

ROBERTO DEIDIER  
(Università di Palermo)

## ROMA NELLO SGUARDO DI JUAN RODOLFO WILCOCK

Ci sono almeno due “Rome” nella vita di Wilcock e corrispondono ai suoi estremi cronologici, condizionati, come è noto, dalla cesura degli anni Cinquanta, quando il poeta argentino muta di pelle e di lingua. C’è, riconoscibile a tratti nelle poesie e nelle prose, la Roma del boom economico e delle periferie sconfinite e desolate, dove Wilcock decise di stabilirsi rinunciando ai fasti e alla bellezza del centro storico: è la Roma che lo accompagna per un ventennio, a mezzo tra biografia e scrittura - tra il 1957 circa e il 1978 - spesso còlta nella sua caoticità grottesca. Prima di questa, c’era stata, assecondando quel motto in cui si recita che se gli europei di notte sognano l’Europa, anche gli abitanti del Nuovo Mondo sognano l’Europa, la Roma assimilata tra storia e letteratura, tra riverberi di verità e leggenda. Del resto, come ricorda un testimone d’eccezione delle Lettere sudamericane, non troppo distante da Wilcock, neppure anagraficamente: «da dove vengono i messicani? Dagli aztechi. Da dove vengono i peruviani? Dagli inca. E da dove vengono gli argentini? Dalle navi». <sup>1</sup> Così Julio Cortázar spiegava le sue origini agli studenti di Berkeley, ancora nel 1980; e motivava, dall’osservatorio della prassi, come certe scelte culturali ed espressive, all’interno di una generazione di intellettuali venuta fuori dalla classe media di Buenos Aires, si fossero orientate in senso centripeto o metatestuale. Infatti quella generazione

Si è dedicata sin da giovanissima a un’attività letteraria concentrata soprattutto sulla letteratura stessa. Ricordo bene le conversazioni con i miei compagni di studi e con quelli che hanno continuato a essere amici anche dopo che gli studi finirono, quando cominciammo tutti a scrivere e poi qualcuno anche a pubblicare. Mi ricordo di me stesso e dei miei amici, giovani argentini (*porteños*, come chiamiamo quelli di Buenos Aires) profondamente estetizzanti, concentrati sulla letteratura per i suoi valori di tipo estetico, poetico, e per le sue risonanze spirituali di ogni tipo. Non usavamo queste parole e non sapevamo cosa fossero, però adesso mi rendo conto di aver vissuto i miei primi anni di lettore e di scrittore in una fase che ho il diritto di giudicare come «estetica», in cui la letteratura era, fondamentalmente, leggere i migliori libri ai quali avessimo accesso e scrivere con lo sguardo fisso a volte su modelli illustri, altre su un ideale di perfezione stilistica molto raffinata. <sup>2</sup>

Cortázar non si limitava, davanti al suo partecipante pubblico, a ricordare un contesto, ma ne offriva anche un’interpretazione storica e sociale, estesa a tutta la cultura del Sud America:

Si è sostenuto spesso che la letteratura latinoamericana nel suo insieme entra nella modernità senza portarsi dietro il peso – che è al tempo stesso una sicurezza – di un lento passato e di una lenta evoluzione come quelli delle letterature europee. Noi passiamo dalla Conquista spagnola alla colonizzazione e all’indipendenza in un periodo cronologico che, paragonato allo sviluppo delle grandi culture letterarie dell’Occidente, è brevissimo, appena un istante. Questo farebbe sì che – autonomamente in ognuno dei nostri paesi – gli scrittori, nell’iniziare a scrivere, abbiano sentito inconsciamente questa mancanza di una lenta evoluzione che avrebbe prodotto loro stessi come ultimo anello di una lunga catena; di colpo si sarebbero ritrovati a maneggiare una cultura moderna e una lingua che si prestava a tutte le possibilità d’espressione, sentendosi al contempo svincolati da una cultura più sviluppata e coerente e dovendo valersi fondamentalmente delle influenze che venivano dall’estero, che non sono mai come la cultura autentica di una razza e di una civiltà. <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> J. Cortázar, *Lezioni di letteratura*, pref. di E. Franco, prologo di C. Álvarez Garriga, trad. it. di I. Buonafalce, Einaudi, Torino 2014, p. 190.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 4. Corsivo nel testo.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 27.

In questo fulminante fotogramma, Cortázar riassumeva una condizione tipica di quel mondo, ma ne riecheggiava neppure troppo in filigrana le libertà di ricerca. Naturalmente *passeurs* (o «inconsciamente», per quanto l'avverbio possa valere in letteratura) gli autori argentini guardano al vecchio continente, che pure è nel loro stesso sangue; lo fanno ciascuno a suo modo, ma sempre con quel tanto di follia, allucinazione, fantasia che caratterizzano per l'appunto i sogni, specie quelli veritieri. «La follia ha molto a che fare con me», dichiarerà anche Wilcock a Gastone Favero in un'intervista televisiva, aggiungendo: «Gli uomini hanno sempre cercato la conoscenza e qualcosa che la rappresenti, dunque hanno impalcato ipotesi. che poi hanno difeso con le unghie e coi denti. Tutte queste ipotesi hanno una caratteristica comune: non raggiungono la realtà. La realtà è quella che è, inesplicabile». <sup>4</sup> E l'inventore dei *cronopios* e dei *famas* sembra fargli eco, quando afferma l'impotenza del racconto realista come mera *tranche de vie*, preferendogli quell'«alchimia profonda che, mostrando la realtà così com'è, senza tradirla, senza deformarla, permette di vedere le cause soggiacenti, i motori profondi, le ragioni che portano gli uomini a essere come sono o non sono». <sup>5</sup> L'assurdo dei *Fatti inquietanti* e del *Caos* è in questo mettere la realtà in cornice, perché mostri da sé le sue grottesche anomalie.

Giunto a Roma nel 1951, in compagnia di Bioy Casares e di Silvina Ocampo, Wilcock non può che agire questi connotati, in una visione sostanzialmente estetica; e quando sceglie di stabilirsi definitivamente nella Città Eterna, rompendo ogni indugio dopo aver passato in rassegna le sue intere radici continentali, tra Svizzera, Inghilterra e Italia, il suo è davvero lo sguardo del «viaggiatore immaginario», di colui che porta, nel proprio vedere, gli sguardi di chi lo ha preceduto, sia nella realtà sia nell'invenzione: «Una delle risorse del viaggiatore d'oggi consiste nel fingersi nella mente luoghi e paesaggi descritti da vecchi manuali di viaggio e andarli a visitare sotto le loro impareggiabili indicazioni». <sup>6</sup> Nello specifico di Wilcock i manuali e le guide, che tanto potevano affascinare i seguaci dei viaggiatori del *Grand Tour*, sono perlopiù sostituiti dalle opere storiche e letterarie, così da poter applicare, anche nel suo caso, la visuale individuata da Attilio Brilli: «Il suo sguardo percepisce i tratti di un paesaggio, di una città, di un'opera d'arte soltanto attraverso gli occhi dei viaggiatori di altre epoche. Di costoro egli volge la memoria in facoltà immaginativa». <sup>7</sup> Quel «fingersi» va dunque interpretato in senso etimologico, come un racconto del pensiero, nel pensiero; ma pensando al lungo soggiorno dell'autore in Italia, che di fatto si tramuta in un vero e proprio trasferimento, ridurre gli effetti di quel «soltanto» risponde a qualcosa di più che a una tentazione del lettore. In questo percorso ricettivo si dovrà quindi prestare particolare attenzione alle suggestioni che potevano essere venute a Wilcock sia dal gruppo del Martin Fierro (penso soprattutto a un viaggiatore europeo come Leopoldo Marechal) sia dal gruppo di «Sur» riunito intorno alle sorelle Ocampo. Né vanno taciute, sul fronte opposto, sia la forte presenza della comunità italiana in Argentina, sia il consolato e poi l'esilio di un intellettuale come Paolo Vita-Finzi, che entrò in diretto contatto con la migliore *intelligenza* boarense. Che questo scenario culturale rappresenti l'*humus* su cui il giovane Wilcock costruì le proprie immagini dell'Europa, e in particolare della città dove sceglierà di vivere, alla luce anche delle considerazioni di Cortázar, è un dato incontrovertibile; ma proprio questo scenario di memorie indotte non deve ottenebrare la presenza effettiva dell'autore, per circa un ventennio, nei luoghi di cui parlerà nei libri a venire.

Che Wilcock abbia guardato a Roma *anche* con occhi altrui lo prova fin da subito un'importante riscrittura, relativa a una *pièce* scritta a quattro mani proprio con Silvina Ocampo, probabile retaggio di quella prima

---

<sup>4</sup> G. Favero (a cura di), *Incontri. Un'ora con Rodolfo Wilcock* (1973): <https://www.youtube.com/watch?v=HpeU74IHJq0>

<sup>5</sup> Cortázar, cit, p. 98.

<sup>6</sup> A. Brilli, *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, il Mulino, Bologna 1997, p. 9.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 13.

comune trasferta europea. La pièce viene pubblicata nel 1956 e originariamente intitolata *Los traidores*,<sup>8</sup> ma già nel primo volume italiano del *Teatro* di Wilcock appare con il titolo mutato in *Giulia Domna*.<sup>9</sup> Siamo nella Roma dei Cesari, in un contesto apparentemente lontano nel tempo, ma riattualizzato dalle vicende politiche. Nel suo rifacimento, l'autore riadatta il testo, interviene su più piani conferendogli una coloritura certamente diversa dall'originale, a partire dalle intenzioni e dallo scenario che poteva averle condizionate. È dunque qui che le due "Rome" in qualche modo si confrontano, facendo infine da vero e proprio spartiacque nell'esistenza e nella creatività di Wilcock; e si consideri come il sistema delle citazioni e dei riferimenti - quella fitta rete intertestuale che sorregge molta della sua opera e che lo sottrae dal sospetto di solipsismo intellettuale - agisca nel senso di aver sempre cercato il dialogo con la grande letteratura per piegarla a dinamiche dissacratorie. Da questo momento in avanti il ricettore di memorie altrui si tramuta in un *passer* attivo, lasciando sul conturbante paesaggio romano la propria impronta. Ricostruire, per quanto possibile, quello scenario diviene quindi un'operazione imprescindibile, nonostante la scarsità dei dati, delle fonti a cui attingere, delle dichiarazioni pubbliche e private di Wilcock, anche se la parziale pubblicazione delle corrispondenze offre comunque qualche notevole spunto di riflessione. Partirei proprio da quanto dichiarato in una lettera a Sebastiano Vassalli, che aiuta il lettore a comprendere quanto quello scenario abbracci, insieme, più piani: da quello più caratteriale, psicologico, fino al contesto delle grandi mutazioni sociali in Argentina, con l'ascesa di Perón nel 1946, e dunque anche il piano della prassi politica. Wilcock si dipinge (siamo nel dicembre del 1971) come un oppositore *tout court*: «Nessuno aveva ancora insinuato che io avessi delle opinioni politiche; ho magari una posizione, che si chiama opposizione».<sup>10</sup> Un oppositore interessato a esprimere (e a esercitare) un impegno «soprattutto nei riguardi dell'intelligenza», così da «combattere la dissoluzione e l'apatia»,<sup>11</sup> come si legge nell'editoriale della rivista «Intelligenza» da lui fondata nel 1962. È il Wilcock italiano, qui, a esprimersi; ma lo sguardo, inevitabilmente, trascorre verso i primordi argentini, illuminando ulteriormente quanto asserito dall'amico e sodale Miguel Murmis: «Mi propongo di suggerire che l'evoluzione di Wilcock in questo primo periodo argentino sia stata fortemente influenzata dalla solitudine e dalla perdita del riconoscimento, al di là della sua esperienza antiperonista».<sup>12</sup> Quanto alla ricezione dell'autore in patria e negli immediati dintorni cronologici del suo esordio, il piano personale e quello letterario si fondono concorrendo a una più ampia visione che si affaccia su quel complesso scenario. Il *trait d'union* con la visione che Wilcock maturerà dall'altra parte dell'Atlantico è ancora una volta offerto dalla parola che rappresenta per lui una vera e propria chiave tematica ed ermeneutica: intelligenza. Ancora Murmis: «Nel bel mezzo della Seconda Guerra Mondiale, i suoi "claros sueños" de *L'ingegnere* si ricollegheranno all'idea che "per dotare di un qualche senso il mondo occidentale bisogna burlare la nostra intelligenza, ingannarci"».<sup>13</sup> Una simile posizione finisce per compromettere ogni anelito interattivo, relegando di fatto Wilcock in un limbo dal quale faticherà a uscire. Commenta Murmis: «È un'esperienza dolorosa, di isolamento, di mancato riconoscimento che va molto al di là di una qualsiasi delusione politica».<sup>14</sup> Wilcock è deluso sul piano della prassi intellettuale, il che inevitabilmente coinvolge la sua intera fisionomia di scrittore e di giovane promessa delle lettere argentine. Sul piano della poetica, la mutazione sociale e il mancato riconoscimento ottundono quella che per lui resta la condizione primaria

---

<sup>8</sup> J.R. Wilcock, S. Ocampo, *Los traidores*, Losange, Buenos Aires 1956.

<sup>9</sup> J.R. Wilcock, *Teatro in prosa e versi*, Bompiani, Milano 1962, pp. 205-344.

<sup>10</sup> J.R. Wilcock, *Lettere a Sebastiano Vassalli*, in A. Gialloreti, S. Tieri (a cura di), «*Leggi parole di un tempo scomparso*». *Juan Rodolfo Wilcock*, «nuova corrente», 169, 2022, p. 352.

<sup>11</sup> L'editoriale è riprodotto in A. Gialloreti, S. Tieri, cit., pp. 375-376.

<sup>12</sup> M. Murmis, *Portavoce dell'inferno*, enfant terrible o enfant du siècle?, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, p. 7n.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

dell'espressione: «Io, per poter continuare a creare, devo mantenermi in uno stato che si potrebbe chiamare, senza allontanarsi troppo dalla verità, adolescenza».<sup>15</sup> In un mondo sempre più scandito dalla rozzezza degli adulti il suo posto – e la sua capacità di incidenza – si riducono drasticamente. Ne conseguono l'allontanarsi «dalla società umana»,<sup>16</sup> l'esercizio della sprezzatura. Scrive da Londra l'11 giugno 1954: «per me lo scenario è una qualsiasi stanza di cui una volta ho aperto una porta e non le ho aperte tutte». Gli resta, con il Verlaine di *Sagesse*, «un grand sommeil noir»,<sup>17</sup> e ancora deve trasferirsi in Italia, nel Paese di cui ha avuto una breve impressione ma che ancora resta perlopiù immaginato, e dove cambierà lingua e pelle.

Torniamo alle asserzioni di Cortázar. Wilcock si trova in una posizione, per molti aspetti, straordinaria, pressoché unica. Nel concreto il «viaggiatore immaginario», il cui DNA è sceso «dalle navi», compie il viaggio à rebours, si fa a sua volta emigrante. Questa condizione lo pone in uno *status* tutto particolare, come ha potuto osservare Vanni Blengino:

Questo aristocratico e schivo scrittore è segnato paradossalmente da un destino che lo accomuna a milioni di immigranti che hanno contribuito a costruire il suo paese e dei quali egli è figlio. Egli condivide con loro l'ambiguità dello spazio di appartenenza. L'emigrante, osservava Luigi Barzini a inizio del secolo, quando parte muore per il proprio paese. Tuttavia si può completare questa osservazione aggiungendo questo: l'immigrante nasce, per il paese di destinazione, nel momento dello sbarco. La sua storia, il suo passato non interessano, sono cancellati.<sup>18</sup>

Eppure Wilcock trascende questa condizione, superando così la dimensione del “dimezzamento” tra le due sponde dell'oceano. Lo scrittore italiano non incarna una fisionomia del tutto nuova e non nasce dalle ceneri, ma dialoga fittamente con quello argentino. «La sua storia, il suo passato», sebbene siano rimasti a lungo in un alone di incertezza, se non di enigmatica, non sono stati cancellati e oggi, passo dopo passo, ricompongono come tessere un mosaico complesso. Blengino ricorda una testimonianza di Paolo Milano, per il quale «a Wilcock, tuttavia, la sua natura ha risparmiato il tormento più insidioso, quello che Henry James chiamava il “dispatrio” di uno scrittore: sentirsi radicato simultaneamente in due paesi e due culture».<sup>19</sup> Così, dalle pagine dell'«Espresso» del 27 febbraio 1972, il critico sottolineava, con l'acutezza che gli era consueta, che il vero oggetto presto conquistato da Wilcock in patria, e di cui dovrà pagare l'amaro conto, è proprio un cosmopolitismo intellettuale, quell'incessante guardare alle culture e alle tradizioni dell'Europa; un tratto che in Argentina gli avrebbe procurato l'implicita messa al bando, se non l'autoesclusione, a fronte degli indirizzi populistici e demagogici del peronismo.

A questo proposito Blengino cita alcuni versi di una poesia rimasta inedita tra le carte di Wilcock e trasmessa da Livio Bacchi a Daniel Balderston. L'Argentina vi è descritta come «desnuda y sucia tendida sobre América / mostrando entre tus restos de túnica harapienta / tus ríos, tus montañas plagadas de ratones». È un Paese che rifiuta il poeta, che si spinge a scrivere: «patria me rechazaste sin mirarme siquiera / preferías los besos de tus negros demonios»<sup>20</sup>, ovvero dei *cabecitas negras*, del sottoproletariato peronista che da elemento sociale marginale si affacciava prepotentemente dalle periferie e dalle province più distanti sulla scena urbana di Buenos Aires. Giustamente Blengino ha potuto parlare di un

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>18</sup> V. Blengino, *Wilcock dimezzato*, in Deidier, *Segnali sul nulla*, cit., p. 27.

<sup>19</sup> *Ibidem* («nuda e sporca, distesa sull'America / mostrando fra i tuoi resti cenciosi della tunica / i tuoi fiumi, le tue montagne invase dai ratti»; «patria mi rifiutasti senza neanche guardarmi / preferivi i baci dei tuoi neri demoni»).

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 33.

«antiperonismo radicale», rispetto al quale, nella visione e nelle aspettative di Wilcock, l'Argentina non appare più come «la alumna distinguida de Inghilterra y de Francia».<sup>21</sup>

È perfettamente condivisibile il pensiero per cui il promettente poeta, a fronte di tali esplicite insofferenze, reagisce autoesiliandosi, scontando la delusione e il tradimento. *Los traidores* parla di questo, in chiave allusiva. Lo straniamento temporale ricostruisce il clima folle e grottesco da basso impero che il demagogismo peronista asseconda, e tali risultano, in assoluta coerenza e contiguità, i panorami della capitale oggi, cresciuta pericolosamente fino a occupare l'intera sua pianura, come quella cantata da Pasolini nella *Riapparizione poetica di Roma*: «Da Vetralla al Circeo, una palude / africana, che esali in un mortale / arancio... È velame di sbadiglianti, sudice / foschie».<sup>22</sup> In questa visione che si amplia verso i dintorni Pasolini e Wilcock sembrano farsi eco: «Là sotto quel monte è Tivoli, / la Villa d'Este con le sue fontane, / la villa costruita da Adriano / nelle terre di sua moglie, / e le varie tipografie romane» (*Alla finestra*).<sup>23</sup> Siamo nello stesso anno, il 1961; i cambiamenti a cui entrambi si trovano ad assistere, in quest'altra parte del pianeta, sono già in atto.

L'ultimo piano coinvolto nella ricostruzione dello scenario da cui Wilcock guardava all'Europa e da cui scelse di esiliarsi è quello del contesto generazionale. Se nella prospettiva estetica valgono le osservazioni di Cortázar, in quella socio-politica si dovrà guardare alla ricezione, nel pieno dei mutamenti che l'Argentina vive nella prima metà degli anni Quaranta, di un'intera generazione di poeti e scrittori che si affacciava sulla scena letteraria. Già al suo esordio, proprio nel '40, *Libro de poemas y canciones* sembrò imporsi come uno dei testi trainanti, ma fu un riconoscimento di breve durata. Il cosmopolitismo culturale che quel volume esprimeva, e che avrebbe condiviso con gli altri esponenti di quella generazione, ne segnò quasi nell'immediato la presa di distanza da parte di un *milieu* intellettuale più nazionalista e compromesso da quei mutamenti. Non è un caso che a quel volume segua un silenzio di cinque anni (scandito da intense frequentazioni con il gruppo di «Sur») e che le due raccolte successive, *Ensayos de poesía lirica* e *Persecución de las musas menores* non avranno un editore, ma saranno pubblicate in proprio dall'autore nel 1945. Insomma, a una grande apertura dell'intero sistema letterario argentino nei confronti di quei giovani fecero presto seguito il biasimo e lo stigma. Amanda Salvioni, citando un altro poeta di quella generazione, Miguel Angel Gómez, ha scritto che «la speranza troppo presto tradita dai ventenni del 1940 consisterebbe, per Gómez, nel non aver dato risposte adeguate all'esigenza di un'arte autenticamente nazionale, poiché «la cultura essenziale alla quale apparteniamo non si manifesta assimilata ed espressa in modo argentino»».<sup>24</sup> Così, in un'ottica culturale, l'Argentina risulta un'invenzione del peronismo quanto quel cosmopolitismo, di fatto consustanziale, ne rappresenta la realtà e il punto d'osservazione di ogni fenomeno espressivo:

Resta da chiedersi quanto della severa autoesigenza di Gómez e dell'ostentata indifferenza di Wilcock sia da ascrivere rispettivamente all'adesione e al ripudio di un sentimento nazionalistico manipolato ideologicamente dal peronismo. Un nazionalismo, quello peronista, alimentato, tra l'altro, dal consumo di massa del folklore in seno alle immense comunità inurbate che erano il risultato delle grandi migrazioni interne di quegli anni, ma che si infiltrava già nelle pieghe più profonde della cultura e dell'intellettualità argentina.<sup>25</sup>

Proprio a Wilcock quel cosmopolitismo non fu mai perdonato e provocò il suo allontanamento dal gruppo generazionale, anche per quanto concerne le iniziative editoriali, proprio perché percepito dai più «come

---

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, introd. di C. Graz, con un saggio di G. D'Elia, Garzanti, Milano 1995, p. 29.

<sup>23</sup> J.R. Wilcock, *Luoghi comuni*, in Id., *Poesie*, Adelphi, Milano 1980, p. 23.

<sup>24</sup> A. Salvioni, *Wilcock e la generazione poetica argentina degli anni Quaranta*, in Deidier, cit., pp. 42-43.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

carenza di spirito nazionale».<sup>26</sup> Ricorda Salvioni che, alle elezioni del '46 e alla vittoria plebiscitaria di Perón, Wilcock reagì con «il più sarcastico e raffinato dei gesti: la pubblicazione, a mo' di epigrafe della sua fiammante rivista, del famoso aforisma di Tocqueville: "Il dispotismo mi sembra particolarmente temibile in tempi di democrazia. Io credo che in qualsiasi epoca avrei amato la libertà, ma in questi tempi mi sento piuttosto incline ad adorarla"».<sup>27</sup>

A qualcosa di simile Wilcock assiste in Italia, negli anni della «mutazione antropologica»<sup>28</sup> e dell'imporsi del sottoproletariato urbano a seguito dell'abbandono progressivo delle campagne. Dalle vestigia imperiali e dall'aura della Storia, il poeta finisce piuttosto per aggirarsi tra rovine che richiamano le periferie pasoliniane, tra il Mandrione e l'acquedotto Felice e gli sterminati (allora) spazi intorno ai resti della *regina viarum*, l'Appia. Così lo ritrae il filmato realizzato per la RAI, la densa intervista di Favero del 1973; anche quando, negli ultimi anni, si stabilirà nell'alta Tuscia, a Lubriano, in un terreno di bradisismi dove ogni anno vede ridursi la proprietà per i continui crolli del costone, l'idea della rovina traccia con evidenza sia la propria osservazione del paesaggio (la visione «in situ», come afferma Alain Roger) sia la sua invenzione letteraria (la sua doppia *artialisation*, ancora con Roger, ovvero la visione «in visu»): «la natura è indeterminata e viene determinata solo dall'arte: il paese diventa paesaggio solo alle condizioni del paesaggio, secondo due modi di *artialisation*: mutevole (*in visu*) e stabile (*in situ*)».<sup>29</sup>

Coerentemente con la selezione dei «luoghi comuni» elevati a *tòpoi*, con l'esibizione del mostruoso ricongiunto alla norma, con il catalogo delle stranezze che caratterizza le sue scritture, anche il paesaggio entra a far parte di quella enciclopedia del grottesco che Wilcock allestisce di libro in libro, e non può che trattarsi di un paesaggio dal quale perfino i fantasmi del passato, sia quelli più autorevoli, sia quelli più pittoreschi, sono ormai banditi per lasciare posto a una desolazione di marca più beckettiana che eliotiana: rovine senza più senso o spessore, luoghi ibridi che non sono ancora campagna e non sono più città, segnati da rade presenze umane o subumane che sembrano piuttosto astratte da qualsivoglia contesto; oppure lande periferiche o scenari pseudoesotici percorsi da personaggi inverosimili, da spettrali allegorie del basso impero tardonovecentesco. La «modalità del visibile», come recita Joyce, è davvero «ineluttabile»<sup>30</sup> e, con chirurgia illuministica, portata su un piano metastorico nel senso che Wilcock osserva, registra, reinventa incorniciando una realtà il cui disfaccimento è nello stesso DNA umano, accende riflettori severamente disperati su un teatro ridotto a *pochade*: come è ormai riconosciuto, Beckett si riflette in Ionesco ed entrambi parlano il lemmario di Bouvard e Pecouchet, passato al filtro di Wittgenstein.

Come altri, anche il paesaggio romano in cui Wilcock muove sé stesso e i suoi personaggi, e dove invita il suo straniato lettore a entrare, è dunque un paesaggio linguistico, anzitutto, teso a enfatizzare il «luogo comune» fino a distruggerne la sostanza più intima, facendolo esplodere nelle sue logiche e illogiche incongruità, per ridurlo comunque sul piano del mostruoso e del grottesco. Un mostruoso che non è più invisibile e dunque ineffabile, ma, al contrario, al quale lo scrittore concede dicibilità, espressione. Non a caso, nel regesto dei *Fatti inquietanti*, l'urbe si affaccia attraverso un chiaro espediente retorico, un altro lemmario: questa volta un vero e proprio *Alfabeto di prostitute*, non tutte di origine romana, ma comunque giunte o transitate nella capitale che è anche capitale di un vizio che lascia ormai ben poco margine allo scandalo, alla vergogna, alla degradazione morale. Per parlare di Roma, Wilcock fa ricorso a una prospettiva metonimica, la riduce a una sua componente finanche folkloristica; avrebbe potuto proporre tanti diversi tipi di alfabeti, ma nessuno, evidentemente, avrebbe rivelato la stessa efficacia. Sceglie quindi una galleria di prostitute dalla A alla Z, il cui solo collante esistenziale sembra essere, neppure a dirlo, la

---

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>28</sup> P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Einaudi, Torino 1975; Id., *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976.

<sup>29</sup> A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, trad. it. di M. Delogu, Sellerio, Palermo 2009, p. 19.

<sup>30</sup> J. Joyce, *Ulysses*, capitolo III: «ineluctable modality of the visible».

grottesca ineluttabilità del destino. Non le salvano, da questa, la diversità delle storie e delle provenienze, geografiche o sociali; alle loro spalle stanno gli scenari urbani e quelli suburbani delle periferie, che ormai invadono la campagna e dove ancora negli anni Cinquanta e Sessanta si era arroccato il nuovo proletariato, rimasto a margini del boom e dei crescenti investimenti industriali, ed estraneo a quel minimo di istruzione che potesse indirizzarlo verso un onesto terziario piccolo-borghese. D., per esempio:

D. è figlia di una ladra; in compagnia della madre, visita i negozi del centro e vi ruba profumi, camicie di nailon e orologi da poco prezzo. Soltanto quando questa attività non rende abbastanza, la madre la manda la sera in una grotta vicino alla Tuscolana; e lì, a differenza delle sue colleghe, sempre riesce a derubare qualcosa ai suoi clienti occasionali. Le altre prostitute della zona non la vedono di buon'occhio; è il discredito per la professione, e già diverse volte l'hanno scacciata malamente.<sup>31</sup>

O ancora N., che sembra ispirare un personaggio di *Mamma Roma* di Pasolini:

N. faceva fin da piccola all'amore con tutti i ragazzini del quartiere: un po' ritardata, se la portavano tutti vicino alla ferrovia, e a undici anni rimase incinta, non si sa di chi. I genitori la scacciarono di casa e lei se ne andò a stare con il nonno, vecchio pensionato che le fa da mediatore e le porta i clienti alla casetta, sotto l'acquedotto Claudio. N. non esce mai di casa, sta tutto il girono a letto, sentendo la radio; ha abortito tre volte, sempre felicemente ed è completamente analfabeta: ha quattordici anni.<sup>32</sup>

Conviene tuttavia ripartire dalla prima Roma, di cui restano solo tracce rinvenibili tra i versi delle poesie argentine e del teatro, soprattutto *Los traidores* divenuto *Giulia Domna*. In realtà questa Roma estetizzata si presenta in tutto il primo teatro di Wilcock, condizionando, tra mito e letteratura, tra storia e invenzione culturale, l'immaginazione del giovane drammaturgo. Anche in questo caso, e con una certa coerente precocità,<sup>33</sup> Wilcock depone per un'operazione linguistica, questa volta portata sul piano dell'allegoria e della confusione delle epoche storiche. Ciò che lega queste prove di teatro è lo sconfinamento tra vita e morte, con continue apparizioni in scena di spettri di personaggi morti prima o durante la rappresentazione. Nulla è preso sul serio, il verso è un espediente mimetico, che riveste di una patina di autorevole serietà e di tradizione classica e shakespeariana una materia di fatto inesistente, che sussiste solo sul piano linguistico degli effetti, della comicità, del paradosso, dell'incongruenza.

In *Didone* il fantasma di Sicheo tormenta la regina che a sua volta tormenta Enea. La scena si svolge nei pressi di una grotta precedentemente visitata da tre esploratori contemporanei, sviluppando un «triplice piano temporale», come annota Wilcock nel risvolto, dove prende corpo lo «scontro tra il mondo magico dell'oriente e il mondo razionale dei greci, di cui l'assennata Roma sarà l'erede». C'è già tutta l'ironia di cui Wilcock può disporre, in quell'aggettivo così fuorviante e rivelatore al tempo stesso, come se il patrimonio mitologico della civiltà greco-romana fosse un sistema coerente e «razionale».

Nella *Notte di San Giovanni*, passato il varco del sincretismo cristiano, lo stesso tema vita/morte si ripropone, poiché si tratta di una notte rituale, durante la quale la magia - «che genera spettri e mostri dalla terra bruciata»<sup>34</sup> permette ai defunti di rivelarsi ai vivi. Stesso scontro o incertezza di confine si ritrova in *Giulia Domna*, la sola di queste *pièce* ad avere una denotazione temporale («la scena a Roma, anno 211, e ad Antiochia»<sup>35</sup>) e a dividersi ancora una volta tra Occidente e Oriente. Roma è il palcoscenico comune; la protagonista è la madre del futuro imperatore Caracalla e di suo fratello Geta, perennemente

---

<sup>31</sup> J. R. Wilcock, *Fatti inquietanti*, disegni di M. Maccari, Adelphi, Milano 1992, p. 118.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>33</sup> Il volume delle *pièce* reca il «finito di stampare il 24 febbraio 1962»: il suo allestimento risale pertanto all'anno precedente e colloca la stesura di questi drammi a cavallo tra il periodo argentino e il periodo italiano.

<sup>34</sup> Wilcock, *Teatro*, cit., p. 14.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 206.

in conflitto di gelosia e di potere, sia nei confronti della madre sia verso il comando dell'Impero. Tra uccisioni improvvise e rovesci grotteschi, Wilcock riesce a far pronunciare alla matrona parole inconfondibili «sullo splendore lugubre di Roma»: <sup>36</sup> «vedo Roma che s'innalza enorme / con le sue vesti d'onice, la notturna / tristezza delle sue magre borgate». <sup>37</sup>

Non sorprende, allora, che il mito e la storia, insomma quel colore d'antico che ancora potrebbe accendere qualche riverbero di poeticità sulle desolate lande romane, siano presto introiettati e deviati verso un chiaro percorso di demistificazione, come se con lente illuministica Wilcock abbia scelto di denunciare quei germi di disfacimento che corrodono ogni epoca dell'umano agire (e, ancora con Flaubert e Wittgenstein, dell'umano pensare e dire).

È proprio da quel paesaggio, illuministicamente ampliato fino a comprendere entrambe le sponde dell'Atlantico, che sorgono i mostri. Nel racconto *I donghi*, la minaccia di questi esseri destinati a dominare il pianeta sottraendo all'uomo ogni primato, si estende dall'Argentina alle principali città europee: «E l'estero! Dove c'era una galleria si riempiva di donghi. A Londra perfino ne ridevano, sembra, perché hanno tanti chilometri di tunnel; a Parigi, a New York, a Madrid. Come se spargessero i semi. Nelle catacombe di Roma hanno trovato un nuovo tipo di donghi con la barba». <sup>38</sup> Insomma, non è dato sottrarsi a quella sorta di autodisfacimento, per il quale, come in un altro dei racconti del *Caos*, anch'essi sospesi tra i due periodi biografici di Wilcock, è possibile soltanto rappresentare una *dance macabre*, un *triumphus mortis* dove i personaggi sono gli stessi di tante pellicole ambientate sulle terrazze romane: «la vecchia incartapecorita abbracciata al giovinetto inesperto, l'invertito che si sfolta le sopracciglia davanti allo specchio, l'avarò che conta le sue monete e l'ubriaco che rotola sotto il tavolo, la bigotta che si stringe le carni con il cilicio e la Venere che va a letto con la scimmia». <sup>39</sup> Si tratta ancora di quella varia umanità fotografata anche nei *Dialoghi con il portiere*, che anticipa le gallerie grottesche e teratomorfiche della *Sinagoga*, dello *Stereoscopio*, del *Libro dei mostri*, a cui si potrebbero aggiungere, con una certa disinvoltura, i tipi del *Tempio etrusco* e dei *Due allegri indiani*.

Chi siano i primi ritrattisti di tutta questa gente, sulle cui cronache Wilcock spesso si diverte ad allestire il suo teatro del mostruoso, è presto detto. Al *Giornalismo romano* è dedicato un fulminante «fatto inquietante», una pungente descrizione di come gli operatori della stampa si affaccendino a riempire l'*horror vacui*, ruotando inutilmente accanto all'evento e riducendolo a notizia fatua:

I quotidiani romani riportano gli sviluppi dell'indagine condotta sulla morte di una ricca signora. Siccome «l'assassinio è avvenuto in un ambiente di persone incensurate», dopo aver elencato i protagonisti della vicenda, il giornale dichiara: «Il nome dell'assassino non è compreso fra quelli che abbiamo nominati» (qualche giorno dopo si scopre che era proprio uno di loro). Una volta eliminati i sospetti, rimane il problema di riempire in qualche modo lo spazio: a questo servono le ipotesi contraddittorie. Infatti, sulla stessa edizione leggiamo: «Con molta probabilità non ci troviamo davanti a un omicidio volontario, ma preterintenzionale; l'assassino avrebbe compiuto il suo orrendo delitto in un improvviso momento d'ira», e più in basso: «Dobbiamo ripetere ancora una volta che l'omicida ha agito con tale metodica premeditazione e con tale perfetto calcolo da scoraggiare anche il più astuto degli investigatori». Benché sia venuto in luce «un nuovo importantissimo elemento che potrebbe anche essere risolutivo ... per un senso di correttezza professionale e per dovere civico non possiamo rivelarlo». Intanto, il pubblico potrà godersi questa delicata descrizione dell'uccisa: «Il copro della donna, rivestito con un abito di seta a fondo nero con piccoli fiori gialli e rosa e foglie verdi sfumate, giaceva in una cassa di mogano a mezza spalla incorniciata, imbottita di raso vermiglio, con un festone di rose intagliate all'esterno e foderata di zinco all'interno».

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 344.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>38</sup> J.R. Wilcock, *Parsifal. I racconti del «Caos»*, Adelphi, Milano 1974, p. 152.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 215.

Infatti, «il suo cadavere ha detto tutto quello che un cadavere può dire; la donna è morta per assassinio così come si muore per un malore naturale: quando ha sentito la stretta intorno al collo ha capito che era, irreparabilmente, la fine». Oltre alle rivelazioni che si sono ottenute in questo modo attraverso la contemplazione della defunta, interessa sapere cosa mangia il vedovo: «A mezzogiorno, dopo diciannove ore di interrogatorio, gli sono stati portati dal ristorante di piazza Nicosia una minestra, due uova all’ostrica ed un quarto di vino. Egli ha poi chiesto un caffè e dei giornali, sui quali ha letto con vivo interesse i resoconti delle indagini».<sup>40</sup>

Lo sguardo che si affaccia su Roma restituisce solo una «brillante visione kafkiana»,<sup>41</sup> come è detto in *Cavalleria romana*. Del resto i personaggi che si agitano tra morfologia umana e mondo degli insetti non mancano già nel *Teatro in prosa e in versi*, costituendo così un vero e proprio *leitmotiv*<sup>42</sup> Ma è alla fine dei *Fatti inquietanti* che Wilcock lascia al lettore la più esplicita rappresentazione della città, come se questa sia, in effetti, il grande contenitore di tutte le strambe vicende che precedono. È il modello dello «sfacelo universale, proprio del nostro secolo»;<sup>43</sup> una informe «foresta tropicale» dove vigono consuetudini «buffamente travolte nel caos».<sup>44</sup> Dietro questa caoticità finanche mostruosa aleggia tutto il nichilismo di Wilcock; perfino gli abitanti della capitale, a conclusione della incredibile rassegna di stranezze, non sono che creature aleatorie. «Come disse una volta un pubblico ufficiale: “Staremmo freschi se tutti quelli che abitano a Roma vi abitassero”»,<sup>45</sup> scrive l’insolito cronachista.

È, infine, il medesimo paesaggio su cui si erge, con ironica antifrasi, il panegirico amoroso dell’*Italienisches Liederbuch*, l’iperbolica *verve* e la paradossalità di «34 poesie d’amore» stese nel vortice compositivo di pochi giorni, nel luglio del 1973. In questi versi, gli ultimi pubblicati in vita da Wilcock, accanto alle «meraviglie»<sup>46</sup> (9. *Tutti scompaiono quando dormono, tu no*) di un «informe passato» verso cui il presente «crolla senza sosta»<sup>47</sup> (6. *Quando tu, mia poesia, leggi poesia*), Roma appare «immersa nel petrolio»<sup>48</sup> (25. *Che calma è questa sopra Monte Cavallo?*), sepolta dalle automobili. Come nelle *pièce*, il piano del presente e quello del passato storico si sovrappongono, si confondono in un’unica prospettiva temporale su cui emerge, con enfasi finanche ironica, la figura amata. Il vero denominatore di questi versi è piuttosto la Roma dei primi anni Settanta, ormai invasa dal traffico e vittima di un inquinamento irreversibile, a cui allude un testo come il decimo, anticipando i problemi dei grandi cambiamenti climatici a cui assistiamo oggi:

Io nel '57 lo sentii dire,  
che una stella era sorta da qualche parte  
e si muoveva, e andava verso Roma,  
seguita da meteore luminose  
e gran disturbi delle comunicazioni  
e sull’Antartide aurore boreali  
e migrazioni insolite di fenicotteri,  
isole che spuntavano in pieno Atlantico  
già provviste di palme e formichieri,  
e piccoli vulcani quasi festivi.

---

<sup>40</sup> Wilcock, *Fatti inquietanti*, cit., pp. 140-141.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>42</sup> Si veda la battuta di Camilo José in *Didone*: «Non voglio più essere quel che sono: / voglio essere un insetto mostruoso / con tentacoli e antenne nere». Wilcock, *Teatro*, cit., p. 38.

<sup>43</sup> Wilcock, *Fatti inquietanti*, cit., p. 247.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 248.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>46</sup> Wilcock, *Poesie*, cit., p. 113.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 130.

Roma distratta pensava a ben altro:  
come riempire gli ultimi spazi aperti  
di automobili Fiat o di altra marca  
gioielli dell'industria nazionale;  
la storia della stella era sospetta,  
forse inventata dalle agenzie stampa,  
e comunque non era la prima volta,  
anzi, se n'erano viste fin troppe  
di queste stelle poi cadute nel niente.  
Ma io di notte la guardavo laggiù,  
tra un fruscio di pioppi americani  
nel silenzio dei campi sconfinati,  
e consultavo pubblicazioni scientifiche,  
ero sicuro che era nato un prodigio  
più grande di ogni prodigio conosciuto,  
feci il biglietto, quindi, e venni qua,  
e davvero nell'aria c'era qualcosa  
di sconvolgente infinitamente  
qualcosa che diceva di aspettare.  
E quando Roma fu piena zeppa  
di macchine di ogni marca ti incontrai.<sup>49</sup>

Wilcock riecheggia qui anche la propria storia, e quel guardare alla stella «tra il silenzio dei campi sconfinati» esprime con chiarezza quella visione estetica da cui abbiamo preso le mosse con Córtazar. Eppure, alla fine di questa parabola da una parte all'altra dell'Atlantico, ancora una volta, «tra il futuro e il passato niente succede, / i fatti sono una variante del nulla»<sup>50</sup> (13. *Come le acque spaccate del Mar Rosso*) su cui il poeta traccia i suoi inequivocabili segnali e lancia le sue smarrite invocazioni alla dea dell'Intelligenza.

## Bibliografia

- A. Brilli, *Il viaggiatore immaginario. L'Italia degli itinerari perduti*, il Mulino, Bologna 1997.
- J. Cortázar, *Lezioni di letteratura*, pref. di E. Franco, prologo di C. Álvarez Garriga, trad. it. di I. Buonafalce, Einaudi, Torino 2014.
- R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002.
- G. Favero (a cura di), *Incontri. Un'ora con Rodolfo Wilcock* (1973):  
<https://www.youtube.com/watch?v=HpeU74IHJq0>
- A. Gialloredo, S. Tieri (a cura di), «*Leggi parole di un tempo scomparso*». *Juan Rodolfo Wilcock*, «nuova corrente», 169, 2022.
- P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Einaudi, Torino 1975.
- P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976.
- P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, introd. di C. Graz, con un saggio di G. D'Elia, Garzanti, Milano 1995.
- A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, trad. it. di M. Delogu, Sellerio, Palermo 2009.
- J.R. Wilcock, S. Ocampo, *Los traidores*, Losange, Buenos Aires 1956.

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 117.

- J.R. Wilcock, *Teatro in prosa e versi*, Bompiani, Milano 1962,  
J.R. Wilcock, *Parsifal. I racconti del «Caos»*, Adelphi, Milano 1974.  
J.R. Wilcock, *Poesie*, Adelphi, Milano 1980.  
J. R. Wilcock, *Fatti inquietanti*, disegni di M. Maccari, Adelphi, Milano 1992.