

## Della solitudine prodigiosa ovvero *Il libro dei mostri* di J.R. Wilcock di martino negri

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

[1]

Anastomos è il personaggio con il quale si apre *Il libro dei mostri* di Juan Rodolfo Wilcock, un gioiello letterario di rara e amara bellezza nato nel clima di sperimentazione narrativa che caratterizza una certa frangia della letteratura italiana degli anni Settanta. Pubblicato nel novembre del 1978, a pochi mesi dalla morte del suo autore, il volume si presenta come una collezione di brevi prose nelle quali personaggi dai nomi improbabili – Erbo Meglio, Ugo Panda e Olimpiero Fraglie, per citarne solo alcuni – prendono corpo e vita, fissandosi nella mente di chi legge come un'esile trama d'immagini, di riflessi deformati – e pure, in tanta stupefacente difformità dalla norma, veri – della condizione umana.

Figlio di Charles Leonard Wilcock, inglese, e di Aida Romegialli, argentina d'origine piemontese, Juan Rodolfo nacque a Buenos Aires nel 1919, e ivi crebbe e studiò, laureandosi nel 1943 in ingegneria civile [2]; già da tempo aveva tuttavia riconosciuto la propria inclinazione alla letteratura, imponendosi all'attenzione della critica con una raccolta di poesie, il *Libro de poemas y canciones*, molto ben accolta, alla quale, negli anni successivi, ne seguirono molte altre [3]. Oltre che anni di tirocinio poetico, gli anni Quaranta furono per il giovane Wilcock quelli in cui



J.R. Wilcock, *Il libro dei mostri*, 1978

ebbe le prime esperienze nel mondo dell'editoria periodica – fu direttore di un paio di riviste letterarie tra il 1942 e il 1947 [4]– e, soprattutto, il periodo in cui nacque e maturò l'amicizia con Jorge Luis Borges, nome già allora della letteratura argentina [5], e con Silvina Ocampo e Bioy Casares, insieme ai quali sarebbe approdato in Europa un decennio più tardi: un'amicizia decisiva in molti sensi per il giovane scrittore, che nel segno di quella triade straordinaria [6] avrebbe imboccato la strada di una letteratura dai connotati fortemente intellettuali e allegorico-simbolici, ma al tempo stesso intrisa del piacere giocoso del racconto paradossale e della mistificazione letteraria, una mistificazione nutrita di memorie erudite, sia vere che fasulle, e di invenzioni spiazzanti.

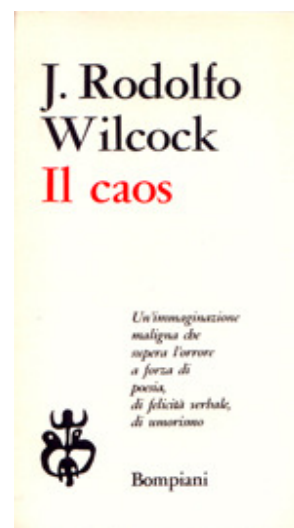
Wilcock rimase in Argentina fino al 1951, quando – attratto irresistibilmente da quella che sentiva come la propria autentica patria culturale – intraprese un primo lungo viaggio nel vecchio continente. Visse poi a Londra tra il 1953 e il 1954; alcuni anni più tardi, nel 1957, si trasferì a Roma, dove lavorò come traduttore e giornalista [7], stringendo amicizie con personaggi di primo piano della cultura italiana di quegli anni – Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante, Alberto Moravia, Ennio Flaiano, Roberto Calasso – prima di fuggire dal consorzio umano e ritirarsi nella solitaria casa di campagna di Lubriano, nel viterbese, nella quale avrebbe trascorso i suoi ultimi anni.

Padrone di quattro lingue almeno – spagnolo, inglese, italiano e francese [8]– a partire dalla metà degli anni Cinquanta scelse la lingua italiana come mezzo d'espressione privilegiato e nella nostra lingua pubblicò un numero considerevole di opere in prosa e in versi, dalla prima raccolta di racconti, *Il caos*, fino al *Libro dei Mostri*, pubblicato postumo nel 1978 [9]. Una scelta, quella dell'italiano, che non pare motivata da considerazioni di natura strettamente estetica, ma piuttosto culturale, nel senso più alto del termine e, specificatamente, comunicativa; come dirà Wilcock stesso nel corso di un'intervista:

*Credo che se dovessi aiutare qualcuno a capire che sono o chi sono come scrittore rileverei due punti fondamentali: sono un poeta, appartengo alla cultura europea. Come poeta in prosa, discendo per non complicate vie da Flaubert, che generò Joyce e Kafka, che generarono noi (tutto ciò è da intendere allegoricamente, perché quelle persone rappresentano epoche, modi di pensare). «Flaubert fu il primo a consacrarsi alla creazione di un'opera puramente estetica in prosa», scrisse Borges; e scrisse lo stesso Flaubert: «Le combinazioni della metrica si sono esaurite; non quelle della prosa» [10]. Come scrittore europeo, ho scelto l'italiano per esprimermi perché è la lingua che più somiglia al latino (forse lo spagnolo è più somigliante, ma il pubblico di lingua spagnola è appena lo spettro di un*



Juan Rodolfo Wilcock



J.R. Wilcock, *Il caos*, 1960

*fantasma). Un tempo tutta l'Europa parlava latino, oggi parla dialetti del latino: la passiflora in inglese si chiama passion-flower, per me le due sono la stessa parola. Quindi la lingua ha un'importanza relativa; quello che conta è non cadere nel folclore, che è intrasferibile. Per me l'inglese è un po' troppo folcloristico, ormai; che dire poi dell'inglese degli Stati Uniti, quando prende il volo per conto suo e si appiattisce in centoventicinque parole. È come se a un giocatore di scacchi gli dicessero: "Qui si gioca a modo nostro, con un solo cavallo e senza torri".*

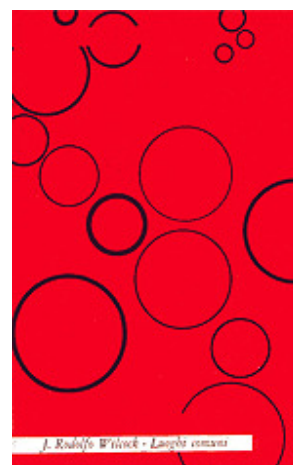
Si tratta di un brano estremamente ricco di informazioni sull'idea di scrittura, e dunque, anche e necessariamente, di lingua, dello scrittore argentino; proprio perché, come osserva l'amico e maestro Borges: «Ogni lingua rappresenta una tradizione letteraria e risponde a un certo modo di vedere l'universo» [11].

La prima cosa che colpisce nella risposta di Wilcock al suo intervistatore è la sua aspirazione a una parola che sia il più possibile "universale", una parola che sappia cogliere il condiviso e il condivisibile che c'è nella vita degli uomini, quel quid di noumenico che risplende a tratti nel grigiore fenomenico quotidiano, quell'universale che trova ricovero, a volte – complice il caso [12] – in parole distribuite con un certo ordine, e un certo gusto, sulla pagina. Un desiderio di universalità che è tutt'uno con quell'esigenza di trasmissibilità o – come la chiama Wilcock – "trasferibilità" dell'esperienza che costituisce la base stessa della pulsione al racconto. Anche se tale universalità è relativa all'ambito della sola cultura europea: il "folclore", inteso come manifestazione dell'effimero e del transeunte, del troppo specificamente collocato in senso storico e geografico, non lo interessa, proprio per la sua natura limitata, comprensibile e condivisa solo all'interno di una cerchia eccessivamente ristretta di persone.

Non meno significativa, nel passo citato, un'idea di scrittura dalle forti componenti ludiche – si pensi all'analogia suggerita tra le pedine degli scacchi e la ricchezza lessicale di una lingua, oppure all'accento al tema delle possibilità combinatorie in letteratura, introdotto con la citazione di Flaubert – una scrittura nella quale il piacere della parola "giusta", sia essa ricercata, scovata in chissà quale angolo della biblioteca della propria memoria, oppure raccolta per strada, senza alcun ribrezzo, si rivela elemento decisivo [13].

Del suo linguaggio, ricco di reminiscenze letterarie, spesso lirico, a volte addirittura aulico, eppure per nulla restio ad accogliere i segni e l'umore del quotidiano contemporaneo, Roberto Calasso – con la consueta felicità d'immagini – scrive:

*il suo italiano è come un isolotto tropicale, carico di antica e folta vegetazione, preso nella corrente di un fiume ammorbato dagli scarichi industriali, che scorre*



J.R. Wilcock, *Luoghi comuni*, 1962

*in una magra e proterva campagna.*

Ma soprattutto è un brano, quello citato per esteso, nel quale Wilcock riconosce la propria natura di poeta, anche se "in prosa": ed è una natura rivendicata con orgoglio – così come le radici europee della propria cultura – e intesa come punto d'arrivo d'una ormai consolidata tradizione letteraria, della quale lo scrittore traccia con lucidità la sintetica genealogia.

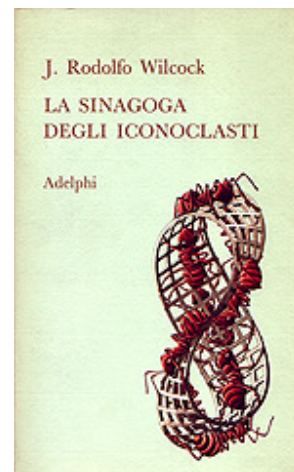
Il libro dei mostri, in questo senso, si colloca al termine di un percorso poetico e stilistico al quale appartengono anche *Lo stereoscopio dei solitari* e *La sinagoga degli iconoclasti*, entrambi del 1972 [14]; anno in cui scrittori italiani d'altra e più vasta fama avrebbero pubblicato esempi magistrali di prosa poetica, dando prova di come la "formula breve" – caratteristica, d'altra parte, della tradizione letteraria italiana [15] – fosse in quel momento, fra le tante declinazioni che la narrativa poteva avere, quella più adatta a raccontare – sotto il segno della frantumazione e moltiplicazione del tempo narrativo – il mondo contemporaneo e la frammentaria percezione che di esso si aveva [16]: sto parlando del primo *Sillabario* di Goffredo Parise [17] e delle *Città invisibili* dello stesso Calvino [18], malinconica e architettonica tessitura di stati dell'anima.

Il termine "mostro" – anticamente "mònstro" – riesce oggi a riunire in sé significati tra loro molto differenti, fissati dal contesto discorsivo nel quale il termine compare; è un mostro la creatura abnorme e terrificata proveniente dallo spazio, ma anche l'autore di efferati omicidi o l'individuo morfologicamente anomalo (sia esso animale, vegetale oppure minerale), eppure è un mostro anche il pianista d'eccezionali doti tecniche, così come la compagna di banco con la quale la natura non è stata troppo generosa: la mostruosità può essere dunque una connotazione d'ordine fisico, immediatamente evidente allo sguardo e tale, a volte, da innescare un sentimento di repulsione, oppure d'ordine spirituale, morale, nascosto. Ma soprattutto, con il termine "mostro" si continua a indicare un essere le cui caratteristiche paiono estranee al consueto ordine naturale e dunque foriere d'uno stupore che può indurre, ugualmente, ammirazione o paura:

Nella storia della cultura questi esseri di forme non naturali costituiscono una creazione tipica della mente umana, ora assunti come reali e caricati di significati complessi (soprattutto d'ordine religioso e morale, ma anche fisico), ora presi come simboli di realtà altrimenti non rappresentabili né esprimibili.

[19]

Dal latino *monstrum* – "prodigio", "portento" – il termine deriverebbe dal tema del verbo *monere*, che significa "avvisare", "ammonire": il che presuppone che nella cultura d'origine del termine tali creature



J.R. Wilcock, *La sinagoga degli iconoclasti*, 1972

anomale e prodigiose fossero considerate portatrici d'un messaggio divino da decifrare, avallando in tal senso una connotazione non necessariamente negativa del termine, così come del concetto. A prevalere, nella cultura classica greco-romana, è infatti piuttosto il tema del prodigio, della differenza dalla norma, e del conseguente stupore generato in chi nel prodigio s'imbatte: uno stupore che ha in sé qualcosa di sacro.

È a questa declinazione del concetto che appartengono le creature di Wilcock. Si pensi ad esempio al già citato Anastomos, che la gente guarda a bocca aperta – «colta da una specie di terrore stupito come davanti a qualcosa di sacro e intoccabile» – e che solo i bambini, forti della propria innocenza, ardiscono d'avvicinare: Anastomos che quando sorge dall'acqua, dopo un tuffo, pare «una divinità primordiale dalla forma umana» [20].

I mostri di Wilcock non sono dunque lupi mannari né vampiri, alieni provenienti da plaghe sconosciute dell'universo o serial killer dal sangue glaciale. Sono esseri umani, persone comuni inserite, più o meno felicemente, nella società civile alla quale anche noi apparteniamo – tra di loro scopriamo ufficiali postali e ingegneri, scrittori e avvocati, ragionieri e musicisti, poliziotti – eppure sono anche individui completamente isolati dal resto del mondo, costretti a una dimensione di solitudine spesso carica di tristezza: nati con caratteristiche fisiche singolari o colti in un momento preciso della loro vita da un cambiamento repentino e radicale che ne muterà per sempre le sorti, i mostri raccontati da Wilcock scontano l'eccezione che costituiscono rispetto alla norma nell'impossibilità di trovare un compagno o una compagna, qualcuno in cui riconoscersi e con il quale condividere esperienze e pensieri. Non che siano necessariamente brutti – Anastomos per esempio è «bellissimo» – o terrificanti – nessuno di loro, anzi, lo è – eppure sono mostri nel senso antico del termine, creature uniche e prodigiose: uomini-armadillo alti più di quattro metri che leggono romanzi polizieschi gustando la pioggia che scorre sulla propria corazza, geometri che si sono tramutati improvvisamente «in un comune vulcano di fango, cioè una salsa, dietro l'orto che ora curano le figlie» [21], ufficiali postali che sono né più né meno che «un ammasso di peli, lana e bambagia, di forma genericamente sferica» [22], donne del bel mondo, in evidente stato di putrefazione eppure ancora capaci di sedurre i giovanotti, puri miraggi viventi. Discendenti idealmente da un concetto "classico" di mostruosità, più che con i mostri della fantascienza o della letteratura horrorifica, i personaggi di Wilcock sembrano imparentati con inimmaginate stirpi circensi, che la gente "normale" è disposta a pagare per ammirare, o con gli abitanti della leggendaria e sotterranea città di Midian, che accoglie tutti coloro che sono emarginati per la propria "diversità" dal consorzio umano timoroso e omologante [23]:

«Non hai ancora capito? Sei sottoterra adesso, con i



C. Barker, *Cabal*, 1989

*figli delle tenebre, gli ultimi sopravvissuti delle grandi tribù...»*

*«Le grandi tribù?»*

*«Siamo quelli che voi chiamate mostri, ultimi esponenti di razze che la tua razza ha portato quasi all'estinzione...»*

*«Siete immortali?»*

*«Non tutti, il sole può uccidere alcuni di noi, come Babette, altri possono soccombere alle armi comuni, ma c'è qualcuno che sopravvive a tutto questo, perché ha superato le soglie della morte.»*

*«Ma è assurdo...»*

*«Poter volare, diventare fumo, o lupi? Conoscere la notte e viverci per sempre? Non è tanto assurdo... per voi siamo dei mostri, ma quando sognate, sognate di volare, di trasformarvi... e di vivere senza la morte... voi c'invidiate e quello che invidiate...»*

*«Lo distruggiamo...» [24]*

Ma se negli emarginati della città di Midian il dato estetico, morfologico, è quello più significativo e non molto più in là pare concludersi il discorso di Barker, i "mostri" di Wilcock sono idee che hanno preso forma d'emblema – e in questo senso sono accostabili a certe creature dei bestiari medievali [25] – concetti che si vestono di carne, una carne capace di esplicitare, visualizzandola, un'idea astratta: metafore che hanno preso corpo e vita e s'aggirano tra la gente comune, o la evitano. E così, sebbene con pochissime eccezioni – come direbbe Gene Wilder – «un verme non è un essere umano», il critico letterario Berlo Zenobi è proprio

*una massa di vermi, un ammasso dalla forma non meglio definita, sebbene si supponga che una qualche struttura portante nel suo interno ci debba essere, altrimenti che cosa terrebbe insieme tutti quei vermi?*

[26]

Mentre Olimpero Fraglie, l'uomo vegetale che conduce la sua vita agreste e solitaria sulla cima d'un colle, capace com'è di operare la sintesi clorofilliana e a se stesso bastando, desta meraviglia in chi lo osserva, incuriosito, da lontano:

*Si racconta pure che in lui convivano i due sessi, il che lo porta all'autosufficienza: ha un organo genitale maschile e uno femminile, e così si capisce che stia sempre lassù, sulla sua rupe, a scopare se stesso tutta la notte, come dicono in paese. [27]*

Meraviglia, certo, per i costumi di vita inconsueti, ma anche – forse – un pizzico d'invidia per un'autosufficienza tanto insolita e ritenuta appagante, vissuta nel segno di una radicata incapacità a comprendere e accogliere il diverso da sé, sia sotto il profilo fisico, sia sotto quello culturale:

*Quasi tutti si domandano, per esempio, se Olimpiero ha moglie: l'idea che sia moglie di se stesso li stupisce, eppure è la norma tra i vegetali. [28]*



J.L. Borges, *Manuale di zoologia fantastica*, 1962

C'è però un altro, significativo punto di contatto tra le creature di Wilcock e quelle di Barker. Gli abitanti di Midian sono coloro che sono stati capaci di accettare la presenza in sé della "bestia" – formulazione zoomorfa del proprio lato oscuro, o, forse più precisamente, componente irrinunciabile e al tempo stesso qualificante della propria natura – una "bestia" che essi accettano di lasciar emergere anche esteriormente, abbandonando ogni mascheramento, perdonando a se stessi i propri appetiti e le proprie forme e mostrandosi agli altri per quello che realmente sono. Allo stesso modo le creature di Wilcock abbandonano ogni umano mascheramento mostrando la propria verità interiore, la propria intima natura, normalmente celata oltre la cortina mistificante del quotidiano apparire in forma antropomorfa. Zulemo Moss, ad esempio, è così accidioso nella sua rabbia impotente da apparire come «un portacenere di legno, rotondo, capiente, facile da pulire – basta una passata sotto il rubinetto – ma senza ambizioni, senza prospettive» [29], un posacenere capace unicamente di meditare grottesche ricette di vendetta – motivata da che non si sa – contro il signor Martinez e la signora Cosacci, suoi vicini di casa:

*Signora Cosacci Sfogliata.*

*«Fatene una palla, ricopritela con una tovaglia e lasciatela riposare. Trascorsi venti minuti...»* [30]

Eppure anche nel mondo dei "mostri", a volte, l'apparenza è ingannevole, come nel caso del povero Mario Obradour, che «è bello sì, ma in fotografia, perchè nella realtà riesce abbastanza disgustoso, essendo, come è, identico a un manichino di plastica, o a una statua di cera»; Mario Obradour, nel quale alla durezza esterna «si accompagna un'interna tenerezza, da nessuno ripagata»:

*Una volta, sentendosi internamente fondere da un calore ignoto, volle rivolgere la parola a una ragazza in un negozio; balbettante dall'emozione tese il braccio, e la ragazza ci appese la borsetta, distratta. Siamo sempre presi per quel che sembriamo.* [31]

O come nel caso del ripugnante maestro di musica Amelio Sligo, il cui corpo è «avvolto in una specie di schiuma rosea appiccicosa, che non si stacca ma allo stesso tempo non lascia vedere gli arti che la sorreggono, ammesso che ce ne siano» e la cui testolina risulta «indiscernibile nel suo cappuccio di bava»; una creatura repellente, il maestro Sligo, che pure compone musiche di indescrivibile bellezza, melodie che ogni ascoltatore può interpretare a modo suo:

*chi come le forme azzurre delle montagne quando ci spunta dietro il sole, chi come le ombre delle nuvole sul lago, chi come il gesto d'invito di una beltà quindicenne, lento e assordante, a mezzogiorno, sulla riva del mare, fatto di carne e sangue eppure immateriale come immateriale è la forma di un fiore,*

*benché impressa nella materia, e allora non si è sulla terra ma sciolti nell'aria del desiderio: questo può fare con la sua musica il maestro Amelio Sligo.* [32]

Un essere capace di tanto – chiosa Wilcock – «dev'essere senz'altro bello, per quanto schifo possa fare la sua apparenza generale» [33].

Ma allora, forse, non c'è inganno alcuno nel "circo" di Wilcock dal momento che in esso ognuno mette in mostra la propria natura nella sua completezza, senza remore, anche se in tale apparizione, o disvelazione della propria verità, il contrasto tra realtà interiore ed esteriore sia a volte stridente oppure carico d'ombra più che di luci: Mario Obradour ha un animo sensibile e sembra un manichino, Amelio Sligo fa, letteralmente, «schifo» ma con la sua musica riesce a muovere l'immaginazione degli uomini e accenderne i desideri. I suoi "mostri" vivono vite paradossali dalle tinte grottesche e poetiche, tragiche e patetiche, a volte addirittura commoventi, sempre straordinarie – nel senso di extra-ordinarie – eppure tanto simili a quelle che viviamo nel nostro universo quotidiano; ed è proprio nella commistione profondamente umoristica di ripugnanza visiva e inatteso respiro lirico – e nel repentino passaggio dall'uno all'altra (o viceversa) – che si rivela una delle cifre distintive della scrittura wilcockiana, tanto attenta all'invenzione delle immagini, e al loro conseguente sviluppo, così come alle acrobazie del pensiero che le parole consentono: si tratta di una scrittura immaginosa e lirica, ricca e divertita, letteraria, aerea, eppure, anche, capace di toccare corde profonde e dolenti dell'animo umano attraverso delle immagini-emblema. D'altra parte il poeta è colui che conosce «l'arte di parlare per figure», come si legge in una delle sessantasei prose dello *Stereoscopio dei solitari* [34], e padrone di tale arte tenta di comunicare con gli altri uomini.

Punto di partenza di molte delle storie raccolte nel *Libro dei mostri* è, infatti, l'invenzione di un'immagine spiazzante e fortemente simbolica, a partire dalla quale prende le mosse la narrazione vera e propria; il meccanismo è lo stesso proposto da Rodari nella sua *Grammatica della fantasia* [35]: trovare un'immagine stuzzicante e provare a vedere cosa succede sviluppando le conseguenze narrative di determinate caratteristiche morfologiche. Pensiamo a Pier del Rotto, ad esempio, che un giorno s'è liquefatto e ora vive in un serbatoio di un'ottantina di litri che la moglie conserva con cura in salotto: certo, non avendo più organi per la fonazione, egli non parla, ma quando si agita

*fa in superficie come delle piccole onde, dal centro all'orlo della vasca e viceversa dall'orlo della vasca al centro, e se proprio è una brutta giornata spumeggia e manda odori da pantano...* [36]

Fisiologicamente attratto dalle immagini un po' schifose, provocatorie, molto spesso spiazzanti anche dal punto di vista "morale" – penso al Cavaliere del



Wilcock insieme al suo cane



Lavoro Bellestar che, adagiato come una mummia in un sontuoso sarcofago, trascorre il suo tempo ozioso ad ascoltare musica pop fantasticando di «giochi erotici con bambine e maestre elementari» – Wilcock è in verità capace di utilizzare registri e toni fra i più dissimili tra loro – nell’ambito, sempre, d’una scrittura che muove al sorriso – passando dal cinico al distaccato, dall’ironico al sarcastico, fino al malinconico; è il caso, questo, dell’epico Erbo Meglio, uomo-albero così impacciato nei movimenti da scricchiolare a ogni passo «come un armadio vecchio nella notte», Erbo Meglio, che quando infuria la tempesta esce sempre a gustare l’aria e la pioggia

*mostrando i suoi monconi ai lampi che la volta cupa  
sguinzaglia entro la cerchia dell’orizzonte, scuotendo i  
suoi stracci come fossero fronde, cercando il fulmine  
che lo muterà in pietra bruciacchiata, come già tanti  
tra i suoi antenati, oggi ritti nel bosco e senza vita.*

[37]

Se pure, dunque, quella di Wilcock è una scrittura dominata dal piacere per l’invenzione delle immagini e del racconto paradossale, la lettura del Libro dei mostri non è una lettura spensierata: è infatti la solitudine il leitmotiv di tutti i racconti, il filo rosso che collega tra loro gli abitanti di questo libro ed è l’emblema stesso della loro condizione di “mostri”; una solitudine che pare essere conseguenza diretta della diversità, della prodigiosa unicità del loro essere, una solitudine indagata con umorismo, è vero, ma un umorismo «congelato» – come scrive Francesco Fantasia [38] – e raggelante, venato d’amara rassegnazione e tanto restio a cedere alle lusinghe della speranza. La solitudine come cifra stessa dell’esistenza, del passaggio umano su di un pianeta sospeso misteriosamente in uno spazio vuoto e sterminato che il soggetto non conosce che in minima parte, in fin dei conti non è un’idea tanto bizzarra né amara, ma piuttosto realistica: non sta forse ognuno di noi solo «sul cuor della terra/ trafitto da un raggio di sol» [39] – come scriveva Quasimodo – prima che il buio dal quale siamo emersi ci inghiotta nuovamente? E quanto riusciamo a condividere delle esperienze ed emozioni vissute, dei pensieri che rincorriamo nel tentativo di dare forma e senso a questo nostro passaggio, a questo viaggio di cui non conosciamo con certezza la meta, né, a priori, i compagni [40]? Quella di comprendere l’altro da sé, pienamente, e condividere una visione del mondo è certo un’illusione, dolcissima a volte, altre più agra, ma comunque foriera d’inganni e fraintendimenti, una costruzione della mente che segue i dettami del cuore più che la realtà dei fatti. Eppure, come suggerisce Wilcock in alcune delle sue storie, accade di scoprire, a volte, nel pur breve spazio di questa trafittura prodigiosa colma di solitudine e di dolore che è la vita, una possibilità di scambio e di comunicazione, rare schegge di felicità. Esempio, in questo senso, la vicenda di Paola Udovich che, pur essendo «indescrivibilmente, cosmicamente sola» e simile, a vedersi, a «un

mucchio di stracci in lenta combustione, a un groviglio di dolore senza forma, a una spugna imbevuta di atrocità», ha l'abitudine di sciogliersi in un canto meraviglioso:

*Strano a dirsi, nella sua solitudine canta; strano a dirsi, il suo canto è dolcissimo, purissimo: che una tale melodia possa innalzarsi da quell'ammasso di rifiuti in fermentazione, stupisce: che lo strazio abbia reso una donna particolarmente poco dotata come Paola Udovich sorgente sempre rinnovata di estasi canora, stupisce ancora di più; ma quel che più di tutto stupisce è questa trasmutazione del dolore in gioia dei sensi e dello spirito, quasi fosse la misera carne umana veicolo di qualcosa di ineffabile che dalla sua macerazione trae maggior forza d'espressione, dalla sua morte vita.* [41]

Ma anche in questo caso non pare esserci salvezza: proprio nell'ultima riga del racconto, infatti, Wilcock si domanda – con crudele ironia – se il dono agli altri di tanta gioia non debba essere paradossalmente fonte di gioia per la stessa dolente Paola:

*Saprà Paola Udovich di essere tramite e mezzo di una tale superna manifestazione? E se lo sa, può esserne altro che supremamente gioiosa?* [42]

Lo scrittore argentino riesce sempre a fare in modo che una piccola ombra s'insinui fra le sue parole al termine d'un improvviso volo d'immagini. In ciò principalmente si distingue l'umorismo lirico di Wilcock da quello che impronta le *Città invisibili* di Italo Calvino, malinconico esso pure, spesso, ma anche tanto solare e non refrattario alla speranza [43]. È un lirismo trattenuto – quello di Wilcock – che non riesce mai a spiccarsi da terra e trattiene in sé alcunché di gelido e sconcolato, una punta d'amarrezza che gela anche le impennate liriche più luminose. Come nel caso dello sventurato Resio Bombi, sfigurato da un incendio durante il quale, per di più, un trave gli è caduto sulla testa privandolo per sempre del dono dei sensi; Resio Bombi, certo non attraente d'aspetto, ma dolorosamente istruttivo quando racconta – adagiato nel solito divano – di giorni migliori:

*"Scendevamo per un pendio erboso tra le querce e i castani e i raggi di sole che tra le foglie calavano sui nostri capelli giovani fino alla grande sorgente che si dilatava tra i massi di basalto in uno stagno di acque fluenti e chiare dove nudi giocavamo sotto gli alberi ombrosi nel caldo del mezzogiorno e eravamo tutti belli e diversi e talvolta ci baciavamo..."* [44]

Il solo bene di Resio Bombi è ormai la memoria della felicità perduta; ma non diversamente, per Wilcock, accadrà a tutti gli altri, ai cosiddetti "normali", che alla fine si ritroveranno – come il suo personaggio – a godere soltanto del ricordo di alcuni «lambi di vita», raccolti nel tempo «qua e là» [45].

Nelle pagine di Wilcock il mondo reale si frantuma e trasfigura in micro-universi di parole e immagini nei quali anche il quotidiano si tinge di prodigioso; universi popolati da creature nelle quali l'ordine naturale pare sovvertito o, più semplicemente, inascoltato: esseri carichi di grande potenza simbolica, emblemi viventi che finiscono col comporre una sorta di ideale "circo" grandvilliano nel quale l'autore si beffa delle umane debolezze e consuetudini, mostrandone con parsimonia, in rari squarci d'azzurro, anche le insospettabili bellezze.

Frutto di un cosmopolitismo letterario che ha certo in Borges le sue radici, la scrittura di Wilcock è abitata da figure e luoghi d'un vastissimo patrimonio culturale e, in particolare, letterario: figure e luoghi nei quali lo scrittore argentino infonde nuova vita e nuovo senso, immergendoli – come fa nella società contemporanea, nel segno – tutto suo – d'un sentimento profondissimo di solitudine e distanza dal mondo degli uomini; una scrittura nella quale il piacere del racconto e quello della memoria del racconto antico e della sua trasfigurazione sono decisivi [46].

D'altra parte, il suo amico e nume Borges scriveva:

*[...] il linguaggio è una tradizione, tutta la letteratura del passato è tradizione, e noi forse non possiamo tentare che qualche modica, modesta variazione su ciò che è stato scritto: dobbiamo raccontare la stessa storia, ma in modo leggermente diverso, mettendo magari l'accento su particolari diversi, e nient'altro, ma non dobbiamo dolercene. [47]*

Ed è forte in Wilcock il senso d'appartenenza a questa tradizione, anche se accompagnato da un'altrettanto forte sensazione d'estraneità al mondo reale che pure, in qualche lontana era geologica, anch'egli aveva amato – d'un amore non dolente – e persino cantato; ma sul finire degli anni Settanta quel tempo è ormai irrimediabilmente lontano ed è in una dimensione di inquieta e pensosa solitudine che nascono i suoi ultimi lavori, nella consapevolezza che «l'uomo in qualunque situazione si trova solo» e che nella nostra cultura è ormai impossibile scindere il tragico dal ridicolo:

*Oggi è maggiormente ridicolo chi evita il ridicolo. Il sentimento è ridicolo, ma sarebbe strano che per questo vi si dovesse rinunciare. Riconoscevano tutti che la vita fa ridere e fa piangere, ma le due cose non dovevano avvenire simultaneamente: razzismo dei sentimenti. O dei generi. [48]*

È per questo motivo, osserva Francesco Fantasia – con il quale Wilcock aveva scritto *Frau Teleprocu* [49] e con il quale lavorava, negli ultimi anni, alla stesura delle *Nozze di Hitler e Maria Antonietta all'inferno* [50], pubblicato solo nel 1985 – che è inesatto pensare allo scrittore argentino come a uno scrittore "illuminista", di pura intelligenza o di pura

fantasia, perché

*se per reperire le ragioni del suo scettico distacco e disinvolto disamore si abbandona il canone del puro intelletto, si vedrà forse allora agire una carica sentimentale, una disposizione affettiva rintuzzata, deliberatamente messa a freno: per sfuggire al patetico, all'elegia, che sono anch'essi, a loro modo, "il miele del sentimento", Wilcock si forniva di lucidi congegni e spargeva veleni corrosivi nelle sue pagine.*

[51]

E come tale «non poteva fare che offerte di riso, rovesciando il pedagogo in un buffone» [52].

Nel *Libro dei mostri* Wilcock non sembra più porsi come un uomo tra gli uomini, ma piuttosto come un osservatore esterno e distaccato, non più toccato dalle cose umane, che pure un giorno aveva amato e condiviso e che ora rammenta remote e racconta con penna apparentemente acida, ma in verità lieve e compassionevole; ed è così che qua e là, come pozzanghere in un terreno invaso dal fango, rilucono ancora dei riflessi di cielo, struggenti memorie d'un'appartenenza perduta in epoche lontane e ormai irraggiungibili.

Eppure, nonostante i barlumi di luce che trapelano in alcune delle bizzarre vite narrate – penso ad Amelio Sligo, a Paola Udovich, a Resio Bombi – è con un ritratto amaro e carico di rimpianto che si chiude il suo libro:

*In lui [Alasumma] ha voluto la natura confutare almeno una volta l'inconfutabile, quasi lacrimevole, bruttezza della nudità umana; questo animale scuoiato e deforme, questa povera imitazione di una scimmia che millenni di meschinità hanno lasciata senza pelo, si è accesa per un attimo effimero in Alasumma con i colori delle terre calde e adesso balla, come Dio la manda, a rendere cinerei quei popoli che senza alcun diritto occupano la bella terra e la rattristano. Come a dire, saresti sì potuto essere bello come lui, ma, solo tra le bestie, sei stato trascurato nel disegno del mondo, unica dimenticanza mia, uomo, paradigma del mostro.* [53]