de Lamballe — è da suo marito, Abo degli Abruzzi — come viene soprannominata — è condotta sulla Porsche dei suoi scopritori a Roma «perché impari la civiltà».

Scritta da Wilcock negli anni del boom economico, *L'abominevole donna delle nevi* è l'ironica e beffarda allegoria dell'Italia che, proprio in quegli anni, si trasforma definitivamente in un paese industrializzato e si accinge a entrare a far parte dei paesi che potremmo definire del «consunismo reale». Nel corso della commedia la buona selvaggia Abo verrà depilata, perderà i lunghi peli ancora impigliati nella società e nella cultura contradina, per scivolare — glabra e omologata agli umani — tra i prodotti della civiltà industriale e dell'industria culturale.

La prima stazione per Abo è l'incontro con l'arte. «L'arte contemporanea non richiede preparazione alcuna», sentenzia la guida spirituale di Abo, Madame de Lamballe. La mostra d'arte visitata da Abo consiste «in una stanza assolutamente vuota, e in un angolo un barattolino chiuso di vernice rossa». La galleria ospita anche un concerto di «musica astratta» — lo stupro di una pecora — e appresso, nella galleria della Piuma nell'Occhio, un altro artista espone «secchi d'acqua arancione rossa e verde»:

- Per ventimila lire ti butta i tre colori sul vestito.
- Ma firma?
- Firma, e ti dà una ricevuta in regola.
- Fa pure delle nerografie: un secchio d'acqua nera, trentamila.

vento teatrale. E infatti la didascalia così prosegue: «Tale mancanza di obblighi orali, espressivi, perfino ambulatori, rende accessibili queste umane pièces anche ai muti, agli atassici, ai paralitici».

In questi brevi atti unici Wilcock mette in scena situazioni archetipiche del teatro, ridotte a puri e semplici conflitti di energia, a scontri fisici: le lotte di potere, il rapporto di coppia, il triangolo Lui, Lei, l'Altro, che costituisce la base di una drammaturgia che potremmo definire euclidea, sia essa farsa, tragedia o melodramma. Senza parole e senza implicazioni psicologiche, i *Sei atti unici senza parole* espongono lo scheletro, la struttura primaria delle situazioni. Una struttura violenta come un rituale amaleseo, come una certinomia sado-masochista, nel rapporto di coppia celebrato in *Rivoluzione*: un Uomo e una Donna si fronteggiano davanti a due gabbie, abbaiando, mordendosi, annusandosi come cani in calore.

Ancora una coppia nell'atto unico *Guerra*, ma questa volta formata da un Re e da una Regina in costume seicentesco accessoriatario di scettro e corona. A due tappeti, «per metà arrofolati nel centro della scena e per l'altra metà strolati verso destra e verso sinistra», Wilcock affida l'impegnativo ruolo di interpretare le fasi successive della guerra tra i due monarchi. Due generali, debitamente provvisti di corazzette e di alabarde, si incaricano di strotolare le rispettive passeroie per coprire, e così conquistare, il territorio del nemico. Finché la guerra degenera in una goffa rissa tra il Re e la Regina: rissa che però si conclude senza vincitori.

La coppia si allarga nel triangolo nell'atto unico *Amor*: anche le gabbie di *Rivoluzione* diventano tre, «simili ai cubicoli di un porcile», che contengono due Uomini e una Donna inflati dalla testa ai piedi dentro sacchi da marinaio. Gli attori sono così costretti — come in *Da un'onda all'altra* — a trascinarsi e a rotolare sul palcoscenico, «a muoversi come bruchi».

Al pari di grandi tragedie e di infime farse (o di grandi farse e infime tragedie) anche in questo caso fra i tre «insaccati» — come li chiama Wilcock — avviene l'inevitabile e il prevedibile:

Il Primo Uomo non ne può più: è geloso; esce come una larva dal suo scomparto e si avvia, non percepito, verso gli amanti. I quali, con immane difficoltà, sono riusciti a sporgere ciascuno un dito dalla chiusura dei sacchi, sopra le loro teste, e infine ad allacciare queste due dita sporgenti accanto ai lucchetti lucidi.

Il Primo Uomo, imbestialito, cerca di colpirla con la testa, ma siccome non li vede, sbatte diverse volte la testa contro il muro, oppure contro le loro gambe. Il duetto d'amore è cessato. La Donna urla nel suo sacco.

Il Secondo Uomo, sconvolto, è caduto a terra e fugge, come un brucio agrario. Il Primo Uomo lo insegue, lo raggiunge e gli si getta addosso, goffamente. Goffamente lottano, si schiacciano, emettono borborigni, si separano, si ricongiungono, mentre la Donna fa nitidamente ritorno al suo scomparto; ma non lo trova, né lo riconosce.

In *Solitudine* questi archetipi del teatro di ogni tempo si riducono all'essenza della comunicazione scenica: da un parallelepipedo simile ad una cabina telefonica, lo Spettatore spia, in solitudine appunto, attraverso buchi e fessure, eventi che sembrano non riguardarlo; che lo rifiutano e lo rimandano alla sua condizione di *voyeur*.

Solitudini, al plurale, si intitolava un omaggio al teatro e alla poesia di Wilcock curato e interpretato da Manuela Morosini al Teatro Spazio Uno di Roma nel novembre del 1985. Lo spettacolo metteva in scena la vocazione di Wilcock a celebrare la solitudine. Vocazione che finisce in una scrittura segnata — per usare le sue parole — da una «gioiosa e melanconica accettazione dell'umana effimera fantastichessa». Vocazione che finisce in una scrittura percorsa da guizzanti invenzioni verbali, che con ironia registrano, spesso giocando d'anticipo, i segnali della demenzialità quotidiana.

Le «fantastichesse» di Wilcock nello spettacolo di Manuela Morosini (che attraversava frammenti tratti dall'opera drammaturgica, ma anche narrativa e poetica dello scrittore sul filo teso da una costante emozione) si manifestavano in una scrittura scenica punteggiata da gesti preziosi e da piccoli oggetti offerti al turbamento di un viaggio nelle zone più misterose della memoria.

L'attrice incarnava le piccole pulsioni di quotidianità e le grandi esplosioni di energia atemporale e fantastica, come nel dramma *La caduta di un impero*, con forza tagliente e con fascinazione intensa e ricca di magia, che avvolgeva come una spirale in cui la rista si fa pianto, il pianto si fa gioco, il gioco ritorna anatrema.

Se i *Sei atti unici senza parole* evidenziano qualche debito contratto da Wilcock con il «Teatro dell'Assurdo», *La caduta di un impero* rivela piuttosto la sua consonanza, il suo rapporto quasi edipico con lo scrittore argentino per eccellenza, Borges, da cui riprende la capacità di evocare geografie leggendarie, universi paralleli, bestieri fantastici; il piacere di narrare assecondando remore e preziose cadenze *fabeshche*.

Anche in *La caduta di un impero* si celebra l'agonia della protagonista, l'Imperatrice, e anche questo testo ripropone la strategia del teatro di Wilcock indirizzata a dotare i suoi personaggi di identità non umane: «L'imperatrice sembra un angelo o grosso insetto. Le sue ali sono lunghe e piegate», recita la didascalia, e prosegue:

Ha quattro zampe, invece di sei; al posto delle due zampe mancanti, possiede due pinze, destinate a usi vari. Il suo corpo torpido e voluminoso, ingi-nocchiaro in posizione che superficialmente ricorda la preghiera, poggia su un trono senza schienale, forse un inginocchiaro.

Anche il suo antagonista, il Conquistatore, è descritto come angelo o insetto:

Bibliografía delle opere e della critica

I. Argentina

a cura di Amanda Salvioni

Opere di Wilcock

- Libro de poemas y canciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1940
Ensayos de poesía lírica, Buenos Aires, s.e., 1945
Persecución de las musas menores, Buenos Aires, s.e., 1945
Paseo sentimental, Buenos Aires, Sudamericana, 1946
Los hermanos días, Buenos Aires, Emecé, 1946
Sexto, Buenos Aires, Emecé, 1953
Los traidores (con Silvina Ocampo), Buenos Aires, Losung, 1956

Collaborazioni a riviste:

- ^{«Sur»}
El muerto en la laguna, a. 10, n. 83, agosto 1941, page: 56-58
Phanto, a. 12, n. 90, marzo 1942, page: 32-33
El matrimonio de Alcasis, a. 12, n. 97, ottobre 1942, page: 92-93
Debates sobre temas sociológicos: El problema Gandhi, a. 12, n. 98, novembre 1942, pag. 96.
La tumba de Leandro, a. 12, n. 101, febbraio 1943, page: 41-42
El progreso del tiempo, a. 12, n. 107, settembre 1943, pag. 19
La soledad, a. 12, n. 107, settembre 1943, pag. 20
El hijo prodigo, a. 14, n. 111, gennaio 1944, page: 40-42
El poeta muerto, a. 14, n. 122, maggio 1944, pag. 70
Dedicatoria de un libro, Ora dedicatoria, a. 14, n. 136, dicembre 1944, page: 36-38
Las despedidas, a. 14, n. 126, aprile 1945, page: 15-17
Albert Samain: Au jardin de l'Infini, a. 14, n. 126, aprile 1945, page: 54-55
Cincuentenario de Paul Verlaine, a. 15, n. 136, febbraio 1946, page: 53-54
A Mercedes, a. 15, n. 139, maggio 1946, page: 52-53
Hondincento, a. 16, n. 164-165, giugno/luglio 1948, page: 110-121
Historia técnica de un poema, a. 17, n. 172, febbraio 1949, page: 25-42
Después de la trición, a. 17, n. 175, maggio 1949, page: 44-45
Epitafio, a. 19, n. 192-194, ottobre/dicembre 1950, page: 124-127
Caos, gennaio/dicembre 1972, page: 354-374

^{«Canto»}

Soneto, n. 1, junio 1940, pag. 27

^{«El 40»}

Viaje por mar o la Paloma de Ararat, n. 1, primavera de 1951

II. Italia

a cura di Roberto Deidier

La bibliografia italiana comprende il registro delle prime edizioni, suddiviso per genere, al quale si aggiunge l'elenco alfabetico degli autori e dei titoli tradotti da Wilcock nella nostra lingua.

Su Wilcock sono state discusse tre tesi di laurea: la prima di Loreto Mattonai, *Juan Rodolfo Wilcock: uno scrittore di ispirazione fantastica* (relatore Walter Sisti), Università di Pisa, a.a. 1978-79; la seconda di Anna Mioni, *Una cifra per l'ingueridine: invito alla lettura di Juan Rodolfo Wilcock* (relatore Silvio Rama), Università di Padova, a.a. 1994-95; la terza di Giuseppe Episcopo, *La narrativa della crudeltà: Federico Tozzi, William Goyen e Juan Rodolfo Wilcock* (relatore Stefano Manfrotti), Università di Napoli Federico II, a.a. 2000-01.

Il *Carteggio J.R. Wilcock-E. Flaiano* è apparso in «Nuovi Argomenti», 61, 1979, pp. 19-22. Si veda inoltre lo studio di A. Longoni, «*La tenuta passione*» di un satiro solitario. *Lettere di Juan Rodolfo Wilcock a Bianca Borletti*, in «Autografo», 42, 2001.

Si segnalano infine il sito, interamente dedicato a Wilcock, «www.diglanderiol.it/wilcock» e il volume di D. Cesaretti, *Introduzione all'opera di Juan Rodolfo Wilcock*, Viterbo, Quaderni di biblioteca/Amministrazione Comunale di Lubriano, 1994.

Opere di Wilcock

Prosa

- Il caos*, Milano, Bompiani, 1960
Fatti inquietanti, Milano, Bompiani, 1960 (ma 1961)
Lo stereoscopio dei solitari, Milano, Adelphi, 1972
La sinagoga degli iconoclasti, Milano, Adelphi, 1972
I due allegri indiani, Milano, Adelphi, 1973
Il tempio etrusco, Milano, Rizzoli, 1973
Parisi&L. I racconti del «Caos», Milano, Adelphi, 1974
L'ingegner, Milano, Rizzoli, 1975

- S. Martoni, *Lo stereoscopio dei solitari*, «Il Piccolo», 2/4/1972
- G. Marcano, *I cento mille personaggi di W.*, «Il Giornale di Calabria», 23/7/1972
- E. Pecora, *Oltre gli argenti delle conversazioni*, «La Voce repubblicana», 24/7/1972
- E. Pecora, «Lectures», agosto-settembre 1972
- M. Salerno, «La Voce repubblicana», 2/11/1972
- D. Porzio, «Panorama», 2/11/1972
- R. Vaccaro, *Questa pazzia, pazzia scienza*, «Il Messaggero», 18/11/1972
- G. Davico Bonino, *Plutarco racconta vite assurde*, «La Stampa», 24/11/1972
- F. Vincenti, *J.R.W. fra solitari e iconoclasti*, «Uomini e libri», dicembre 1972
- A. Barberis, *35 eroi dell'assurdo*, «Corriere della Sera», 14/11/1973
- P. P. Pasolini, «Tempo», 14/11/1973; ora in *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcosi, Torino, Einaudi, 1979, pp. 29-32
- C. Garelli, «Lunedì», 12/2/1973
- G. De Turris, *Dalla scienza alla demenza*, «Il Giornale d'Italia», 9/2/1973
- G. Leonelli, *Una collezione di pecore nere*, «Il Mondo», 15/2/1973
- G. De Turris, «L'Italiano», marzo 1973
- P. Milano, *Utopisti o ciarlatani visionari e maniaci*, «L'Espresso», 4/3/1973
- A. Altomonte, *Le grandi battaglie dei maniaci dell'idea*, «Il Tempo», 29/4/1973
- M. Salerno, «Lectures», maggio 1973
- E. Pecora, *Ducentonovantasette pagine di W.*, «La Voce repubblicana», 16/6/1973
- A. Altomonte, *Quando una baronessa fu chiamata la carrozza*, «Il Tempo», 8/7/1973
- P. Milano, *La nonna adorante e i due indiani travestiti*, «L'Espresso», 29/7/1973
- E. Siciliano, *Gli indiani indiani*, «Il Mondo», 9/8/1973
- P. P. Pasolini, «Tempo», 19/8/1973; ora in *Descrizioni di descrizioni*, cit., pp. 148-149
- G. Bonura, *I due allegri indiani*, «Avvenire», 19/9/1973
- C. Bo, *Ritorno della favola*, «Corriere della Sera», 2/10/1973
- P. Milano, *La torre di Babele impalata a rovescio*, «L'Espresso», 2/12/1973
- G. Bonaviri, «L'Unità», 10/1/1974
- V. M. A. Cerullo, «Il tempio etrusco romanzo alla rovescia», «Napoli Notte», 11/1/1974
- V. G. Carano, *Il tempio etrusco*, «Il Mondo», 17/1/1974
- V. A. Di Giacomo, *Il tempio etrusco*, «Il Tempo», 20/1/1974
- V. M. Salerno, «Lectures», gennaio 1974
- C. Bologna, *W. archeologo-visionario, provoca l'industria culturale*, «Il nostro tempo», 10/2/1974
- G. Granigina, *Con 7 fatto un tempio etrusco*, «La Fiera letteraria», 17/2/1974
- A. Di Giacomo, *W.: un poemetto che celebra la bellezza*, «Il Tempo», 31/3/1974
- E. Siciliano, *Copo di fulmine al semaforo*, «Il Mondo», 7/3/1974
- G. Bonaviri, «L'Unità», 11/5/1974
- E. Fabiani, «Genet», 6/6/1974
- E. Pecora, *Ingenio omicida e naufrago inesperto*, «La Voce repubblicana», 14/6/1974
- D. Del Giudice, *Racconti del caos*, «Paese Sera», 19/7/1974
- G. Pampaloni, «Il Giornale», 19/7/1974
- A. Altomonte, *I racconti del Caos*, «Il Tempo», 7/9/1974
- C. Martini, «Il Raggiungo Librario», novembre 1974
- D. Menichini, «Il Messaggero Veneto», 17/11/1974
- M. Salerno, «Lectures», gennaio 1975
- F. De Luca, «Lectures», marzo 1975
- P. Milano, *Due ingegneri in trasferta*, «L'Espresso», 31/8/1975
- G. Servello, *Il dubbio e l'invisibile dietro la grande muraglia*, «Il Giornale di Sicilia», 2/9/1975
- G. Spagnoli, *Affabile conversazione di un poeta cannibale*, «Il Giornale», 3/9/1975
- E. Pecora, «La Voce repubblicana», 4/9/1975
- F. Gianfranceschi, *La riavvicinazione della misantropia*, «Il Tempo», 20/9/1975

- (I). Nascimbeni, *Cannibale e poeta*, «Corriere della Sera», 5/10/1975
- R. Crovi, «Tempo», 39, 1975
- M. Spinella, «Rinascita», 12/12/1975
- E. Pecora, *Come teatro immenso del casale*, «La Voce repubblicana», 6/6/1976
- P. Cimatti, *Una totale derisione*, «Il Messaggero», 16/6/1976
- E. Siciliano, *Il critico nel tritacarne*, «Tempo», 27/6/1976
- O. Guerrini, *Gocce di ottimo veleno*, «La Stampa», 10/7/1976
- L. Meneghelli, *Franz Teleproca*, «Il Giornale di Vicenza», 19/8/1976
- E. Siciliano, *Erbo meglio e altri mostri*, «Corriere della Sera», 5/11/1978
- G. Bonura, *Una galleria di tipi stanzissimi*, «Avvenire», 18/11/1978
- E. Pecora, «La Voce repubblicana», 1/12/1978
- G. Pandini, «Corriere d'informazione», 9/12/1978
- E. Pecora, *Dietro i mostri di W. spunta il volto dell'uomo*, «La Stampa-Turcolibri», 13/1/1979
- A. Guglielmi, «Questo mondo non lo sopporto», «Paese Sera», 28/1/1979
- F. Ziliani, *Tutte le poesie di Rodolfo W.*, «Il Giornale di Bergamo», 21/6/1980
- M. Forti, *L'universo di W. si sfalda in versi*, «La Stampa-Turcolibri», 28/6/1980
- E. Siciliano, *Fiducia nella vita, non nelle ideologie*, «Corriere della Sera», 6/7/1980
- G. Marchetti, *W. tra l'italiano e lo spagnolo*, «La Gazzetta di Parma», 10/7/1980
- G. Palmery, *Fra la morte e la parola*, «Il Messaggero», 23/7/1980
- C. Del Teglio, *Le poesie di W.*, «La Provincia», 10/8/1980
- P. Ruffilli, *Un gioco intellettuale*, «Il Resto del Carlino», 20/9/1980
- L. Piccioni, «Il Tempo», 24/9/1980
- C. Del Teglio, *W.*, «La Provincia-Pantheon», 8/3/1981
- S. Zanoro, *E mangiamoli questi bambini*, «Il Resto del Carlino», 5/12/1981
- E. Fanasia, *W. o della satanica intelligenza*, «L'Informatore Librario», 7, 1982
- A. Poltronieri, «Avanti!», 21/1/1985
- E. Pecora, *L'ultimo rifugio di W.*, «Tuscia», aprile 1985
- C. Toscani, s.v., in *Dizionario Bompiani degli autori*, Milano, Bompiani, 1987
- L. Maletta, *Rodolfo silenzio e caos*, «La Repubblica», 1/11/1989
- C. Laurenzi, «Il Giornale», 17/11/1989
- R. Mele, *Le pecore di W.*, «Il Giornale d'Italia», 2/12/1989
- E. Pecora, *Le invenzioni di W.*, «La Repubblica-Mercurio», 6/1/1990
- A. Di Giacomo, *Il teatro del mondo attraverso le lenti di uno stereoscopio*, «Il Tempo», 8/2/1990
- M. R. Ferraguta, «Lectures», aprile 1990
- M. Dentone, «Il Raggiungo Librario», 6, 1990
- E. Marcoaldi, *Utopisti e assassini*, «L'Espresso», 15/7/1990
- G. Pachiano, *Quella vocazione alla letteratura come vera menzogna*, «Il Giornale», 15/7/1990
- G. Laviano, *Ecco come la scienza arriva alla genialità e alla follia*, «L'Orsa», 18/8/1990
- A. Guglielmi, *L'acrobata W. inventa 36 vite*, «La Stampa-Turcolibri», 13/10/1990
- D. Carvagna, *Peripetie di trentatè sognatori in bilico tra realtà e fantasia*, «L'eco di Bergamo», 24/10/1990
- R. Guarini, *L'officina del Successo*, «Il Messaggero», 24/12/1990
- M. R. Ferraguta, «Lectures», gennaio 1991
- M. Bernardi Guardà, *In una surreale sinagoga di gusinatori del buon senso*, «Il Messaggero Veneto», 15/1/1991
- R. Deider, *W. e le realtà inquietanti*, «La Voce repubblicana», 23-24/3/1992
- S. Vassalli, *I nazi del velenoso W.*, «La Repubblica», 11/4/1992
- G. Massari, *Realtà inquietata*, «Il Giornale», 12/4/1992