

«I RACCONTI DEL “CAOS”» E I MONDI IMPOSSIBILI DI JUAN RODOLFO WILCOCK

1. *In esilio perenne tra Buenos Aires e Roma*

È davvero un caso singolare quello di Juan Rodolfo Wilcock, classe 1919: autore poliglotta di nascita bonaerense, di famiglia oriunda assai composita, ingegnere per formazione, esule a Roma nei tardi anni Cinquanta e da allora trapiantato nella lingua e nella letteratura italiane per volitiva elezione. A illuminare un itinerario così inusuale concorrono certo le ascendenze anglo-scoto-italo-elvetiche e, soprattutto, l'insofferenza nei confronti del regime peronista: cordialmente ricambiata, dato che causa prossima dell'espatrio fu l'allontanamento di Wilcock da un collegio della capitale argentina proprio in quanto insegnante antiperonista¹. Ma ciò non basta ancora per intendere appieno il significato di un'identità culturale e letteraria che venga riplasmata in un linguaggio diverso, benché affine, da quello in cui originariamente aveva preso forma.

A questo proposito occorre considerare la latitudine del potenziale pubblico ispanofono, in confronto alla relativa limitatezza di quello italo-fono: con l'adozione della lingua italiana Wilcock avrebbe necessariamente scontato, in prospettiva, una restrizione del numero di lettori, sebbene il diritto di espressione e la libertà intellettuale verso la metà del secolo scorso fossero probabilmente osteggiati meno in Italia che in tanti paesi di lingua spagnola. Al di là di ogni computo quantitativo, comunque, ha la meglio la consapevolezza dei legami intrattenuti dall'invenzione letteraria con la

¹) Cfr. A. Dujovne Ortiz, *El país de Juan Rodolfo Wilcock*, «Cultura», supplemento del quotidiano «La Nación» (Buenos Aires), 29 giugno 2003, p. 1 s. Quanto alle ascendenze dello scrittore, cfr. la quarta di copertina di J.R. Wilcock, *Il caos*, Milano, Bompiani, 1960: «Ha avuto due nonni, uno ticinese e l'altro inglese, e tre nonne: una piemontese, un'altra scozzese e la terza svizzera francese. Perciò parla, pensa e scrive in diverse lingue».

lingua in uso, con i suoi registri attuali o sclerotizzati, con il quadro delle consuetudini civili: soprattutto se l'invenzione letteraria, come spesso accade in Wilcock, intende essere luogo di discernimento paradossale e specchio satirico ove il costume invalso trovi sanzione. Tanto più che la sua opera appare destinata, per intrinseca fisionomia, a una cerchia scelta di lettori, di competenza robusta, disponibile a farsi complice delle provocazioni e dei sottili artifici congegnati dall'autore.

Wilcock, dopo tutto, non intraprende una svolta linguistica unilaterale, non si limita a adottare l'italiano per le opere composte successivamente all'abbandono dell'Argentina. Quando approda in Italia, ha già alle spalle una discreta produzione poetica che gli ha valso l'apprezzamento di Borges (è in qualità di narratore, tuttavia, che figura nella borgesiana *Antologia della letteratura fantastica*: con il racconto *I donghi*²⁾). A quel punto, dunque, avvia un'opera di autotraduzione grazie alla quale egli può trovare ospitalità tanto nella tradizione letteraria di lingua spagnola, quanto in quella di lingua italiana. Posta la questione in tali termini, lo scrittore potrebbe beneficiare di un incremento del pubblico disponibile, piuttosto che patirne una limitazione. Di fatto le cose vanno in altro modo: se da un lato il pubblico di lingua spagnola gli sembra solo «un fantasma di pubblico», dall'altro l'*establishment* culturale italiano non dimostra di possedere né la sensibilità né gli strumenti per apprezzare una proposta estetica così avulsa dalle poetiche correnti e dai filoni maggiori del canone. Wilcock rimane magari più noto, anziché come originale autore in proprio, come bizzoso personaggio della riserva letteraria, o come interprete cinematografico del sommo sacerdote Caifa nella *Passione secondo Matteo* di Pasolini (una parte che deve avergli procurato qualche gratificazione, a dispetto del doppiaggio voluto dal regista). Di sicuro, nonostante le sue frequentazioni influenti in ambito intellettuale, non molti si sono adoperati per valorizzare uno scrittore così notevole. Le autorità politiche della Repubblica, per parte loro, troppo tardi gli hanno prestato l'attenzione dovuta: la sua formale richiesta di acquisire la cittadinanza italiana viene soddisfatta solo dopo la morte, sopravvenuta in coincidenza con il sequestro di Aldo Moro (*hasard objectif* che pure il disincantato umorismo di Wilcock non avrebbe avuto a sdegno).

Il mutamento di lingua, in linea di massima, sembra implicare un mutamento dei generi frequentati: sebbene l'autore italo-argentino si sia cimentato sempre in diversi ambiti di discorso, abbastanza netta risulta la congenialità dell'espressione lirica nella stagione argentina, mentre

²⁾ J.R. Wilcock, *I donghi*, in J.L. Borges - A. Bioy Casares - S. Ocampo (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1981, pp. 577-588 (il racconto *Los donguis* non compare nella prima edizione originale dell'*Antología de la literatura fantástica*, che è del 1940, ma nella seconda edizione del 1965: Buenos Aires, Editorial Sudamericana).

una preferenza marcata per le forme narrative brevi contraddistingue la stagione italiana. Dal *Libro de poemas y canciones* (1940) a *Sexto* (1953), i titoli pubblicati in spagnolo appartengono per l'appunto al campo della letteratura in versi, mentre quelli apparsi in italiano, da *Il caos* (1960), a *Lo stereoscopio dei solitari* (1972), a *Il libro dei mostri* (1978), sono ascrivibili in prevalenza al campo della narrativa, per quanto alcuni di essi abbiano un'indole drammatica, saggistica o poetica. Senza contare poi che l'assidua, importante opera di traduttore dall'inglese, dal francese e dallo spagnolo in italiano viene perlopiù esercitata da Wilcock proprio su testi di carattere narrativo: e a tale riguardo, non saranno da sottovalutare gli apporti derivanti al suo immaginario dai libri tradotti, fra i quali basti pensare a *At Swim-Two-Birds* di Flann O'Brien, al *Work in Progress* di Joyce o al *Dizionario dei luoghi comuni* di Flaubert³.

Solo in termini paradossali Wilcock, definendosi poeta in prosa, può rivendicare una sostanziale continuità fra i due momenti della sua opera, perché in effetti l'opzione di generi diversi implica un'impostazione e una risonanza diverse della sua voce. L'adozione di una nuova lingua procede di pari passo a una revisione del proprio orizzonte d'intervento letterario: ma a monte di ciò si colloca il trauma dell'espatrio, la situazione politica e biografica che obbliga a intraprendere una svolta tanto radicale. L'evoluzione scontata di una personalità artistica viene in questo caso estremizzata a causa di fattori oggettivi: più ancora che nel caso di Conrad, Joyce, Beckett o Nabokov, l'esilio "letterario" consente alla scrittura di assumere un'eco universalistica a partire da ragioni di ordine personale e locale. Scrivere in una lingua straniera significa inevitabilmente richiamare l'attenzione dei lettori sulle ragioni che hanno imposto un'alternativa siffatta: contiene in sé un movente di protesta, è una rivendicazione di estraneità e insieme di libertà. Prima che un'attestazione di cosmopolitismo culturale, ciò equivale a sottendere sempre una dichiarazione di impedimento a utilizzare la propria lingua d'origine, un'impossibilità di rivolgersi anzitutto ai propri connazionali: precisamente per ostacoli di carattere sociopolitico e politico-culturale.

Non appaiono infondate le motivazioni addotte dallo stesso Wilcock in merito alla maggiore "impersonalità" che egli avrebbe attinto con il passaggio alla lingua italiana: non perché lingua più prossima delle altre al latino, come egli afferma, quanto perché lingua straniera, posseduta quale idioma secondo e preferenziale. La scrittura tenta così di svincolarsi

³) Cfr. rispettivamente F. O'Brien, *Una pinta d'inchiostro irlandese*, Torino, Einaudi, 1968; J. Joyce, *Frammenti scelti da La veglia di Finnegan*, in *Tutte le opere di James Joyce*, a cura di G. Debenedetti, III. *Ulisse, Frammenti scelti da La veglia di Finnegan*, Milano, Mondadori, 1961; G. Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni. Album della Marchesa. Catalogo delle idee chic*, Milano, Adelphi, 1980.

dall'evento particolaristico e dal folclorico, dal provinciale e dal bozzettistico, per acquisire una valenza di significato più generale. Anche da qui la predilezione per un approccio di tipo "fantastico": nel senso che simboli e allegorie dell'invenzione letteraria più sfrenata possono farsi veicolo di rappresentazioni a più vasto respiro rispetto alla delimitazione referenziale dell'approccio mimetico-realistico. Tant'è che il fantastico di Wilcock, pur imparentato e solidale con le interpretazioni più tradizionali del genere, presenta una primaria componente d'assurdo grottesco che consente di avvicinarlo alle esperienze modernistiche più agguerrite. Ovvero la letteratura dell'assurdo, in lui, non si contenta di procedere a una sottrazione di senso letterario che sia coerente e allusiva a una privazione di senso esistenziale: la scrittura esibisce anzi una vitalità fantasmagorica, d'indole fortemente ludica, proprio nel momento di comunicare lo scompiglio o lo smarrimento del senso.

Dietro le tirate satiriche e le arguzie dell'umorismo nero, si ritrovano sempre il gusto e il divertimento dell'invenzione letteraria rinnovata. Come dire: ammesso che l'universo sia privo di significato – ma anche questo è oggetto di messa in scena ironica piuttosto che conclusione incontrovertibile –, rimane comunque da divertirsi: un significato risiede pur sempre nei ritrovati dell'immaginazione. Lo *humour* nero, l'ostilità verso il conformismo stolido e l'autoritarismo repressivo si esplicano in coincidenza con il perseguimento della massima gratificazione estetica. Il clima nichilistico che si può respirare in alcuni racconti di Wilcock non basta a ridimensionarne la portata, non legittima giudizi critici limitativi, perché il gioco letterario non vi si svolge come ripiegamento estetizzante, o autoreferenziale circolo vizioso, ma perlopiù come scarto e riscatto fantastico: stigmatizzazione di una datità storica scandalosa.

La felicità dell'invenzione immaginativa non richiede spazi testuali estesi, anzi le scorciature atte alla sua deflagrazione più bruciante trovano idoneo ricetto nelle misure della brevità letteraria. E il rapido esaurirsi del singolo momento inventivo sarà compensato dalla reiterazione variata e dall'accumulo di più momenti: puntualità episodica e *variatio* accumulativa sono i principi strutturali di molte delle opere wilcockiane, che si tratti di narrativa, saggismo di costume o teatro. Se ciò che importa è l'esercizio ragionato e falcidiante dell'immaginazione, ecco che il discorso rilutta alle movenze estesamente avventurose, agli indugi dell'oggettivismo descrittivo, alle articolazioni del raziocinio sistematico, alla casistica psicologica, per calarsi invece nei generi letterari di raggio più ristretto: racconti e raccontini, prose brevi, svelti ritratti narrativi e medaglioni pseudo-biografici, atti unici e drammi senza parole.

L'impianto dei libri di Wilcock risponde perciò, solitamente, a un disegno di tipo enumerativo: dove il singolo addendo testuale costituisca una realizzazione individuata e peculiare del *Leit-motiv*, ovvero un esemplare unico entro un catalogo eterogeneo di sottogeneri e tecniche compositive.

L'obiettivo non è però la volontà di sperimentazione a oltranza che ancora negli anni Settanta del Novecento animava tendenze neoavanguardiste: Wilcock è consapevole dell'esaurimento in cui incorre la ricerca esasperata del nuovo, incline a costituirsi a sua volta in tradizione. Tant'è che in apertura di *Parsifal. I racconti del «Caos»* egli può dichiarare ivi compresenti diverse formule narrative, tra le quali, per amor d'ironica esautività, anche formule prossime a venire: «Di questi racconti i più recenti hanno quindici anni, i meno recenti trenta: tanto ci vuole perché la realtà raggiunga l'invenzione, o l'invenzione la realtà. Nella mia intenzione dovevano costituire un campionario di tecniche tradizionali, non escluse quelle ancora future»⁴.

L'impianto catalogico-enumerativo-enciclopedico spesso impiegato da Wilcock conferisce eminenza per un verso al tipico – il fenomeno specifico, l'eccezione, la mutazione –, per l'altro al topico – il delinarsi oppure il disperdersi di tendenze evolutive e schemi di omologazione. Così sono infatti costruiti alcuni dei suoi libri più riusciti: *Lo stereoscopio dei solitari* (1972), rapidi racconti improntati a una fantasia straniante che resuscita reliquie mitologiche o simula *ex novo* mitologie millenarie; *La sinagoga degli iconoclasti* (1972), raccolta di sessantadue minibiografie intellettuali di altrettanti personaggi, tra cui taluni rispondenti a un'identità anagrafica attestata, attivi nelle discipline pseudo-scientifiche o pseudo-filosofiche più ridicolmente scombinare; *Fatti inquietanti* (1961), almanacco di saggismo digressivo coltivato a partire da eventi curiosi, anomali, gravidi di conseguenze imprevedibili, *mirabilia* contemporanei che Wilcock ha snidato tra le cronache giornalistiche e dilatato sotto la lente del suo scetticismo paradossale; *Il libro dei mostri* (1978), sorta di teratologia della vita quotidiana, nella quale figure dotate di caratteristiche del tutto prodigiose, fonte di disagio e solitudine, rivelano al contempo ordinari connotati borghesi o piccolo-borghesi.

Anche romanzi antiromanzeschi come *I due allegri indiani* (1973) e *Il tempio etrusco* (1973) si sviluppano secondo un andamento cumulativo-divagante, che nel primo caso giustappone frammenti, microstorie, apologhi del sottobosco culturale italico, con procedimento inclusivo e metaletterario, nel secondo caso tuffa il protagonista in una fiumana di avventure a metà strada tra la satira antiburocratica e l'indagine allegorica del profondo psichico. Una realizzazione modulare, di fatto, ha poi *L'ingegnere* (1975), in quanto romanzesca raccolta delle lettere indirizzate da un tecnico della ferrovia transadina alla sua corrispondente diletta, con la quale egli intrattiene una relazione sottilmente ambigua.

Tra le sillogi di prose narrative, a loro modo composite e organiche insieme, occupa certamente una posizione insigne quella con cui Wilcock

⁴) J.R. Wilcock, *Avvertenza dell'autore*, in Id., *Parsifal. I racconti del «Caos»*, Milano, Adelphi, 1974, p. 10.

esordisce in lingua italiana, che è in pari tempo il suo ultimo libro scritto nella lingua madre: *Il caos*, secondo il titolo dell'edizione Bompiani del 1960, poi mutato in *Parsifal. I racconti del «Caos»* nell'edizione Adelphi del 1974. Si tratta di quindici racconti (quattordici nella seconda edizione) composti a partire dalla metà degli anni Quaranta all'incirca, originariamente in spagnolo, quindi tradotti dall'autore medesimo in vista della pubblicazione; solo il racconto *Hundimiento* (poi in italiano *Sommersione e Affondamento*) aveva trovato qualche eco in Argentina, in occasione di un concorso bandito dalla maggiore rivista sudamericana⁵.

Invero l'autotraduzione italiana dei *Racconti del «Caos»* risulta duplice, perché Wilcock licenziando il volume del 1974 dichiara la propria precedente versione «del tutto insufficiente, se non altro perché il testo rimaneggiato partiva dal presupposto, poco lusinghiero, che i lettori somigliassero ai segretari di redazione delle riviste letterarie che allora frequentavo»⁶. Dunque l'avvertenza ironica e autoironica dell'autore postula un archetipo spagnolo ad uso semiprivato, dal quale sarebbero discese le due traduzioni italiane, alquanto difformi tra loro, mentre un'edizione argentina (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974) viene pubblicata soltanto in concomitanza con la seconda edizione italiana. Ora, il confronto tra le due versioni, *Il caos* e *Parsifal. I racconti del «Caos»*, induce a supporre che il rimaneggiamento sia posteriore alla prima di esse: che abbia insomma avuto luogo non tanto una revisione migliorativa, e ancor meno un restauro esemplato sul testo spagnolo originale, quanto invece una sua diffusa rielaborazione: una vera e propria riscrittura.

Nella versione definitiva cade l'ultimo racconto dell'edizione Bompiani, *Ricordi di gioventù*, di efficacia letteraria non minore rispetto agli altri, dai quali si distingue semmai per la centralità di una voce femminile e per un di più di satira antireligiosa: la narrazione consta delle memorie di una avvelenatrice «sentimentale» che segnala tra le proprie giovanili amicizie una coetanea, non meno «sentimentale», iscritta all'Azione Cattolica e risolta a sbarazzarsi del padre mediante veneficio fraudolento. Ma questo proposito non esattamente conforme ai dettami di una pia educazione, dopo tutto, pare poca cosa in confronto ad altre nequizie di cui il volume trabocca, specie se si rammenta che l'autore poteva registrare nel novero delle proprie collaborazioni giornalistiche – con «Tempo presente», «Il Mondo», «La Nazione», «L'Espresso», «La Voce Repubblicana», «Il Messaggero», «Il Tempo» – anche quella con «L'Osservatore Romano»⁷.

⁵) Cfr. Id., *Hundimiento*, «Sur» 16, 164-165 (giugno-luglio 1948), pp. 110-121.

⁶) Id., *Avvertenza dell'autore* cit., p. 10.

⁷) Cfr. Id., *Dialoghi con il portiere*, in *Parsifal. I racconti del «Caos»* cit., p. 127, in merito a un poeta francese mantenuto da una letteratessa aristocratica in quel di Roma: «Ad ogni modo, una volta alla settimana la marchesa lo costringe a travestirsi da antico romano

A parte la decurtazione di un racconto, la divergenza più macroscopica tra le due autotraduzioni consiste nel diverso ordinamento dei racconti restanti, sia pur condotto sempre in base a un criterio di alternanza tra narrazioni di fattura e intonazione variegata. Se l'eponimo *Il Caos* e *La festa dei nani*, due dei testi più pregnanti, aprivano l'edizione Bompiani fissando subito i contorni di un'immaginazione "crucele" e impeccabile, nell'edizione Adelphi li si ritrova invece in posizione conclusiva, simmetrica ma altrettanto privilegiata sotto il profilo strutturale, a segnare l'acme emotiva del libro: l'avvio, per contro, è qui riservato a *Parsifal*, che nella prima edizione non rivestiva un ruolo architettonico di particolare rilievo, collocandosi all'altezza dei due terzi circa della raccolta. Per il resto, le tessere dei singoli racconti nel passaggio da un'edizione all'altra sembrano sparse e ricomposte in sequenza diversa ma non meno eterogenea; decisivo è sempre l'intento di offrire un inventario delle evenienze umane stupefacciente nella sua molteplicità.

Occorre rilevare il mutamento di alcuni titoli: *Sommersione* diventa *Affondamento*, *Trenti re* diventa *Felicità*, *La villa* si riduce a *La casa*; ma pure il ridimensionamento da maiuscole a minuscole di un paio d'iniziali non è del tutto ininfluenza rispetto ai presupposti etico-filosofici dell'opera: *Il Caos* passa a *Il caos*, così come *Il tempio della verità* diventa *Il Tempio della Verità*. Le varianti d'autore assecondano in netta maggioranza un orientamento amplificatorio, si attuano all'insegna dell'espansione stilistica, dell'accrescimento retorico per via addizionale; ma in alcuni casi prevedono anche un'alternativa secca rispetto alla prima redazione, e almeno quanto a *Trenti re / Felicità*, come si avrà modo di esaminare, perseguono un'esplicita provocatoria dei riferimenti politici prima attenuati sotto il velo dell'allusione.

2. *Raccontare disinvolatamente l'assurdo*

Nei *Racconti del «Caos»* il discorso è condotto da io narranti le cui fisionomie, a parità di competenze linguistico-espressive sempre notevoli, appaiono piuttosto divaricate. Due sono le tipologie prevalentemente riconoscibili: si tratta o di voci esterne alle vicende, che manifestano autorevolezza e piena conoscenza dell'universo rappresentato, oppure di

e a esibirsi davanti alle sue amiche all'ora del tè; con una lira d'oro e d'avorio ereditata dal cardinale Aldobrandini gli fa recitare quelle poesie che nemmeno sono le sue. Molti trovano disdicevole una simile collaborazione, tranne il giornale vaticano che tutto perdona quando l'intenzione è buona».

narratori-protagonisti che si presentano in apparenza altrettanto padroni del mondo in cui si muovono, ma dimostrano anche una profonda incomprendimento del proprio stato, un'inattendibile contraddizione fra presupposti etico-conoscitivi e risultanze pratiche dell'azione. La prima tipologia può forse essere esemplificata dal narratore esterno di *Affondamento*, che segue con pazienza e pacato sprezzo la rovina del protagonista, naufragato per colpevole stupidità su un atollo australiano prossimo a venir sommerso dai flutti; la medesima fisionomia offre, ancora, il narratore di *Parsifal*, che documenta una *tranche* di vita quotidiana dell'eroe mistico, raffigurato però nei panni, presumibilmente puzzolenti, di un goffo e losco bruto. La seconda tipologia si realizza in modo esemplare nel racconto eponimo, *Il caos*, condotto da un paralitico deforme di estrazione agiatissima, al quale le più spaventose menomazioni fisiche e sensoriali non impediscono di perseguire ricerche filosofiche a dir poco eccentriche, con la spocchiosa compunzione confacente al proprio casato. L'esordio è di per sé uno spassoso quanto inconsapevole autoritratto, per lo scompenso tra coscienza aristocratico-estetizzante e minorazione biologica: «Fin da molto piccolo mi sono interessato di filosofia. Devo confessare che sono affetto da qualche impedimento fisico – per esempio in una mano ho tre dita e nell'altra, purtroppo la destra, soltanto due, il che tra l'altro mi ha vietato di imparare a suonare il pianoforte, come avrei voluto»⁸. La drammatica presunzione dell'intellettuale d'avanguardia trova, in questo nano adagiato sulle spalle di giganti, iperbolico riscontro e scorno.

Dunque l'autorevolezza del narratore nel primo caso appare fondata e coerente con gli esiti della vicenda, indipendentemente dalle conclusioni speciose o aberranti cui spesso perviene il discorso, nel secondo caso vacilla disastrosamente, pencolando verso una grottesca ingenuità ammantata di sapienza e perizia pragmatica. Il lettore si trova perciò nella condizione o di dover assentire contro voglia alle tesi di io narranti propensi al più disinteressato cinismo, o viceversa nella condizione di dover dissentire, incerto tra il compatimento e l'irrisione, da io narranti esposti ai rischi non solo del ridicolo ma della totale inadeguatezza gnoseologica. Effetti antitetici di tal fatta sono conseguiti a partire da un medesimo presupposto di implicitezza rispetto alle principali coordinate di realtà della rappresentazione: in ambo i casi, situazioni di imbarazzante estraneità ai criteri del senso comune vengono offerte come se invece non fosse ammissibile alcun altro orizzonte esperienziale. Il punto è che i racconti di Wilcock fanno mostra di ambientazioni assolutamente aliene dall'esperienza ordinaria, quantunque ne rivestano tratti anche cospicui: e non si tratta di alterazioni soggettive

⁸) Id., *Il caos*, ivi, p. 187.

del campo di percezione, ma di costruzioni oggettive formalmente incongruenti con i modi della realtà, storica o attuale: interi organismi sociali, sistemi di costume e ordini di civiltà, che presentano tratti largamente affini ma, in parte decisiva, sorprendentemente devianti rispetto alle forme di convivenza note.

Wilcock non si pone sulla linea del fantastico gotico-romantico, entro la quale l'abnorme insorge di preferenza dai fantasmi del profondo anziché dalle storture dei rapporti interindividuali, né d'altronde si pone sulla linea del fantastico magico o meraviglioso, il cui scopo precipuo è sbalordire attraverso lo sciorinamento delle inverosimiglianze più rigorose o variopinte: il suo è un fantastico oggettivo, che istituisce mondi finzionali poggianti su leggi proprie, inverosimili sì, e nondimeno omologhe a referenti extrafinzionali di tangibile consistenza e coerenza. Senonché l'omologia tra mondo reale e mondo di finzione viene meno, ovvero si acuisce in misura caricaturale, riguardo a componenti di primo piano della rappresentazione narrativa; in tal maniera il modello di realtà già esperito, che pareva confermarsi nel corso del racconto, subisce uno scarto equivalente a una smentita ricusatoria o a un inveramento paradossale⁹.

Gli universi wilcockiani appaiono governati da regole assurde e per così dire assurdamente coerenti, nelle quali si amplifica in termini grotteschi l'"assurdità" – ovvero l'insostenibilità morale – di situazioni storiche oggettive. Il controsenso etico si presenta trasposto in controsenso logico-causale e spazio-temporale: compenetra la sostanza stessa della realtà. Nei mondi finzionali dei *Racconti del «Caos»* il male e l'insensato estendono la loro influenza dalla sfera del comportamento individuale alla costituzione fisico-materiale delle cose e degli ambienti. L'esito non è però di tipo gnostico o nichilistico, perché l'amplificazione grottesca è attuata al medesimo tempo come critica acuminata o rivalsa irridente proprio nei

⁹) Un analogo modo di procedere, del resto, Wilcock già teorizzava su «Disco», una delle riviste da lui fondate e dirette nel periodo argentino, recensendo il romanzo *Plan de evasión* di Bioy Casares: «Todas las novelas son fantásticas, aun cuando quieren describir la realidad; porque en nuestra realidad actual trabajaron activa y antiguamente Proust, Dickens, Defoe, o Thomas Browne. No hace falta servir a una realidad inventada hace tanto tiempo; importa ser consecuente con las derivaciones lógicas de nuestras suspensiones, ser un respetuoso de los principios fundamentales, del orden y de la sylogística. Con ellos vivimos en nuestra cultura; cualquier representación de otra cultura (una melodía egipcia, o un libro de medicina hindú) se nos vuelve fantástica como un cuento oriental, porque sus leyes son inusitadas. Pero si modificamos alguna circunstancia del mundo que nos rodea, y aplicamos al sistema restante nuestros principios naturales, obtenemos un nuevo universo homogéneo y comprensible, cuyo enriquecimiento nos pertenece» («Disco», 1 novembre 1945). Cfr. A. Salvioni, *Wilcock e la generazione poetica argentina degli anni quaranta*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003, p. 57 s.

confronti di situazioni e condotte storiche determinate. Non riprovazione cronachistica documentata: al contrario, mascherata plurima e rinnovata da un racconto all'altro, da un mondo di finzione all'altro: certo al fine di esplorare la minacciosa multiformità dell'assurdo, ma pure di affrontarlo con forza immaginativa altrettanto versatile, senza lasciar sfuggire alcuna contraddizione al proprio sarcasmo.

In questo senso l'assurdo di Wilcock, pur così affine e debitore nei confronti del fantastico di Borges, se ne distingue nettamente: mentre questi propende a vertiginose figurazioni di stampo metafisico, lo scrittore italo-argentino imprime al proprio lavoro una spiccata inclinazione etica. La smagliante freddezza di tanti personaggi-narratori borgesiani, caratterizzati da una superiorità integra anche nei frangenti di umiliazione o sventura, si converte con Wilcock in un aristocraticismo che mostra la corda: che talora defluisce in una sottile quanto sfuggente autoironia, più spesso invece suona sin troppo contegnoso per conservare una qualunque attendibilità. Proprio mediante voci così sfalsate, l'indifferenza e la gratuità dell'azione narrativa acuiscono la loro prioritaria pertinenza morale, di segno oltremodo negativo: sadico.

Di qui, anche, il carattere di crudeltà attribuito ai suoi racconti¹⁰. Una crudeltà però – è bene intendersi – che viene esercitata sino al parossismo dai personaggi e lascia sovranamente imperturbati i narratori, quand'anche ne siano potenziali vittime come il protagonista di *Il caos*, svillaneggiato dalla folla e incaprettato a uno spiedo da una tribù di zingari. L'atrocità dei comportamenti raffigurati, anzi, viene amplificata dalla ferma e meticolosa constatazione degli io narranti, i quali paiono persino disponibili ad assumere la prospettiva sadica degli attori di violenza: senza tuttavia dividerne gli eventuali trasalimenti libidici, ma al contrario declinando la visuale "crudele" da loro desunta secondo criteri di tipo utilitaristico, con il pretesto di computare i danni e i benefici presupposti da ogni atto di brutale arbitrio. Quasi che disconoscessero il grumo di morbosità sotteso alla ferocia rappresentata, per adottarne all'opposto gli intrinseci processi di autolegittimazione, sotto falsa specie di raziocinio pragmatico e spassionato.

A fronte dell'assurdo imperante, i narratori si atteggiano dunque con assoluta imperturbabilità: di più, appaiono pienamente calati in esso e pressoché solidali con le sue "antinorme". Per loro non si tratta di assurdo, appunto, ma del panorama quotidiano e persino abitudinario sul quale volgere lo sguardo. Quand'anche si tratti di voci esterne che esibiscono una sorta di onniscienza, i soggetti narranti possono comunque essere assimilati

¹⁰ Cfr. D. Balderston, *Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock*, «Revista Iberoamericana» 49, 125 (ottobre-dicembre 1983), Pittsburgh (Pennsylvania), p. 743 ss.

all'ambito degli attori sulla scena: risultano appartenere allo stesso mondo di cui essi rendono conto. Perciò potranno pure disporre della massima cognizione dei casi raccontati, ma non ritengono indispensabile, in via preliminare, mettere a parte del contesto ambientale il loro pubblico elettivo. Presuppongono dunque un destinatario pienamente compartecipe della loro prospettiva generale: che quantunque non figuri in termini espliciti nel discorso, se non attraverso alcune apostrofi interlocutorie, appartiene con loro a un medesimo ordine di realtà.

Sicché il contesto finzionale deve essere ricostruito dal lettore gradualmente, via via che il racconto gli fornisce indizi o elementi da integrare in un quadro compiuto. E in effetti il narratore dissemina con *nonchalance* dati utili a delineare l'orizzonte ontologico e assiologico dei personaggi, oltre che il proprio, ma lo fa con l'aria di chi si limiti a riproporre un'informazione nota e acquisita, al solo scopo di rendere inequivoco il passaggio contingente del suo discorso, per consueta ridondanza comunicativa. Porge insomma l'assurdo come sfondo abituale, come sottinteso addirittura familiare, con esito acutamente straniante. Tanto che le notizie circostanziali a grado a grado offerte nel corso dell'enunciazione, senza anticipazioni di sorta, costituiscono una *climax* di seguitate sorprese tale da intensificare l'assurdità dell'insieme, nel mentre l'io narrante ritiene di delucidare sempre più autorevolmente la situazione. Si dà così nel racconto un incremento strutturale di tensione, dal momento che la degnazione esplicativa del narratore e la sua maestria affabulatoria risultano direttamente proporzionali al disorientamento, progressivo benché divertito, indotto nel lettore.

Gli io narranti, pur disponendo magari dei dettagli più intimi circa vicende presenti e passate dei personaggi, si guardano bene dal collocarli su uno sfondo contestuale organicamente delineato. I fattori che rendono la creazione diegetica incongruente con aspettative di tipo realistico emergono in dosi discrete ma diffuse, sino a che lo scenario finzionale non appare di eccezionale difformità. Sotto questo profilo, un'ineccepibile successione informativa viene a comporsi in *Vulcano*, dove la condizione di un prigioniero forzato a raccogliere immondizie su una spiaggia turistica si chiarisce a mano a mano che vengono introdotti, con imparziale scrupolo resocontistico, nuovi particolari sulle torture aggriccianti cui è stato sottoposto dai «guardiani»: lo sfondo di benessere consumistico, dai contorni totalitari, rileva tanto più la perversione che intride il vissuto quotidiano di aguzzini e galeotti¹¹. In linea di massima, il lettore sarebbe tenuto a immergersi nel flusso caotico dell'assurdo con altrettanta disinvoltura quanta ne dimostra l'io narrante; senonché l'esito della sua ricezione finisce per essere del tutto antifrastico: un risentito distanziamento, tanto dai personaggi che operano

¹¹) Cfr. Wilcock, *Vulcano*, in *Parsifal. I racconti del «Caos»* cit., pp. 53-66.

con coerenza affatto illusoria, quanto dai narratori che riferiscono con sprezzatura comprensiva: un ripudio netto del “caos”, insomma, proprio allorquando esso sia riconosciuto come trama immanente al reale.

3. *Una (ri)scrittura dal nitore antifrastico*

I narratori wilcockiani si esprimono in un italiano esemplarmente nitido: elegante, distintissimo. Dall'alto della loro signorilità linguistica, non disdegnano peraltro di riportare, in via occasionale, testimonianze dai registri più andanti del parlato. Essi muovono da un'esigenza di controllo e di precisione dello strumento verbale, ma allo stesso tempo vi imprimono una copiosità ragguardevole, che si attaglia con esattezza alle situazioni più varie. Meticolosità e larghezza di risorse, adoperate in congiunzione, permettono di evitare gli eccessi opposti di una lingua pedestremente rigorosa nella sua univocità e di una lingua troppo variegata per non risultare pletorica. Come Minerva catafratta dal capo di Zeus, la lingua di Wilcock nasce alle stampe già matura e tutta d'un pezzo, forse anche per la sua qualità di lingua acquisita, dunque in certo qual modo artificiale, lingua franca rispetto alle compromissioni più intime del vissuto: non per ciò, tuttavia, meno poliedrica e meno capace di contrazioni emotive.

Un *medium* comunicativo così acuminato riesce persino a installarsi nel dominio dell'inconcepibile: si presta a scandagliare con tanta maggior efficacia e persuasività l'esperienza dell'assurdo proprio perché, in prima istanza, ne rinnega ovvero ne dissimula la natura sfuggente. Il fatto è che la straordinaria ampiezza delle sue potenzialità sembrerebbe piegare la datità brutta dell'amorfo e del contraddittorio alla piena padronanza della voce affabulante. Il nitore dell'abito stilistico contribuisce in maniera basilare a quell'immagine di puntuale autorevolezza impressa dai narratori alla loro strategia espositiva e più in generale alla loro visuale della materia rappresentata. In altri termini, l'impressionante lucidità del dettato contrasta in modo singolarissimo con le implicazioni di disarmonia promananti dall'impianto narrativo e dagli esiti dell'intreccio. Vicende che si costellano di angosce e patimenti gratuiti, che rilevano l'erompere del disordine nell'universo sociale, che addirittura adombrano un'ontologia negativa, vengono trasmesse mediante inflessioni elocutorie di splendida finezza. Come mantenere una simile tersità comunicativa a fronte di una realtà così mobile da apparire in via di disfacimento e ricostituzione continui?

Anche sul piano stilistico, come già su quello degli assetti ricettivi, i *Racconti del «Caos»* sono improntati a un principio antifrastico: la forbitezza di linguaggio è sovrimposta ironicamente a referenti della più scomposta consistenza, e a essi rimanda quindi in maniera insieme speculare e enfaticamente: come estremizzazione dell'inverso di quanto vuole significare. La forma,

proprio perché soggetta a suprema vigilanza, sussume con programmatico ribaltamento l'informe più incontenibile. La scrittura wilcockiana procede secondo configurazioni opposte a quelle di certa tendenza neoavanguardista: cioè a dire non opera sulla base di un criterio mimetico, non simula il caos anticomunicativo per rispecchiare le contraddizioni della struttura economico-sociale e condurla a implodere definitivamente. Piuttosto, sulla scorta di un'inclinazione "parnassiana" già attiva nella sua prima produzione argentina, l'autore mette in opera architetture stilistiche tanto impeccabili da apparire estranee, per eccesso di levigatezza, all'oggetto chimerico che sono chiamate ad ammantare.

Mentre il linguaggio della neoavanguardia emula il mare dell'oggettività neocapitalista, in ciò conforme al principio di "convenienza" della parola alla cosa, viceversa Wilcock sfrutta ed estende la divaricazione stessa tra la parola e la cosa. L'arbitrarietà caotica del significato si traduce nell'arbitrarietà palese del significante, perseguita proprio al fine di scoprire lo scandalo di quello. La trasparenza dell'enunciato illumina ai limiti dell'abbacinamento l'opacità del referto. Al medesimo tempo, illustra l'inattitudine al dire sofferta anche dal linguaggio più sfolgorante e allude alla possibilità, attualmente abortita, di dire in maniera davvero esatta e pregena di senso.

Nel passaggio dall'edizione Bompiani del 1960 a quella Adelphi del 1974, *I racconti del «Caos»* non restano del tutto insensibili alle poetiche plurilinguistico-espressioniste accolte con favore dalla neoavanguardia; alcuni interventi apportati dall'autore, riguardo per esempio a *La bella Concetta* o *Scriba*, si muovono nel senso della complicazione e dell'affastellio dei sedimenti linguistici riprodotti. Si tratta del resto dei due racconti dove più immediata emerge l'inattendibilità dell'io narrante. Nondimeno la fisionomia stilistica complessiva della raccolta permane improntata a un concetto di nitore e compostezza che riconferma la maniera antifrastica già perfezionata nella prima edizione. Come nel testo del 1960, peraltro, anche in quello del 1974 *I racconti del «Caos»* presentano, entro un tessuto linguistico affinatissimo, occasionali momenti di smagliatura o autarchia idiolettica che paiono estranei all'intonazione dell'immediato contesto e in certa misura sfalsati rispetto all'apparente intenzionalità compositiva. Queste discontinuità, attinenti perlopiù al livello sintattico o all'impostazione dei registri, fungono da indicatori espressivi locali, mediante i quali venga avvertito, sia pure fievolemente, lo sconquasso che si agita sotto la compattezza della forma.

Per contro, all'estremo opposto di fluenza e sorvegliatezza elocutorie si muovono alcune arcature frasali di circolare complessità, dove l'ordito ipotattico è intessuto sino a un elevato grado di subordinazione:

Due mesi dopo, nel garage di una casa di abitazione nei dintorni di Sidney, in circostanze in cui apriva nelle tenebre la portiera di un'automobile di sua proprietà per prelevarne dall'interno una zucca di grosse dimensioni spedita

dalla signora Martin alla signora Barie, della quale sino a quell'istante si era completamente dimenticato, ebbe occasione di constatare che Violet e Meyer non l'avevano sentito entrare nel garage e che la zucca, presumibilmente allo scopo di permettere ai due giovani suddetti più libertà di movimenti, era stata prelevata dal sedile posteriore dell'automobile, da mani ignote ma intuibili, e quindi poggiata sul sedile anteriore.¹²

Le ambagi circonlocutorie e la meticolosità perifrastica, vettori di raggelata ironia, acquistano spessore in proporzione all'estendersi e conchiudersi disciplinato delle modulazioni periodali.

La ferrea gerarchia logica dei sintagmi tanto più colpisce qualora intervenga a sancire quei momenti della vicenda contrassegnati dalla maggiore incertezza o tensione drammatica: quasi a smentire spudoratamente, grazie alla posatezza degli svolgimenti discorsivi, la scabrosità del frangente avventuroso:

Il fatto di non capire niente di quel che dicevano, se da una parte mi risparmiava chissà quali stupidaggini e villanie, dall'altra era piuttosto un inconveniente: anzitutto, perché non riuscivo a scoprire, per quanto scrutassi le fosche fattezze dei gitani, se intendevano rendermi qualche sorta di esotico omaggio, o semplicemente arrostirmi per mangiarmi, rito questo abbastanza diffuso tra certe tribù selvagge, che una volta all'anno si mangiano il proprio re per rinvigorirsi e purificarsi magicamente incorporando nei loro vili organismi le preziose viscere, testicoli e altri accessori del sovrano.¹³

La fitta trama sintattica, d'altronde, si presta a integrare nella linea di esposizione primaria le espansioni figurali che galvanizzano in numero davvero significativo la prosa wilcockiana, consentendo loro uno sviluppo articolato e analitico:

Falcone a un tratto si imbatté nel primo caffè aperto. Ci entrò, come chi ritorna da un'alta montagna disabitata e lontana o da un deserto di sabbia; come se avesse trovato il primo caffè aperto dopo il diluvio o un'esplosione atomica; come se quelle cinque persone, la padrona scarmigliata e il barista che non si era spogliato ancora della sua maschera tersa di contadino dormente e i tre clienti mattinieri che ancora si salutavano con gocce di neve fusa sulle scarpe, fossero stati attori rapidamente radunati mediante telegrammi per offrirgli, in nome delle gentili autorità comunali che tuttavia desideravano mantenere l'incognito, una degna accoglienza in occasione del suo ritorno trionfale alla civiltà.¹⁴

La similitudine, in particolare, è lo strumento retorico adibito dall'autore all'impiego più diffuso e intensivo, in quanto ritrovato analogico dove i

¹²) Id., *Affondamento*, ivi, p. 23.

¹³) Id., *Il caos*, ivi, p. 195.

¹⁴) Id., *La notte di Aix*, ivi, p. 85.

termini della comparazione mantengono la loro autonomia individuale e insieme vengono ravvicinati a mettere in contatto campi percettivo-esperienziali eterogenei. Con la similitudine, la concezione entropica dell'esistenza postulata dai *Racconti del «Caos»* trova riscontro e del pari viene esorcizzata a livello microstilistico. La possibilità di collegare istantaneamente ambiti di discorso distinti trascende, in effetti, la più sistematica scompartizione del dicibile in ordini concettuali e contesti enunciativi appropriati. Per altro verso, tuttavia, la mediazione tra estremi separati non attinge nella similitudine la scorciatoia intuitiva propria della formula metaforica o di quella ossimorica, pure utilizzate da Wilcock con sottigliezza, ma si cala in membrane distintive che garantiscono la saldezza di una conduzione ragionata dell'assunto, o forniscono almeno una sua convincente affettazione.

Il paragone retorico viene piegato, molto duttilmente, a scopi espressivi anche opposti; il meccanismo secondo cui opera, in ogni caso, pare orientato all'effetto spiazzante, a giustapporre categorie di fenomeni discordi, a produrre un sensibile scarto ricettivo. Laddove lo stato di cose rappresentato sia di per sé eccezionale, la similitudine per solito avrà il compito di riportare il lettore a un orizzonte d'esperienza quotidiano o umile, che abbassi, ridimensioni, sdrammatizzi: «Non mi vergogno del mio corpo, perché non conosco il peccato» ribatté Parsifal, come uno che ripete senza capire qualcosa che ha sentito dire a casa sua»¹⁵; «Improvvisamente, come quando qualcuno attende a lungo l'autobus e alla fine lo vede arrivare, scorse l'isola all'orizzonte»¹⁶; «fa un ultimo, fallito sforzo per non credere a ciò che vede, e ha l'espressione di un biondino della borsa nera improvvisamente colpito dall'ordine d'arresto»¹⁷; «Come il turista che scorgendo dalle feritoie della scala a elica di una torre gli archi rampanti intorno comincia a farsi un'idea ascendente e teatrale della cattedrale o castello che visita, così constatava Falcone sempre più nitidamente la singolarità della notte»¹⁸.

La soluzione opposta è riscontrabile invece quando le circostanze dell'azione presentino spiccati tratti di familiarità, iterazione o convenzione; allora la similitudine apporta folate di estrosità balzana, che soffiano alla bisogna attraverso la centonatura di luoghi comuni e formule stereotipe dislocate fuori luogo, fino al punto di provocare lo sbandamento del discorso e alterarne la tenuta logico-narrativa:

Femmina davvero formosa era la Concetta, forte, scattante: vita da brocca, anca da chitarra, gamba da violino e bocca straboccante di saliva, colloca, fresca, sorgiva e lucida come un pozzo recentemente perforato di petrolio.

¹⁵) Id., *Parsifal*, ivi, p. 12.

¹⁶) Id., *Affondamento*, ivi, p. 26.

¹⁷) *Ivi*, p. 27.

¹⁸) Id., *La notte di Aix*, ivi, p. 80.

Ma soprattutto amavo in lei la voce cristallina come olio sopravvergine che bollente scorre tra i massi ruvidi del deserto.¹⁹

Si danno, altresì, paragoni di stampo più tradizionale, di sviluppo relativamente contenuto, efficaci nella resa dinamica del gesto o della congiuntura psicologica: «Capì allora [...] che la libertà gli era passata accanto come una tigre curiosa che fiuta un addormentato senza svegliarlo»²⁰; «A voce bassa, la crocerossina grugniva parolacce, e a lunghi intervalli, quando nessuno se l'aspettava, urlava come un tuono: "Viva Perón!"»²¹. L'impianto così mutevole delle comparazioni, dunque, meglio di altri aspetti retorici esemplifica la capacità wilcockiana di trapassare lucidamente da una strategia di compostezza oratoria, retaggio di una tradizione umanistica illustre, a una strategia di infittimento figurale, viatico all'espressione del turbamento più intenso. Facile scivolare da un versante all'altro, quindi tanto più pericoloso, perché l'ambizione alla nitidezza comunicativa implica un costante rischio di precipitare nel gorgo dell'insignificante.

Mette conto segnalare alcuni degli interventi rielaborativi occorsi tra l'edizione Bompiani e quella Adelphi perché sembrano introdurre nel testo una spiccata valenza ideologico-politica là dove non ne sussisteva alcuna, o viceversa incidono in zone nevralgiche dove un richiamo di tenore ideologico-politico già operava. Per esempio, nella redazione del 1960 di *La notte di Aix* così viene raccontato un sogno di Guido Falcone, personaggio di intellettuale argentino dalle fattezze autobiografiche, che si è trasferito a Parigi per ragioni vagamente connesse a noiosi dissidi privati:

Sognava il bombardamento di Buenos Aires. Era una rivoluzione contro il dittatore, il quale nel sogno si chiamava Tropez, e la popolazione era entusiasta. Falcone passeggiava da solo in mezzo alla folla spaurita benché raggiante: intanto due o tre bombe erano cadute nelle vicinanze, ma egli aveva imparato a eluderne l'effetto.²²

L'allusione a Perón è evidente, sebbene rivesta una funzione marginale nell'economia dell'intreccio. Con la riscrittura del testo, a mutare è la designazione onirica del dittatore, che nella redazione del 1974 passa da «Tropez» a «Coniglio»: la variante non sarà sostanziale, ma per il suo stesso proporsi durante il lavoro correttorio senza alterare il profilo retorico dell'insieme, richiama l'attenzione su un nodo centrale della scrittura wilcockiana.

Le modifiche apportate in *Sommersione* sono invece di significato alternativo rispetto alla versione originaria. A proposito del protagonista Ulf Martin, prossimo a scomparire dalla faccia della terra, l'io narrante

¹⁹ Id., *La bella Concetta*, ivi, p. 35.

²⁰ Id., *Vulcano*, ivi, p. 66.

²¹ Id., *Felicità*, ivi, p. 109.

²² Id., *La notte di Aix*, in *Il caos* (1960) cit., p. 132 s.; cfr. Id., *La notte di Aix*, in *Parsifal. I racconti del «Caos»* cit., p. 82.

anticipa con certezza enumerando: «Sono tanti i prodigi verdi e rossi che Ulf non vedrà mai più: fichi, copertine di riviste popolari, *chalets*, crepuscoli australiani, stelle filanti, autobus, bandiere d'asta pubblica, bistecche, cravatte dipinte a mano»²³; nell'edizione successiva del testo, *Affondamento*, ecco le «bandiere d'asta pubblica» diventare «bandiere socialiste». L'indizio è minimo, ma letto accanto a sporadici segnali affini, basta a individuare un'ironia polemica nei confronti dell'ortodossia ideologica progressista. Quasi a rivendicare autonomia nei confronti di un orientamento politico al quale invece l'autore potrebbe essere accomunato per l'afflato libertario del suo criticismo satirico, esercitato sul fronte del costume intellettuale come su quello del costume civile. Nell'oltranza provocatoria e anticonformista di Wilcock si può riconoscere una posizione di radicalismo liberale ai limiti dell'anarchismo, che si è venuta definendo sia in opposizione sia in continuità con la generazione di Borges, disconoscendone nei fatti ogni connivenza d'impronta conservatrice, ma affinando e orientando a esiti d'umorismo nero l'aristocraticismo culturale da essa ereditato.

Le varianti testuali più cospicue, da questo punto di vista, subentrano nella revisione di *Trenti re*, che nel 1974 acquista il titolo sarcasticamente antifrastrico di *Felicità*. In questo feroce apologo antiperonista la messa fuori legge, non che dell'opposizione, persino dell'alleato di governo da parte della fazione dominante è esemplificata attraverso la vicenda di un funzionario del «Partito Costruttivo», Trenti, così ottusamente idealista da autodenunciarsi e cooperare con i suoi carnefici. Nella nomenclatura politico-burocratica del racconto vengono sistematicamente esplicitati i riferimenti al partito e alla persona di Perón, di sua moglie Evita e all'immaginario propagandistico da loro ispirato, che nell'edizione anteriore figuravano sotto i nomi palesemente camuffati di «Lopez», «Partito Lopista», «Movimento Lopista Femminile», «I ragazzi lopisti», «Irisita», «Scudo Lopista».

Inequivocabile la rampogna che un esponente della «Nuova Argentina» muove al protagonista:

Il Commissario di Polizia era uno splendido olandese naturalizzato, biondo, dalla faccia tonda. Quando vide arrivare Trenti batté forte sulla scrivania con la palma della mano, quella mano che sapeva firmare e punire, e disse: «Caro signore, lei sbaglia se si illude di continuare a girovagare impunemente per i commissariati. Sappia che in questo Paese l'abbiamo finita con la politica, per sempre».

Poi, assumendo una posizione adatta e indicando con la destra i ritratti di Perón e di Evita sua moglie, recitò questa breve poesia allusiva:

Così ripaga le veglie
degli uomini di governo
che le mandano le stelle?²⁴

²³ Id., *Sommersione*, in *Il caos* (1960) cit., p. 123; cfr. Id., *Affondamento* cit., p. 31.

²⁴ Id., *Felicità* cit., p. 102 s.

Se nel 1960 Wilcock, da non molto giunto in Italia, poteva sentirsi ancora esposto all'intolleranza del regime argentino e nutrire qualche riserva circa l'opportunità di proclamare a tutte lettere la sua denuncia, quattordici anni dopo ritorna sulla questione togliendo anche il minimo filtro al proprio risentimento politico.

In *Felicità* è tanto palmare l'urgenza del tema civile, da ispirare la messa in scena di un "carnevale" populista-forcaiolo, celebrazione dell'insediamento di Perón nel ruolo di arbitro assoluto della nazione. Già in questo racconto, sotto il profilo politico, le tinte della rappresentazione sono fortemente calcate verso il cupo; ma anche in altri, dove pure il problema non è affrontato di petto, si risente un'atmosfera politica di segno nettamente oppressivo e autocratico. Non soltanto perché i rapporti tra i personaggi sono condizionati da modi di vita sociale che privilegiano la sopraffazione e l'aggressività violenta, ma proprio perché poche notazioni della voce narrante bastano ad allestire sfondi di carattere oscurantista e liberticida, dietro un'apparenza di ordinato consorzio civile.

Così avviene in *Vulcano*, dove la dialettica tra carceriere e prigioniero si svolge all'ombra delle ingiunzioni governative impartite alla popolazione mediante pubblicità aerea. Così, nel racconto intitolato a Cassandra, sotto la cui volubilità di sibilla i devoti pellegrini soccombono, è forse possibile cogliere un accenno al peso rivestito dalla stessa Evita Perón nella vita pubblica argentina: e senz'altro individuare il riflesso ideologico di ogni fenomeno divistico coltivato con fanatico irrazionalismo. D'altra parte, è proprio l'«Arcontato del Tempo Libero», un ministero del «Tetrarcato» dove è ambientata la vicenda di Cassandra, a riconoscerle un ruolo pubblico di rilievo, a fornirle il patrocinio e i mezzi materiali necessari ad ampliare la sua attività su scala internazionale:

Il nostro Tetrarcato si regge su leggi molto rigide: si può dire che ogni atto le cui proiezioni escano dal circolo familiare, viene sempre giudicato, sia dal Tetrarcato che dall'opinione pubblica. E ogni punizione porta con sé la vergogna della punizione, il che dà luogo a vite intere di virtù, in special modo tra quelli che hanno più paura della vergogna che della punizione. Sono queste le vittime inevitabili di Cassandra, perché il suo arbitrio offre loro una punizione senza vergogna: stanchi di virtù falsa, si offrono al capriccio della sibilla con un ardore e una soggezione che non capiranno mai i virtuosi innati, né i peccatori innati. Ingegnoso Tetrarcato il nostro, dice mia madre, che sa offrire ai suoi sudditi nevrotici lo sfogo di una pena onorevole! ²⁵

Nel racconto *Il caos*, poi, prende la parola in veste di narratore addirittura colui che è situato al vertice della piramide sociale: la sua potestà non si esplica secondo una condotta tanto arbitraria quanto quella adottata da

²⁵) Id., *Cassandra*, in *Parsifal. I racconti del «Caos»* cit., p. 94.

Cassandra, ma comunque decisiva ne riesce l'influenza sul corso dei rapporti comunitari. La sua ambizione di riprodurre il disordine metafisico che è convinto di aver colto e penetrato intuitivamente, lo induce a scatenare una sovversione antiteologica delle relazioni sociali tradite. L'esito della sua disillusione filosofica può ben coincidere, nella pratica di governo, con una sorta di progressismo spontaneo: ma questa si dimostra ai suoi occhi come una delle tante indifferenti possibilità attuate dalla combinatoria del divenire. Parlare il linguaggio del potere più afinalistico, per quanto illuminata o affabile ne appaia l'indole, soccorre in tal caso a rilevarne le forbitissime inconseguenze e aporie.

4. *Contingenze millenarie*

Parte non accessoria nell'effetto di straniamento dei racconti wilcockiani gioca la commistione di ordini storico-temporali contrapposti: l'attuale e l'arcaico, il presente e il remoto, l'anonimo minimale e il cosmologico universale. Il che deriva qualche volta dalla visuale spregiudicata o semplicemente inconsueta con cui vengono trattati soggetti letterari noti, come quelli appartenenti alla tradizione romanzesca o mitologica. A questo proposito, curvature persino scontate possono assumere *Parsifal* e *Cassandra*, che presentano l'uno il campione della purezza cristiano-cavalleresca sotto le specie di rozzo predone stupratore, l'altro la profetessa iliadica sotto le specie di indovina arricchita e vanesia, in grado di determinare la politica di un intero paese le cui istituzioni statuali ed economiche pure appaiono modernamente organizzate.

Parsifal e *Cassandra*: basta evocare nomi tanto sovraccarichi di risonanze culturali, e situarli in circostanze con esse incoerenti, per produrre esiti antimimetici di forte distorsione storico-cronologica. *Parsifal* è connotato infatti da una generica ambientazione *fantasy*, dagli spiccati elementi basso-realistici, davvero inusuali nel genere; mentre *Cassandra* prospetta una geografia antico-mediterranea del tutto dissonante rispetto a costumi sociali e politici tratteggiati per molti versi secondo un modello di civiltà evoluta in senso borghese:

Cassandra, in altri tempi, quando era ancora una squallida vagabonda, usava rifugiarsi in una grotta vicino al porto, e con la sua insistenza da squilibrata continuò poi a chiamare grotta, prima la casetta di legno che a un certo punto le fece approntare l'Arcontato del Tempo Libero, in seguito la splendida casa-tempio che presto la sua popolarità vertiginosa più che richiedere avrebbe imposto.

I turisti dell'Asia Minore, della Sicilia e dell'Egitto visitano il nostro paese ormai soltanto attratti dalla fama di Cassandra.²⁶

²⁶) *Ivi*, p. 87.

Quand'anche poi l'autore non si avvalga di motivi letterari tradizionali per stravolgerli attraverso una prospettiva storica tutt'altro che pertinente, la collocazione cronologica delle vicende appare ponderatamente ambigua. Un'atmosfera di contemporaneità avvolge quasi tutti i racconti: a suggerirla concorrono vari elementi di costume o di prassi materiale, piuttosto che antifunzionali precisazioni di luogo e data. Tuttavia, quanto accade entro i confini della prossimità storica, perlopiù nell'emisfero occidentale, esula dall'esperienza comune del lettore e dai parametri antropologico-culturali assegnati per solito a tali coordinate cronotopiche. Esclusi giustappunto *Parsifal* e *Cassandra*, negli altri testi della raccolta intervengono comunque forme della temporalità storica segnate da profonda ambivalenza: come se il primitivo sopravvivesse tenacemente nei processi di ammodernamento più o meno aggiornati, come se pulsazioni entropiche intervenissero a disgregare qualunque tentativo, anche naturale, di costruzione stabile o sviluppo.

Perciò, in *Felicità*, uno scontro politico locale concomitante con l'avvento del regime peronista può risolversi nel rogo rituale dell'oppositore, magari sulla spinta di richiami atavici; nella cornice rurale di *La bella Concetta*, il corpo di un'attraente ragazza può risultare costituito di animali e sostanze rivoltanti, nonché di innumerevoli utensili, congegni elettromeccanici e vari artefatti; in *Vulcano*, pare persino ovvio che i secondini conducano pubblicamente al guinzaglio i detenuti loro assegnati e li sottopongano a qualunque sevizia; in *La festa dei nani*, si perpetua l'abitudine di possedere e ospitare stabilmente in casa appunto dei nani, a fini di compagnia e diporto. Le coordinate temporali implicite, dunque, simulano un'attualità novecentesca che viene smentita da convenzioni di comportamento e fenomeni "biologici" tanto curiosi, le cui radici affondano in orizzonti epocali assolutamente anteriori, ovvero di manifesta finzionalità allegorica. Il teatro degli eventi può spaziare dalla regione andina di *I donghi*, all'Argentina non meno periferica di *La bella Concetta*, *Felicità*, *La casa*, alla claustrofilia domestica, sempre sudamericana, di *La festa dei nani*; e inoltre, dal londinese Battersea Park di *Il Tempio della Verità* al condominio romano sede dei *Dialoghi con il portiere*, dall'oceano australe di *Affondamento* alla provincia francese di *La notte di Aix*, sino alla topologia metamorfica e ondivaga di *Scriba*, pur ancorata a un interno di civile abitazione.

A una contemporaneità così omogenea e insieme così surrettizia, aperta in direzione di ordini temporali alieni, squarciata da fughe prospettive verso le solitudini cosmiche, rispondono ambientazioni spaziali della più varia latitudine e longitudine: il cortile condominiale, l'isola deserta e selvaggia, l'appartamento piccolo-borghese, l'agglomerato archeologico, la cooperativa agricola, il palazzo principesco, la villa campestre abbandonata, la sezione di partito, la camera d'albergo, la cittadina di provincia, il cantiere dismesso, la capanna rustica, la desolazione della cordigliera o il baraccone dei divertimenti. Se il presente si tinge di vetustà preistorica, leggendaria, quando non geologica, luoghi e paesaggi presentano i connotati morfologici

e antropici più diversificati. Come già l'inclinazione al genere fantastico, così pure l'ampiezza geografica delle ambientazioni e la sincronia attuale di tempi storici e tempi allegorici ambiscono a un'emblematica universalità di rappresentazione. La compresenza nella medesima raccolta narrativa di modi tanto differenti d'esistere e associarsi garantisce un'estensione simbolica del racconto, e quanto meno dispiega un intento di esemplificazione onnicomprensiva. Nel presente novecentesco si annidano tutte le possibilità già trascorse e le possibilità mai attualizzate, pronte a insorgere contro ogni ipotesi di univoco progresso o univoca conservazione.

Una discrasia analoga a quella che spesso oppone una voce narrante signorile e forbita al punto di vista parzialissimo e disumano, si ritrova anche nella disposizione dei regimi temporali del racconto: nel contrasto tra uno sfondo abitudinario-iterativo e un'azione puntuale che subentra a scompaginarlo, oppure tra un tempo principale che viene svolgendosi in maniera lineare e affondi retrospettivi che forniscono agghiaccianti antefatti. Il primo modello temporale, nel quale si fronteggiano consuetudine e infrazione episodica, è sviluppato in vario modo da *La bella Concetta*, *La notte di Aix*, *Felicità*, *I donghi*, *La festa dei nani*. A variare saranno nella fattispecie l'estensione testuale, l'attenzione e la collocazione narrativa concesse alla cornice consuetudinaria piuttosto che all'evento risolutore di continuità.

In *La bella Concetta*, l'idillio iperbolico della gioventù campagnola è contrapposto all'iniziazione sessuale grottescamente traumatica vissuta dal protagonista, durante la quale Concetta pare disfarglisi, alla lettera, tra le mani. *La notte di Aix* mette in opposizione lirica il sonno degli uomini, imbozzolati nel tepore delle loro case, all'addiaccio contemplativo dell'io narrato. In *Felicità*, la carnevalata peronista si sovrappone con esito farsesco alla tradizione popolare del carnevale, sfociando in una vera e propria immolazione votiva. Nel racconto *I donghi* la monotonia feriale di un cantiere edilizio disperso sulle Ande pone in risalto la manifestazione di mostruosi vermi sotterranei, i donghi appunto, al cui istinto famelico nulla sembra resistere. Ma è soprattutto *La festa dei nani* che con maggior nettezza demarca l'interruzione brusca di uno sfondo d'abitudine a opera di un'insorgenza sconvolgente: quando l'idillio domestico tra la signora Güendolina Marín e i suoi due nani viene spezzato dall'arrivo di un nipote, che dei nani ingelositi diventa il capro espiatorio.

La medesima funzione nodale svolta qui dal sopravvenire di un evento perturbante, è assunta in altri racconti dal recupero retrospettivo di circostanze propedeutiche. Allora saranno ragguagli inattesi o raccapriccianti, che agiscono prettamente sul piano dell'ordine narrativo, a interrompere un flusso contingente di azioni disposte secondo un canone di consuetudine, per quanto bizzarro. Lo scarto qui è di tipo informativo, prima che fattuale; esso interviene a carico del lettore anziché dei personaggi. E la ripresa di momenti passati, che fungono da inquadramento alle vicende attuali del

racconto, può protrarsi diffusamente, per episodi distinti, in alternanza al procedere del discorso lungo la direttrice cronologica principale. Tale disegno improntato allo strappo analettico del velo di continuità steso sui fatti – uno strappo talvolta reiterato e crescente – caratterizza testi come *Affondamento*, *Vulcano*, *Cassandra*, *La casa*.

Quest'ultimo riporta una villa di campagna ormai in rovina, pressoché fagocitata dalla natura, alle stagioni in cui era abitata da borghesi eccentrici e visitatori di riguardo; *Affondamento* illumina gli ultimi giorni di un naufrago ricostruendo i casi che lo hanno portato a uccidere il suo unico compagno di navigazione, e per conseguenza allo stato presente di totale smarrimento; *Vulcano* spiega l'estrema quanto vana rivolta di un carcerato col rammentare la sequela di supplizi che gli sono stati inferti e la natura del presunto crimine per cui è stato messo ai ferri; *Cassandra* è un dossier argomentato e controargomentato, istruito da una famiglia altolocata nel corso di usuali pranzi festivi allo scopo di spiegare l'imperscrutabile prestigio della protagonista. Che la discontinuità temporale si produca sul piano dell'azione e della sua frequenza, per l'irrompere di eventi inattesi, oppure sul piano del discorso, per l'intervento rammemorante del narratore, permane tuttavia un esito di partizione binaria: una spaccatura che la narrazione può magari simulare di ricomporre o al contrario accentuare con vigore, dalla quale comunque emanano effetti di instabilità ricettiva. Sta poi al lettore compensarla mediante la cooperazione fruitiva richiesta dall'umorismo nero.

Tra i testi della raccolta, sono forse i soli *Parsifal* e *Il Tempio della Verità* a non presentare alterazioni significative dell'orditura temporale, in quanto ciascuno è narrazione di un episodio relativamente continuo e compatto, ritagliato come importante campione entro la biografia del protagonista. Accanto alla rottura singolariva e alla discontinuità retrospettiva, esiste però nei *Racconti del «Caos»* almeno una terza tipologia di modulazione del tempo meritevole di essere considerata: si tratta di una struttura episodico-sequenziale, ove autonomi addendi sono accumulati in progressione, sulla base dell'omologia geometrica postulata tra di essi, senza tuttavia che vengano rinsaldati reciprocamente da una concatenazione logico-narrativa di particolare cogenza. I racconti che si reggono su un simile impianto, *Scriba*, *Dialoghi con il portiere*, *Il caos*, sembrano riprodurre al loro interno il medesimo principio compositivo sotteso all'intera raccolta: ossia giustapporre numerose cellule difformi, il cui vincolo d'analogia consista quasi soltanto in una attestazione di eccellenza sottratta a ogni tassonomia sistematica.

Scriba e *Dialoghi con il portiere* impongono limitazioni ben blande alla fantasia del narratore, che in un caso può addentrarsi a briglia sciolta nei campi della ricreazione onirico-allucinatoria, nell'altro in quelli della strampalatezza sociologico-urbana. L'uno si presenta come *collage* di dialoghi teatrali, drammi borghesi di costume, centrifugati dall'ecolalia sperimentale di un demiurgo del verbo; l'altro, pure d'impostazione dialogica, segue

lo svolgersi dei colloqui tra il narratore-protagonista e il portiere del suo palazzo, in apparente sintonia reciproca: a ogni battuta risponde il ritratto di un condòmino, il resoconto di un episodio di vita metropolitana, la formulazione di un aforisma sulle tendenze della civiltà contemporanea, mentre le parole di un interlocutore sempre meno trovano rispondenza in quelle del compagno, affiancandosi le une alle altre come interventi comunicativi irrelati. Ben maggior saldezza d'esposizione sorregge *Il caos*, il cui io narrante avanza pretese filosofiche che sarebbero per contro screditate da una condotta discorsiva troppo gratuitamente estrosa.

A dispetto dell'estrinseca posatezza argomentativa e dell'ordine impresso alla materia del racconto, di fatto anche le avventure di questo principe-filosofo seguono un andamento a carattere episodico e insieme lineare. Le sue svolte speculative coincidono in maniera sorprendente con le fortunate svolte dell'intreccio; mai pare essersi data una rispondenza così piena tra concetto astratto e pragma empirico: esito tanto più buffo, nella storia di un sedicente pensatore, se si considerano i gravosi impedimenti motori e sensoriali da cui egli è afflitto. Ora, per quanto la puntualità e l'eloquenza dell'io narrante siano in grado di rendere presentabili e finanche suggestive le piroette teoriche più audaci, pure non ne risulta attenuata l'arbitrarietà del passaggio da una sequenza del racconto alla successiva, se non grazie alla centralità del medesimo protagonista. Beninteso, si tratta di un'arbitrarietà che bisogna imputare stavolta alla sorte, non alla demiurgia della parola come già in *Scriba e Dialoghi con il portiere*, perché appunto fortuiti, grandiosamente e ridicolmente fortuiti, sono gli eventi che più incidono sul percorso etico-intellettuale del principe-filosofo. Resta il fatto notevole, nondimeno, che proprio *Il caos*, il racconto dal profilo linguistico-compositivo forse più bilanciato, dalle implicazioni teoretiche più sofisticate, finisca per obbedire sostanzialmente al medesimo assetto temporale dei racconti più proclivi al ghiribizzo inventivo e alla dinamica sgangheratezza di costruzione.

5. *Aria di casa in universi anomali*

Con tutta la loro indeterminazione e disparatezza esotica, gli spazi rappresentati nei *Racconti del «Caos»* assolvono un ruolo strutturale determinante. Se da un lato è riscontrabile la tendenza a non circoscrivere luoghi e scenari in termini esatti e localizzati, a mantenere insomma una vaghezza di coordinate che ribadisce la valenza allegorica dell'invenzione, dall'altro appare indubbia la concretezza delle descrizioni o dei dettagli che intessono lo sfondo ambientale delle vicende. I registri di configurazione dei luoghi sono senz'altro assai vari: dall'iperidillio caricaturale con cui in *La bella Concetta* si compone il paesaggio olivicolo della provincia

argentina, alla smaltata precisione di resa delle desolazioni andine o del rigoglio subtropicale, offerta rispettivamente da *I donghi* e *Affondamento*, funzionale a esaltare l'epifania antinaturalistica del fantastico; e ancora, dagli interni pacchiani della *Festa dei nani*, sede claustrale dove si prepara l'esplosione di una sorda violenza, alle regioni accidentate e silvestri che Parsifal attraversa nell'omonimo racconto, dando sfogo al suo turpe anelito d'avventura; dal vicinato condominiale di *Dialoghi con il portiere*, contro cui si staglia con maggior limpidezza il ridicolo dramma di ciascun inquilino; all'algido esterno lunare della *Notte di Aix*, dove le adiacenze dismesse delle abitazioni e le panchine deserte diventano ospizio favorevole al digredire cogitabondo.

I racconti più notevoli della raccolta, con riguardo agli assetti topologici, sono senz'altro *La casa* e *Il Tempio della Verità*, nei quali sin dal titolo l'ambientazione detiene una rilevanza fondamentale. In tali casi, la narrazione si costituisce davvero grazie alla descrizione dinamica e all'articolazione visiva degli edifici che si accampano al centro del discorso. Anzi, la villa inselvaticata dell'uno e la *Wunderkammer* dell'altro testo acquistano quasi statuto di personaggi, maturano una capacità di fascinazione che procede dall'icasticità della loro rovina materiale e contrasta marcatamente con le ingenuie pretese estetico-culturali dei rispettivi costruttori. Il retaggio di antiche presenze umane e la vita trascorsa avvolgono gli edifici in un'atmosfera di sospensione magico-realistica, tanto più che le usanze civili di cui essi sono stati teatro riemergono dalla profondità dei tempi: mediante la voce distaccata del narratore in *La casa*, mediante la stuporosa prospettiva infantile della protagonista in *Il Tempio della Verità*.

A indirizzare le sottigliezze "metafisiche" verso più consistenti inquietudini provvedono comunque un'attenzione pronunciata al dato tangibile e corposo, un indugio sul pullulare della materia di cui sono costruiti gli immobili, che tanto "immobili" poi non si dimostrano. Ma a rimpinguare di sostanza corporea i fantasmi delle frequentazioni passate è soprattutto la transitività, l'apertura di questi fabbricati ad agenti esterni. La «casa», sebbene custodisca le reliquie del capriccio architettonico profuso dai defunti proprietari, si compenetra degli elementi di natura circostanti: vegetali, animali, atmosferici, umani. È un luogo chiuso, originariamente dedito al culto della frivolezza borghese, che ora si apre e partecipa esso medesimo all'espansione del contorno biologico in cui è immerso, come se una civiltà borghese fosse estinta da secoli e i suoi relitti potessero rigenerarsi in una sorta di bollire primigenio. Nel mezzo della capitale inglese, per contro, il «Tempio della Verità» perpetua forme di sapienza enciclopedico-popolare destituite *ab origine* di ogni prestigio, atte a una funzione di svago baracconesco e pseudo-didascalico ormai superata. Tuttavia, accanto alle allegorie figurative di arti, scienze, misteri, nei suoi penetranti trova davvero ricetta un'immagine veridica, di carnale afflizione: quella di una misera barbona abbandonata nel sonno etilico e nel degrado canceroso,

il cui impaccio conferisce diverso valore all'imbonimento epistemologico celebrato d'intorno.

Lo svariare degli ambienti, metropolitani o suburbani, naturali o domestici, privati o pubblici, rileva con reiterata esemplarità l'insolubile solitudine in cui sono calati i personaggi. Di più: rileva la minaccia permanente che la solitudine individuale, assediata dall'agitarsi di forze esterne plurime e ingovernabili, sconfini nell'inesistenza, finisca per essere assorbita dall'indistinto. La pressione esercitata dal "caos" viene trasposta sensibilmente nella limitazione fisico-topologica patita dagli attori, per eccesso di angustia o di larghezza: l'assoluto naturale e l'assoluto artificiale non lasciano via di fuga. I protagonisti rischiano di essere "chiusi fuori", come Guido Falcone nella *Notte di Aix*, costretto ad attendere desto l'alba tra vie, parchetti, cortili; oppure rischiano di essere "chiusi dentro", come i microsomici Anfio e Présule nella *Festa dei nani*, il cui orizzonte d'esperienza è compreso tra la stanza da letto della padrona e il giardinetto di casa contornato da alti muri. Non è detto però che l'esito debba sempre essere distruttivo, come in quest'ultima vicenda, anche se il prevalere dei casi tende perlopiù a coincidere con un effetto disgregante: proprio la "notte di Aix" consente a Guido Falcone di esperire una speciale consapevolezza del suo isolamento tra gli uomini, che gli porge sotto nuova luce gli accadimenti quotidiani.

Nella sua ricerca empirico-speculativa, il deforme principe-filosofo di *Il caos* si muove attraverso un'ampia gamma di ambienti: dal proprio vasto palazzo alla fibrillante capitale del paese, dalla serenità ascetica di un monastero alla sfera tellurica più elementare, finendo intanto smarrito in trivi plebei, travolto da una torma di porci selvatici, rapito da un'aquila di mare come novello Ganimede. Il suo movimentato percorso risulta in paradossale contrasto con la sua incapacità di deambulare. L'esposizione al profluvio delle cause efficienti lo rende passivo proprio mentre tenta di stringere una concezione attendibile della realtà, cioè di padroneggiarla teoricamente e aggirarsi in essa a proprio agio. La decisione di abbandonare il palazzo nobiliare dove ha trascorso la giovinezza, al fine di scoprire la verità nel contatto con i suoi «simili», innesca una catena di vicissitudini imprevedute.

Le peripezie affrontate nel mondo portano il protagonista a subire lo scherno, l'incomprensione, il sequestro, lo espongono addirittura allo spettro dell'antropofagia. Ne consegue una completa sfiducia nel fondamento pragmatico-relazionale del vero. D'altra parte, non offre risultati più convincenti la soluzione opposta dell'ascesi contemplativa, che lo induce a volgere la sua seggetta a rotelle ben lontano dai bassifondi carnevaleschi della città. La noia mistica e lo scrutinio della natura sono bruscamente interrotti da altre circostanze fortuite, che gli consentono di varcare in breve i regni primordiali della terra, del mare, dell'aria, degli animali. Il radicamento dell'individuo nella sua stessa finitudine e fragilità bio-psichica appare inaggrabile. Senonché, messo in salvo dai suoi ospiti e rientrato a

palazzo, il principe-filosofo fa tesoro delle sue esperienze aprendo le porte al mondo, alla moltitudine: la sua dimora diviene sede di una festa continua, mediante la quale egli intende emulare il “caos” in quanto principio metafisico dell’universo.

Non si dà più soluzione tra il palazzo e la città, tra l’interno della distinzione privilegiata e l’esterno dell’ottundimento plebeo, né tra il tempo della socialità gerarchizzata e il tempo della sovversione carnevalesca. Un fondamento ludico regge l’ultima piroetta teoretica del protagonista. Il fatto è però che nell’impresa di emulazione del caos, il disordine è riprodotto nelle sue mere figurazioni epifenomeniche, dato il permanere del principe in posizione di privilegio e governo, sovrastante l’intera massa dei convitati, aristocratici o popolani che siano. La commistione del palazzo con la città e il mondo, la redistribuzione dei ruoli sociali nella festa permanente, non eliminano le distinzioni che il principe-filosofo vorrebbe sovvertire, anzi ne sono l’estrema riconferma mistificatoria.

Motori primi di questo disordine illusorio, come ammette il protagonista, sono il patrimonio di cui egli dispone e una volontà fortemente determinata nei suoi intenti: «Un’impresa impossibile; voglio dire, impossibile per chiunque non disponesse delle mie infinite risorse, delle mie quasi infinite energie. Credo, se non altro perché l’ho dimostrato, che con danaro abbastanza e abbastanza volontà non c’è quasi niente che non si possa ottenere in questo mondo»²⁷. La superficiale immersione nel caos si attua grazie all’accumulo di capitale maturato da molte generazioni e al dominio sociale di uno solo su tutti gli altri. Non che sprofondare euforicamente in una notte nichilistica dove tutte le vacche siano nere, il principe-filosofo è animato da uno spirito di casta e da una doppiezza ideologica affatto disarmanti.

6. *Complici e vittime del caos*

Intorno ai personaggi di Wilcock si scatenano turbolenze del reale che minacciano di sconvolgerne l’identità soggettiva e persino la consistenza corporea. *La bella Concetta* esemplifica attraverso l’esperienza del sesso le minacce dell’autotrascendenza relazionale: in termini di consunzione e metamorfosi aggressiva del corpo femminile, che attenta all’incolumità stessa dell’io. La carne di Concetta è un microcosmo in trasformazione, dove dietro un’apparenza di allettante formosità si celano i pericoli e gli ammennicoli più fuorvianti. Il narratore-protagonista non pare averne ri-

²⁷) Id., *Il caos*, ivi, p. 210.

cavato nocumento né angoscia insormontabili, benché si presenti tutt'altro che equilibrato nell'articolazione di un discorso peraltro assai scrupoloso. Fatto sta che abbandonarsi al trasporto dell'eros, alla fusione sensuale con l'altro, implica una possibilità non proprio gradevole di destrutturazione del soggetto.

Se l'integrità psicofisica individuale è esposta a scosse insorgenti dalla stessa corporeità biologica, tanto più temibili sono i flagelli che promanano dalle regioni circostanti dell'universo esteriore. I donghi, specie sotterranea e onnivora di vermi "conquistatori", sono in agguato: scavano, ingeriscono, consumano qualunque cosa, minano le fondamenta non solo delle maggiori metropoli industrializzate ma della civiltà stessa e della specie umana. Sarà forse accessoria la consonanza con il nome di Renata Donghi Halperin, direttrice di «Insula», una delle principali riviste letterarie nate a Buenos Aires negli anni Quaranta; ma è difficile non identificare l'appetito pestilenziale di questi ciechi invertebrati con la protervia antidemocratica del miope ceto politico-militare argentino. Complicità diffuse con la deriva autoritaria delle istituzioni sono allora richiamate dall'opportunismo del protagonista-narratore di *I donghi*, che sfrutta il proliferare delle temibili bestie per sbarazzarsi di amanti indesiderate e tutelare il proprio getto tornaconto.

Le reazioni del singolo all'accerchiamento dell'indistinto possono essere le più diverse: di inettitudine, assuefazione, resistenza, favoreggiamento, combinate tra loro in varia misura. E gli altri, sovente, sono assimilati a necessità estrinseche, sono inglobati nel magma di forze che si agita intorno all'individuo e preme per corroderne i confini identitari, piuttosto che riconosciuti come esseri simili a sé e solidali, con i quali sia gratificante o utile o possibile un qualche tentativo di comunicazione. La stessa forma racconto, come impiegata e replicata in ciascuna raccolta narrativa di Wilcock, mette in risalto la singolarità, se non il solipsismo, del singolo: dei tanti singoli che agiscono distintamente all'interno di ciascun testo breve, tra loro irrelati seppure congiunti almeno dall'esperienza della propria unicità, vissuta volta per volta in una maniera specifica e originale. La questione è che, immerso e isolato nella propria solitudine, l'individuo patisce un rischio d'inesistenza: la mancanza di un riconoscimento purchessia da parte altrui implica quasi un dubbio di autoconsapevolezza, il timore di essere già stati risucchiati nell'abisso del non-io. Pur di sottrarsi alla destituzione di soggettività, egli è indotto a stabilire una relazione con altri.

Raramente però la socializzazione si traduce in una messa a frutto di risorse collaborative, di comprensione e intesa: *Dialoghi con il portiere* profila sì un affiatamento del tutto *sui generis* tra il narratore-protagonista e il custode del suo caseggiato, ma, nonostante il loro fitto scambio di opinioni, permane il dubbio che ciascuno dei due assegni un valore troppo diverso da quello che riconosce il compagno alla loro abitudinaria frequentazione, come si evince dallo stesso automatismo che governa l'alternanza dei rispet-

tivi interventi. D'altronde i casi riferiti nel corso delle loro chiacchiere da cortile rinviano a situazioni familiari disastrose sino al parossismo, psicosi pittoresche o eccentricità collocabili assai oltre la soglia del disagio metropolitano: in mezzo alle quali la possibilità di uno scambio così civile e tutto sommato cordiale, com'è quello tra protagonista e portiere, racchiude un effettivo potenziale di autenticità.

Per il resto, slanci di cooperazione si danno soltanto tra aguzzini e tra persecutori, a danno di terzi: l'unica identificazione ammissibile con l'altro è quella mirata a ripeterne e amplificarne l'aggressività nei confronti di una vittima comune. Così è per il giovane aspirante «guardiano» a cui Vulcano, già «guardiano» titolato, concede di infierire brevemente sul proprio prigioniero, a fini beninteso di tirocinio delle nuove leve; così, pure, è per l'avvelenatrice sentimentale cui viene data parola in *Ricordi di gioventù*, pronta a mettere le proprie competenze tossicologiche al servizio dell'amica che intende sopprimere il genitore; lo stesso avviene in *Felicità*, allorché al rogo di Trenti assiste, dal palco delle autorità, la Signora Souza, sua fresca compagna di carcere in quanto esponente del medesimo «Partito Costruttivo» ma ora, con mirabile trasformismo, partecipa del Comitato di Festeggiamenti Carnevaleschi della Nuova Argentina, accanto al Commissario Sostituto del Partito Peronista.

Ancora più stretta è l'affinità tra Anfio e Présule, alleati torturatori entro il quadrangolare sistema di relazioni operante nella *Festa dei nani*: a spezzare la coatta simbiosi dei due con la padrona di casa, ingramagliata nella sua vedovanza, è l'avvento di un giovane parente del compianto signor Marín. Nell'intento di riconquistare la loro esclusività domestica, peraltro non turbata dal nuovo venuto, sono i nani stessi che appiccano la fiammata sensuale da cui vengono travolti la matura signora e il nipote adolescente. Allora sì la Signora Marín li mette da parte, zimbelli della propria sprovvedutezza, per premurarsi di attizzare sempre più gli ardori del congiunto Raúl. Di qui lo scatenamento dell'astio nanesco sul ragazzo, estrema conseguenza dello stato di reclusione, ignoranza e mutilazione entro cui i nani, sorta di evirati intellettuali da salotto, sono stati da sempre beatamente costretti.

Rapporti tanto articolati, e tra più attori principali, come le dinamiche di segregazione e paranoia che si svolgono in casa Marín, non sono i più frequenti nella narrativa di Wilcock. Al contrario *I racconti del «Caos»* ruotano, per la maggior parte, intorno a personaggi singoli e soli: l'attributo centrale e più ricorrente delle creature wilcockiane è proprio l'isolamento: patito o tollerato, ricercato o inferto. L'emblema del naufrago Ulf Martin, in *Affondamento*, è a tal proposito lampante. Del resto Parsifal, tutto compreso della propria mistica missione, non si fa scrupoli di allontanare violentemente da sé Kundry, dopo averne ripagato l'offerta di ospitalità con la violenza carnale. A sua volta Cassandra, sebbene fatta oggetto di un vero e proprio culto che richiama presso la sua grotta-tempio torme

di visitatori, si accampa appartata nel baricentro del sistema sociale e della stessa rete viaria che si snodano tutt'intorno a lei. Non la tangono gli intrighi e le mode, susseguentisi nella folta cerchia degli accolti al fine di captare il suo favore.

La desolazione naturale che circonda Ulf Martin, da questo punto di vista, è perfettamente omologa all'assiepiamento delle masse che si prosterano intorno alla diva indovina; così come la forzata marginalità notturna di Guido Falcone nella *Notte di Aix*, congeniale alla sua indole contemplativa, equivale per molti versi alla separatezza privilegiata entro cui il principе-filosofo di *Il caos* viene svolgendo la sua investigazione metafisica. Cambia ovviamente, dall'un caso all'altro, la prospettiva secondo cui è vissuta la solitudine: il disagio che ne consegue e la soluzione intrapresa per farvi fronte varieranno a seconda della capacità di riconoscerla in tutta la sua incontrovertibile crudeltà, e sottrarsi allo spirito gregario che sorregge le finzioni sociali:

Finora Martin ha dimostrato di essere una persona che fallisce in tutto, ma la vita nelle grandi città è organizzata in modo che perfino all'essere più inutile basta essere simpatico o avere una famiglia per sussistere per anni senza troppi inconvenienti perché le conseguenze della sua inutilità si compensano, annullandosi, con le conseguenze dell'inutilità degli altri. La società protegge i suoi veri fedeli, e indubbiamente ha il diritto di farlo, così 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 rinchiuersi nei suoi castelli di vetro.²⁸

Sotto questo riguardo, dunque, la torva dabbenaggine di Ulf Martin va rigorosamente distinta dall'attitudine di Guido Falcone a valersi della condizione solitaria come di un mezzo per acquisire una più profonda consapevolezza esistenziale; parimenti, l'irrazionale supremazia di Cassandra non può essere confusa con la preminenza scientemente mistificatoria cui perviene il deforme sofista di *Il caos*. Tante sono le declinazioni della solitudine, quante quelle della socializzazione. Tuttavia, se mai i protagonisti non figurano soli, quasi certamente sono male accompagnati: nel senso che le modalità d'interazione privilegiate tra loro e gli altri personaggi sono quelle dell'antagonismo, dello scontro, della sopraffazione. Al margine del confronto dualistico tra protagonista e avversario possono delinearsi personaggi secondari, a carattere corale o individuale, il cui ruolo è essenzialmente di supplenza o supporto, a tutto beneficio dell'aggressore. La solitudine sembra potersi spezzare solo a patto di venire a contesa con l'altro.

²⁸) Id., *Affondamento*, ivi, p. 30.

L'individuo si identifica a partire dall'attrito oppure dalla mancanza di contatto con il prossimo, individuo a sua volta ovvero moltitudine accomunata dall'ostilità o dall'estraneità rispetto al personaggio solitario. I meccanismi di conflitto tra l'uno e l'altro, tra l'uno e i molti, nei racconti più complessi possono reduplicarsi e dispiegarsi su diversi livelli: la moltitudine allora sarà suddivisa in sottocategorie, in soggetti plurali che si rapportano ciascuno in maniera specifica al protagonista. Un termine importante di mediazione tra il singolo e la collettività, *in absentia* o *in praesentia*, è costituito dal perimetro familiare: proiezione prima della comunità nell'ambito della sfera individuale. È infatti all'interno del nucleo domestico di casa Marín, artificialmente astratto dal contesto civile, che può maturare l'humus morale dove germina l'ingenua efferatezza dei nani.

Il racconto *Cassandra*, d'altro canto, consta di un dibattito familiare sul ruolo della profetessa, dove le diverse opinioni in lizza sono deferentemente riportate dall'io narrante ai congiunti che se ne siano fatti sostenitori. Il minorato io narrante di *Il caos* nel realizzare i suoi progetti filosofici, quali che siano gli inconvenienti, può contare sull'accudimento delle zie principesse, nonché sulle ingenti sostanze accumulate dagli avi. L'esilio parigino di Guido Falcone, in *La notte di Aix*, trova ironica giustificazione nel suo intento di rifuggire l'esistenza monotona cui l'avrebbe destinato a Buenos Aires la vicinanza di amici e parenti. Per non dire dei penosi stati di famiglia tratteggiati dai *Dialoghi con il portiere*, dove gli scompensi generazionali tra padri e figli conviventi sotto il medesimo tetto si specchiano ridicolmente negli espedienti con cui personaggi derelitti s'inventano una compagnia casalinga.

Se alla solitudine non si scampa, nemmeno si scampa alle maglie uniformanti della socialità, a cominciare da quel concentrato delle contraddizioni sociali che è la famiglia: per un verso cinghia di trasmissione, alla volta del singolo, dei conformismi approntati nel corpo sociale, per altro verso insostituibile sostegno ai narcisismi e alle supponenze del singolo stesso. D'altronde, secondo Wilcock, l'uomo è un animale librato tra la necessità di sbrigliare in compiuta autonomia le proprie energie soggettive e la necessità di trovare negli altri rispondenza al proprio operato: l'equilibrio tra queste due esigenze contrapposte racchiuderebbe la chiave, imprevedibile, della felicità.

GIULIANO CENATI
giuliano.cenati@unimi.it

NOTA BIBLIOGRAFICA

Opere di Juan Rodolfo Wilcock

VOLUMI IN SPAGNOLO

- Libro de poemas y canciones*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940.
Ensayos de poesía lírica, autoedizione, 1945.
Persecución de las musas menores, autoedizione, 1945.
Paseo sentimental, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1946.
Los hermosos días, Buenos Aires, Emecé, 1946, 1998.
Sexto, Buenos Aires, Emecé, 1953, 1999.
Los traidores (tragedia in versi scritta in collaborazione con S. Ocampo), Buenos Aires, Losange, 1956; Buenos Aires, Ada Korn, 1988.
El caos (ed. orig. it. 1960), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, 2000.

VOLUMI IN ITALIANO

- Il caos*, Milano, Bompiani, 1960; poi rieditato con il titolo *Parsifal. I racconti del «Caos»*, Milano, Adelphi, 1974.
Fatti inquietanti, disegni di Mino Maccari, Milano, Bompiani, 1961; Milano, Adelphi, 1992.
Luoghi comuni, Milano, Il Saggiatore, 1961.
Teatro in prosa e versi, Milano, Bompiani, 1962.
Poesie spagnole, Parma, Guanda, 1963.
La parola morte, Torino, Einaudi, 1968.
Lo stereoscopio dei solitari, Milano, Adelphi, 1972, 1990.
La sinagoga degli iconoclasti, Milano, Adelphi, 1972, 1990.
Il tempio etrusco, Milano, Rizzoli, 1973; Trento, L'Editore, 1991.
I due allegri indiani, Milano, Adelphi, 1973.
Italienisches Liederbuch. 34 poesie d'amore, Milano, Rizzoli, 1974.
L'ingegnere, Milano, Rizzoli, 1975.
Frau Teleprocu (in collaborazione con F. Fantasia), Milano, Adelphi, 1976.
Il libro dei mostri, Milano, Adelphi, 1978.
Poesie, Milano, Adelphi, 1980, 1993².
L'abominevole donna delle nevi e altre commedie, Milano, Adelphi, 1982.
Le nozze di Hitler e Maria Antonietta nell'inferno (in collaborazione con F. Fantasia), Milano, Rizzoli, 1985; Roma, Lucarini, 1990.

TRADUZIONI E CURATELE ITALIANE

- J. Joyce, *Poesie*, prefazione di A. Rossi, traduzioni di A. Giuliani, A. Rossi, E. Sanguineti, J.R. Wilcock, Milano, Mondadori, 1961.
 Id., *Frammenti scelti da La veglia di Finnegan*, unica traduzione autorizzata e note di J.R. Wilcock, in *Tutte le opere di James Joyce*, a cura di G. Debenedetti, III. *Ulisse, Frammenti scelti da La veglia di Finnegan*, Milano, Mondadori, 1961.
Poeti catalani, testi e traduzioni a cura di L. Bacchi Wilcock, introduzione di J.R. Wilcock, Milano, Bompiani, 1962.
 T. Traherne, *Poesie scelte*, traduzioni di C. Campo, E. Zolla, J.R. Wilcock, in E. Zolla (a cura di), *I mistici*, Milano, Garzanti, 1963; poi in E. Zolla (a cura di), *I mistici dell'Occidente*, V, Milano, Rizzoli, 1980.

- V. Woolf, *Per le strade di Londra*, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- Id., *Una stanza tutta per sé*, introduzione di M. Bulgheroni, traduzione di L. Bacchi Wilcock e J.R. Wilcock, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- S. Beckett, *Poesie in inglese*, Torino, Einaudi, 1964.
- E. Dahlberg, *Mia madre Lizzie*, Torino, Einaudi, 1966.
- H.R. Haggard, *Lei*, Milano, Bompiani, 1966.
- C. Marlowe, *Tamerlano il Grande*, Milano, Adelphi, 1966.
- Id., *Teatro completo*, Milano, Adelphi, 1966.
- B. Garson, *MacBird!*, Milano, Feltrinelli, 1967.
- M.P. Shiel, *La nube purpurea*, versione e prefazione di J.R. Wilcock, Milano, Adelphi, 1967; poi Mondadori, 1975; Bompiani, 1981; Adelphi, 1991.
- S. Ocampo, *Il diario di Porfiria*, presentazione di J.R. Wilcock, traduzione di L. Bacchi Wilcock, Milano, Todariana, 1967.
- F. O'Brien, *Una pinta d'inchiostro irlandese*, Torino, Einaudi, 1968.
- W. Shakespeare, *Riccardo III*, Milano, Bompiani, 1968.
- E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1968.
- H. Walpole, *L'uccisore e l'ucciso*, prefazione di J.R. Wilcock, traduzione di L. Ciotti Miller, Milano, Bompiani, 1969.
- W.C. Williams, *Nelle vene dell'America*, traduzione di A. Rosselli e J.R. Wilcock, Milano, Adelphi, 1969.
- J. Genet, *I negri*, Milano, Il Saggiatore, 1971; poi con nota introduttiva di E. De Angeli, Torino, Einaudi, 1982.
- Id., *Tutto il teatro*, traduzione di G. Caproni e J.R. Wilcock, Milano, Il Saggiatore, 1971.
- E. Smart, *Sulle fumane della Grand Central Station mi sono seduta e ho pianto*, Milano, Il Saggiatore, 1971.
- Black Elk, *Alce Nero parla. Vita di uno stregone dei Sioux Oglala, messa per iscritto da John G. Neihardt (Arcobaleno Fiammeggiante)*, introduzione di G. Dossena, Milano, Mondadori, 1973.
- J.L. Borges, *L'oro delle tigri*, traduzione di J.R. Wilcock e L. Bacchi Wilcock, Milano, Rizzoli, 1974.
- F. Antal, *Classicismo e romanticismo*, Torino, Einaudi, 1975.
- J. Aubrey, *Vite brevi di uomini eminenti*, a cura di O.L. Dick, Milano, Adelphi, 1977.
- N. Douglas, *Biglietti da visita. Un viaggio autobiografico*, Milano, Adelphi, 1983.
- E. Dahlberg, *Poiché ero carne*, Milano, Adelphi, 1988.
- G. Flaubert, *Dizionario dei luoghi comuni. Album della Marchesa. Catalogo delle idee chic*, Milano, Adelphi, 1980.

Contributi critici essenziali su Juan Rodolfo Wilcock e *Il caos / Parsifal. I racconti del «Caos»*

- E. Zolla, *Realtà caotica*, «Gazzetta del popolo», 7 ottobre 1960.
- A. Bocelli, *Racconti di Wilcock*, «Il Mondo», 11 ottobre 1960.
- P. Milano, *Quindici tappe di un caos*, «L'Espresso», 16 ottobre 1960.
- F. Virdia, *I racconti di Wilcock*, «La Fiera letteraria», 16 ottobre 1960.
- G. Debenedetti, *Nota*, in J.R. Wilcock, *Luoghi comuni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 7-10; poi in G. Debenedetti, *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1531-1533.

- Id., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 603-612.
- G. Bonaviri, «L'Unità», 11 maggio 1974.
- E. Pecora, *Ingenuo omicida e naufrago inesperto*, «La Voce repubblicana», 14 giugno 1974.
- D. Del Giudice, *Racconti del caos*, «Paese Sera», 19 luglio 1974.
- G. Pampaloni, «Il Giornale», 19 luglio 1974.
- A. Altomonte, *I racconti del Caos*, «Il Tempo», 7 settembre 1974.
- P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 29-32, 148-149.
- D. Balderston, *Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock*, «Revista Iberoamericana» 49, 125 (ottobre-dicembre 1983), Pittsburgh (Pennsylvania), p. 743 ss.
- Id., *La literatura antiperonista de J.R. Wilcock*, «Revista Iberoamericana» 52, 135-136 (aprile-settembre 1986), Pittsburgh (Pennsylvania), pp. 573-581.
- Id., *Wilcock. El museo de los recuerdos*, «Hispanica. Revista de Literatura» 15, 44 (agosto 1986), Gaithersburg (Maryland), pp. 55-57.
- Id., *Civilización y barbarie. Un topos reelaborado por J.R. Wilcock*, «Discurso Literario. Revista de Temas Hispánicos» 4, 1 (autunno 1986), Asunción, pp. 57-61.
- R.H. Herrera, *Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica*, in Id., *La ilusión de las formas*, Buenos Aires, El Imaginero, 1988.
- L. Gusmán, *La utopía del caos*, «Primer plano», supplemento culturale del quotidiano «Página 12», 1 novembre 1992, Buenos Aires.
- G. Pulce, *Wilcock, Juan Rodolfo*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.
- G. Sgagnoletti, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton Compton, 1994, p. 823 s.
- R. Deidier, *Strategie del luogo comune. La poesia di J.R. Wilcock*, «Otto-Novecento» 18, 2 (marzo-aprile 1994), pp. 235-243; poi intitolato *L'intelligenza di Wilcock*, in Id., *Stili della percezione. Spazio, tempo, poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1998.
- D. Balderston, *The twentieth-century short story in Spanish America*, in R. Gonzalez Echevarria - E. Pupo-Walker (eds.), *The Cambridge History of Latin American Literature*, II. *The Twentieth Century*, Cambridge, University Press, 1996, p. 476 s.
- G. Piro, *La Roma de Wilcock*, «Tokonoma. Traducción y Literatura» 4 (1996), Buenos Aires, pp. 30-37.
- A. Mioni, *Juan Rodolfo Wilcock. La morte e le parole dell'amore*, «Poesia» 9, 91 (gennaio 1996), pp. 27-32.
- H. Bianciotti, *Juan Rodolfo Wilcock. La felicidad del poeta*, «Cultura», supplemento del quotidiano «La Nación», 1 febbraio 1998, Buenos Aires.
- E. Montequin, *Un escritor en dos mundos*, ibidem.
- R.C. Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernandez, Virgilio Pinera y Juan Rodolfo Wilcock*, «DAIA. Dissertation Abstracts International. Section A: The Humanities and Social Sciences» 60, 5 (novembre 1999), Ann Arbor (Michigan), p. 1582.
- V.C. Zonana, *De viris pessimis. Biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock*, «RILCE. Revista de Filología Hispánica» 16, 3 (2000), Pamplona, pp. 673-690.
- R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003.

- A. Dujovne Ortiz, *El país de Juan Rodolfo Wilcock*, «Cultura», supplemento del quotidiano «La Nación», 29 giugno 2003, Buenos Aires.
- D. Balderston, *Wilcock, Juan Rodolfo*, in D. Balderston - M. Gonzalez (eds.), *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature. 1900-2003*, London - New York, Routledge, 2004.
- G. Episcopo, *Mise en cruaute. Le forme della crudeltà nella narrativa di Federigo Tozzi, William Goyen e J. Rodolfo Wilcock*, «Strumenti critici» 20, 1, 107 (gennaio 2005), pp. 27-70.