

# *Itinerarium mentis in Monstrum.* Saggio su Juan Rodolfo Wilcock

## *Itinerarium mentis in Monstrum.* Essay on Juan Rodolfo Wilcock

GIUSEPPE CRIVELLA

Université Paris-Nanterre

p.crivella@libero.it

### Parole-chiave

Wilcock; Mostruoso; *Décorporation*; *Parassitologie*; Canguilhem.

Il testo affronta la produzione narrativa dello scrittore Juan Rodolfo Wilcock, inquadrandola all'interno di una prospettiva critica che trova nella nozione e nella figura del mostruoso il proprio focus tematico. Partendo dalla sua prima raccolta di racconti – *Il caos* – fino all'ultimo testo – *Il libro dei mostri* – le nostre riflessioni non si limiteranno ad esaminare lo sviluppo dell'universo di Wilcock ma, dopo aver visto il rilievo particolare che assume in esso il genere trasversale della *paradossografia*, ci serviremo di alcuni importanti studi di Tzvetan Todorov, di Georges Canguilhem e di Jean-Clet Martin, per esaminare in dettaglio i tre processi specifici che presiedono alla declinazione della dimensione teratologica: *décorporation*, *parassitologia*, *vacuum formarum*. Le riflessioni su queste tre nozioni ci permetteranno quindi di vedere in che modo l'orizzonte concettuale del mostruoso rappresenti all'interno della scrittura wilcockiana un trasversale terminale ermeneutico in grado di ricordare numerosi nuclei concettuali che non smettono di ritornare nel corso della sua vasta, sfaccettata ed eterogenea produzione.

### Keywords

Wilcock;  
Monstrous;  
*Décorporation*;  
*Parasitology*;  
Canguilhem.

The text focuses on the narrative production of the writer Juan Rodolfo Wilcock, analyzed within a critical perspective that finds its thematic center in the notion and figure of the monstrous. Starting from his first collection of short stories – *Il caos* – up to the last text – *Il libro dei mostri* – our reflections will not be limited to examining the development of Wilcock's universe but, after having seen the particular importance that the transversal genre of paradoxography assumes in it, we will use some important studies by Tzvetan Todorov, Georges Canguilhem and Jean-Clet Martin, to examine in detail the three specific processes that govern the declination of the teratological dimension: *décorporation*, *parassitology*, *vacuum formarum*. The reflections on these three notions will therefore allow us to see how the conceptual horizon of the monstrous represents within Wilcock's writing a transversal hermeneutic pole capable of connecting numerous thematic nuclei that keep returning throughout his rich, multifaceted and heterogeneous production.

### 1. Paradosografie

Nel 1960, in un contesto culturale dove nomi come quelli di Vittorini e Moravia, Calvino e Pratolini, Pasolini e Bassani, occupavano il centro della scena con un'idea di letteratura che poco spazio lasciava a forme di scrittura aventi nello sfaccettato filone del fantastico (Todorov, 1970: 46-63) il loro *humus*, presso Bompiani vede la luce un piccolo testo di appena duecento pagine dal titolo lapidario: *Il caos* (Deidier; Nisini, 2021: 21-36).

Si tratta di una raccolta di racconti di varia lunghezza in cui i personaggi sono prevalentemente delle figure appena abbozzate, prive di caratteri ben definiti. Queste si agitano vanamente in una serie di vicende grottesche e surreali, ove lambiccate sessioni di torture fisiche, rapporti fedifraghi conclusi da uccisioni violente, stolide amanti divorate da enormi creature ctonie, attentati politici architettati come astruse trappole logiche accompagnano il lettore in una galleria di situazioni in cui lo stile asciutto e diretto, il distacco ironico e freddo dell'autore concorre a conferire una patina di crudeltà gratuita e divertita.

In tal senso vale allora la pena leggere un piccolo estratto da *La bella Concetta*, quarto scritto del volume. Il testo imita le movenze del racconto avente per oggetto una serie di avventure giovanili derubicabili come esperienze di una timida ed ingenua educazione sentimentale. Ma senza preavviso, dopo qualche battuta iniziale, il tono della narrazione muta in maniera irreversibile:

le mie dita avido le avevano strappato quasi fino al capezzolo la liscia pelle del petto, che ora penzolava tutta rattrappita come la buccia di una pesca. Dentro, oh inganno, invece di carne scorgevo una sostanza terrosa, granulosa, simile all'interno di un formicaio [...]. Introdussi due o tre dita per vedere cosa ci fosse dentro, tirando fuori un pezzo di quella roba strana che d'altronde mi stava già franando in bocca. Allora vidi che dalle minuscole gallerie spuntavano milioni di vermi come spaghetti, bianchi nel mezzo, ma dagli estremi delicatamente rosei. (Wilcock, 1960: 87)

Concetta reca nelle sue carni e nei suoi tessuti una suppurante vita in putrefazione continua ed indocile. I vermi bianco-rosei, caratterizzati da una certa grazia che li rende quasi preziosi e raffinati al momento della loro inopinata apparizione, scavano gallerie profonde e tortuose, che la fanciulla alberga segretamente in sé, quasi fossero gli agenti effettivi della sua rinomata beltà esteriore.

Porosa e cedevole come un terreno attraversato da innumerevoli vertigini di smottamenti, Concetta assomiglia ad una vivente plaga di sabbie mobili, nel cui fermentare il protagonista rischia ogni volta di precipitare per rimanervi prigioniero.

La ragazza custodisce, non senza una certa malizia tutta adolescenziale, una variegata congerie di micro-mostuosità meccanico-organiche che il narratore di volta in volta sperimenta a sue spese. Dopo il primo incontro, ce n'è un altro in cui egli prova ad inserire un indice in uno dei fori prodottosi sull'epidermide di Concetta:

tocca e ritocca, quando già credevo di arrivare al sodo, le mie dita si imbattono in un oggetto duro, freddo e metallico [...]. Subito dopo un dolore intensissimo alla mano destra mi fece lanciare un urlo incontinibile. Avevo messo la mano, a quanto sembrava, in una trappola per conigli. Più cercavo di liberarmi, più si stringeva la morsa di quelle mandibole d'acciaio che avevano imprigionato quattro delle mie cinque dita distratte. Contemporaneamente, una serie di scariche elettriche mi attraversava il corpo. (90)

Come è possibile desumere dalla lettura di questi estratti, il fantastico messo a punto da Wilcock è molto difforme da quello di Borges o Casares. E, nello stesso modo, esso presenta in effetti pochi punti di contatto con la narrativa di altri due grandi autori della letteratura sud-americana del secondo Novecento, come Carlos Fuentes o Garcia Marquez. Ciò accade perché il fantastico di Wilcock ha un'origine molto più remota e fa riferimento ad un genere piuttosto preciso, che soprattutto nel periodo tardo-antico ha conosciuto una larga fortuna, per poi estinguersi senza quasi lasciar traccia.

Si tratta delle *paradossografia*, genere in prosa che più o meno vede la propria fioritura in età ellenistica e imperiale, grazie alle opere di autori come Bolo di Mende, Stratone di Lampsaco – un peripatetico attratto soprattutto dalle stranezze di natura zoologica – Archelao del Chersoneso – autore di una raccolta dal titolo decisamente wilcockiano, ovvero *Ἰδιορφίη*, traducibile con *Le singolarità della natura* – nonché, più tardi, i più noti Claudio Eliano, Aulo Gellio e naturalmente Plinio il Vecchio (Westermann, 1839: s. p.).

Parassitaria e collaterale rispetto ai generi letterari ampiamente consolidati nelle loro forme e nelle loro tradizioni, quali la storiografia o gli scritti di biologia, la paradossografia s'incunea nella vasta produzione trattatistica che dalla greco-tardo-classica arriva a lambire le ultime propaggini della letteratura latina, attraverso un catalogo polimorfo di *mirabilia* (Giannini, 1964: s. p.).

Questi affollano e impreziosiscono le pagine degli autori citati, creando una sorta di accidentato ma tenace *trait d'union* in grado di saldare le manifestazioni estreme della mitografia alle prime prove di una letteratura di descrizione, analisi e spiegazione avente per oggetto determinati fenomeni naturali inquadrati tuttavia in un tipo di riflessione che solo molto più tardi sarebbe stata identificata con i tratti propri di una mentalità pseudo-scientifica (s. p.).

La paradossografia si iscrive in questo discorso con le sembianze di un genere ambiguo, fluttuante tra varie tipologie di scrittura, con i connotati di un genere-ombra che li percorre trasversalmente tutti, mettendoli ora in contrasto ora in contatto, tramite un mobile montaggio di narrazioni che trovano il loro punto di raccordo nel fatto di risultare eccentriche rispetto ad ogni genere già più o meno codificato (Todorov, 1970: 13-25).

La paradossografia sorge nei recessi della grande storiografia, si annida silenziosa tra i macilenti trattati di quelle discipline che solo dopo secoli potranno essere riconosciute come scientifiche a pieno titolo, ma che ancora recano nella loro confusa tessitura di linguaggi e nozioni le incrostazioni di un plurisecolare pensiero pre-logico.

Muovendosi negli anfratti della storia della cultura, Wilcock va a riesumare questo filone per rinverdirne i fasti in un momento in cui il progresso scientifico sembra aver preso il sopravvento definitivo, attraverso un testo che vede la luce, sempre per Bompiani, esattamente un anno dopo la pubblicazione de *Il caos* e reca un titolo tanto sibillino quanto eloquente: *Fatti inquietanti*. Si tratta di una raccolta di piccoli scritti dal taglio seccamente cronachistico e tenacemente razziocinativo, in cui l'autore propone una sorta di chirurgico inventario di una ricca congerie di eventi e fenomeni, i quali attirano l'attenzione e sollecitano l'onnivora curiosità di Wilcock per una serie di connotati ricorrenti:

1. Un buon numero di vicende trova nell'evoluzione delle scienze esatte – microfisica, biologia molecolare, recenti apporti della chimica applicata alla produzione di materiali industriali – il loro mobile elemento di raccordo. Wilcock, ad esempio, è attratto da uno strano dispositivo elettro-meccanico denominato *Perceptron* (Rosenblatt, 1962: s. p.). Tale congegno simula, in una versione semplificata, il funzionamento degli strati più elementari dell'apparato cognitivo umano: siamo agli albori di quello che oggi viene comunemente definito con

espressione ormai corrente *riconoscimento facciale* (1992: 90). Va segnalato che Wilcock non esprime mai una preoccupazione particolare, ma si limita ad elencarne stenograficamente le caratteristiche, producendosi nella stesura di un testo stilisticamente affine ad un mero referto tecnico-scientifico (Todorov, 1970: 80-112).

2. In alcuni casi l'autore riferisce dei fatti di costume apparentemente privi di un particolare interesse. Nonostante ciò, questi assumono ai suoi occhi una fisionomia che presenta qualcosa di sottilmente mostruoso. È il caso del *bambino meccanico*, che apre la raccolta (1992: 15-17), oppure del testo, breve e disorientante, intitolato *La grande fessura* (131). Questa circonda l'orbe terraqueo tracciando attorno ai continenti un solco enigmatico e invisibile, nelle gole del quale il mondo conosciuto sembra precipitare come verso la propria origine sconosciuta e infera. La *grande fessura* assomiglia così ad un'immensa sutura coronale che attraversa il cranio della Terra, come una profonda traccia fossile da cui probabilmente potrebbe essersi generata ogni cosa, simile a una sorta di inconcepibile utero di affastellate macerie minerali.

3. Ci sono poi anche dei casi in cui Wilcock non si limita a raccontare il *fatto inquietante*, ma si sofferma a chiosarne alcuni aspetti che poco a poco assumono un rilievo crescente, così da rendere la vicenda narrata sempre più paradossale. Si prenda, a mo' di esempio, lo stupendo scritto intitolato *Patologia della noia*, in cui l'autore riferisce i risultati di un insolito esperimento scientifico mirante a decifrare gli effetti psico-fisici che si producono presso soggetti isolati in una spoglia stanza e sottoposti ad una totale privazione di attività, costretti cioè ad annoiarsi (1992: 36-37). I *fatti inquietanti* che Wilcock collaziona disegnano quindi la latitudine incerta di un approccio critico, il quale non può trovare collocazione legittima presso nessun ordine di classificazione o di definizione conosciuto.

La paradossografia riaffiora senza preavviso quasi ad illuminare il volto d'ombra del Novecento, schiudendosi nel frastagliato spazio di dispersione e raccolta di un discorso in cui l'eccezione, la rarità e il teratologico costituiscono gli assi portanti di una riflessione che trova nella scrittura di Wilcock il suo terreno d'elezione.

Egli diventa così lo scriba solitario e trasparente che con rabdomantica propensione per tutto ciò che appare «deviante rispetto a una presunta realtà, compila l'inesauribile diorama di *mirabilia* chiamati a comporre la densa casistica di una destabilizzante paradossografia tutta moderna. Non è allora un caso che *Scriba* sia proprio il titolo di una delle formidabili prose poste a concludere il volumetto del 1960:

invisibile e fuori del tempo, il *meccanico linguistico* redige la sua lettera telescopica all'avvenire: "...tricolore zampillava ora una bestiola screziata, tutta di cannelli di gomma striata sopra un'armatura di fili d'argento, con rotelle pneumatiche alle zampe, vibrante come una gelatina, dalla cui bocca usciva un flutto abbondante di succo di violino..." (193)

L'inquietudine sottile che pulsa sotto i fatti di cronaca presentati nella raccolta del 1961 è quella di un linguaggio e di un pensiero, i quali si dibattono sul retroscena di una realtà che non riesce mai a trovare espressione compiuta, pur urlando la sua presenza molesta e deforme al di sotto di ogni singolo evento, anche di quello apparentemente più quotidiano e banale.

Il bambino che vede e sente i propri organi tramutati in gangli di terminazioni elettriche in costante corto-circuito, la grande fessura che da un momento all'altro sembra ingoiare il mondo in una sorta di millenaria peristalsi calcarea e lo scabroso polipaio di meta-corpi

(Schefer, 2014: 73-74) che gli annoiati sentono crescere d'improvviso sotto la pelle anticipano così in maniera eclatante i futuri sviluppi di quella particolarissima e traumatica esplorazione del mostruoso a cui Wilcock si dedicherà in tre importanti opere pubblicate nel corso degli anni '70.

## 2. Tra l'aberrante e l'abnorme. Verso le slabbrate latebre del pre-umano

La dimensione di pervasiva visionarietà in cui è calato lo scriba ha una precisa ragion d'essere, tanto più se si tengono presenti gli sviluppi ulteriori della produzione di Wilcock: egli non è solo un rarefattissimo e anonimo *alter ego* dell'autore, ma in ultima istanza costituisce l'umbratile controfigura di tutti quei personaggi che si moltiplicheranno nelle pagine de *La sinagoga degli iconoclasti*, pubblicato per la prima volta nel 1972 presso Adelphi.

In quest'opera Wilcock perfeziona il suo gusto per la paradossografia, arrivando così a creare un'iperbolica museografia del mostruoso, declinata attraverso trentacinque pseudo-biografie ove incontriamo lividi teosofi affetti da una sorta di volontaria metensomatosi, pasticciatori speculativi autori di una filosofia biochimica della storia, zoologi convinti di poter decifrare la scrittura della creazione in chiave bustrofedica, alchimisti fuori tempo per i quali «la vera cosmogonia consiste nel fatto che la terra è una sfera vuota nell'interno della quale è contenuto l'universo» (2014: 119).

L'operazione dell'autore punta a rileggere buona parte della storia moderno-contemporanea, incassandovi dei fatti minimi, i quali proiettano lo sviluppo spirituale e culturale dell'Occidente in uno schema ove scienze esatte, filosofia, teologia, ingegneria, letteratura si profilano con i tratti deformi di discipline che non interrogano la realtà cercando di penetrarla nelle sue complesse strutture, ma piuttosto cercano di interpretarla in una maniera delicatamente allucinatoria, trasformandola in un formicolante coacervo di supposizioni, tesi, previsioni, formulazioni, nel cui nitidissimo labirinto di linguaggio il lettore si smarrisce senza possibilità di ritorno.

Non è un caso, per esempio, che Llorenz Riber, originale drammaturgo vissuto nella prima metà del Novecento venga recensito nella raccolta di Wilcock per un suo curioso lavoro teatrale mirante a mettere in scena una riduzione delle *Philosophische Bemerkungen* di Wittgenstein. Riber procede organizzando dei piccoli *entr'actes* ognuno corrispondente ad un diverso *gioco linguistico* (2014: 183). L'autore trasforma il testo del pensatore austriaco in una partitura di elementari grammatiche in collisione, le quali esondano gradualmente al di fuori del semplice testo destinato alla recitazione per travolgere lo spazio scenico stesso, tramutatosi in una sorta di ossario-dizionario in cui le parole utilizzate per designare gli oggetti giacciono dinanzi agli spettatori come assurde nature morte dalle forme irricognoscibili.

La trasposizione di Riber elenca una serie aperta di atti linguistici piuttosto semplici e consueti, che però d'improvviso non riescono più a funzionare in maniera lineare. Degli elementi altròti filtrano in essi, li mettono in scacco, facendoli diventare delle vaniloquenti pantomime di atti mancati, il cui reale significato è ormai andato miseramente perduto, simile ad una sorta di geroglifico verbale logoratosi prima ancora di essere mai stato messo in pratica.

Partendo da Wittgenstein e lavorando perversamente contro gli assunti fondamentali di quest'ultimo, il drammaturgo inscena la parodia di un linguaggio che si esaurisce ed implode nel tentativo di proferire la propria irriducibile afasia. La parola brancola e si disgrega inane in una concatenazione sempre più improbabile e incongrua di quadri drammatici che assediano la figura recitante fino a rinchiuderla in un solipsismo accerchiante:

L'atto si dilungava in altre interessanti illustrazioni della teoria della personalità, finché la Donovan non cadeva in preda del più delirante dei solipsismi: negava l'esistenza sia degli altri attori che del pubblico, non rispondeva più quando le parlavano, provava a sedersi e invece cadeva per terra accanto alla sedia, tanto era certa che il mondo fisico fosse scomparso. (183-184)

Nell'aberrante rilettura del testo wittgensteiniano il linguaggio si (de)struttura in un diagramma di puntiformi catastrofi semantiche, le quali in maniera altrettanto puntiforme si riverberano in ultimo sul piano strettamente pragmatico: i processi di disfunzione logica che debilitano irreversibilmente ogni atto di parola, spalancano un'ottusa macchia di insignificanza nella trama stessa del reale, ove poco a poco tutto viene risucchiato, fino alla cancellazione definitiva del mondo stesso, ridotto ad una lacuna concentrica, attorno alla quale le movenze e le posture degli attori si apprendono, indecifrabili pur nella loro piatta quotidianità, in un vacuo gioco di gesticolazioni tanto enfatiche quanto inconsistenti.

Ma, oltre a Riber, ci sono almeno altri due personaggi che incarnano qualcosa di mostruoso, anticipando in ciò alcune figure che più tardi imperverseranno più tardi nelle pagine di Wilcock. Si prenda allora la pseudobiografia di Absalon Amet, orologiaio vissuto nel 1700. Spirito pienamente illuminista e razionalista, di grande ingegno tecnico-fabbrile. Wilcock lo presenta come *uomo di meccanismi* (67), dal momento che era riuscito a costruire una sorta di rudimentale prototipo di androide parlante:

Amet aveva inventato e fabbricato un *Filosofo Universale* che all'inizio occupava la metà di un tavolo ma alla fine occupava un'intera stanza. Essenzialmente, l'apparecchio consisteva in un insieme abbastanza semplice di ruote dentate caricate a molla e regolate nel loro movimento da uno speciale congegno a scatto che periodicamente fermava l'ingranaggio. Cinque (nella versione iniziale) di queste ruote, di diametro diverso, erano coassiali con altrettanti cilindri grossi e piccoli, interamente ricoperti di targhette su ciascuna delle quali era scritto un vocabolo. (68)

Così concepito, il *Filosofo Universale* deve imitare il linguaggio umano, non tanto nel funzionamento e nella genesi dell'espressione, quanto piuttosto nel risultato, ovvero nell'emissione di suoni articolati a cui associare un senso predelineato (102-103). Il *Filosofo Universale* mima le possibilità basilari di un discorso logico attraverso l'allestimento di un raffinato meccanismo che con il pensiero umano non ha di fatto alcun addentellato effettivo.

La logica che dovrebbe stare a fondamento delle varie espressioni è quindi qui soltanto una sorta di macroscopica illusione ottica, ottenuta per altro in maniera alquanto deludente. Ciò spiega perché le proporzioni materiali dell'invenzione si siano dilatate fino ad occupare un'intera stanza (Canguilhem, 1962: s. p.), adibita a mostruosa *camera psichica* ove il linguaggio – e quindi il pensiero che esso dovrebbe veicolare – viene faticosamente prodotto *in vitro* (2014: 68). Facendo salire o scendere i cilindri, grazie a ritmiche oscillazioni di rulli ad incastro, Amet ottiene infatti una sequenza pressoché infinite di variazioni e di ricombinazioni lessicali.

Il *Filosofo Universale* si profila come una sorta di verbigerante manichino affetto da una proliferante ecolalia trascendentale, da cui però a volte vengono prodotte delle locuzioni destinate a segnare la storia dell'umanità futura – «tutto il reale è razionale», «l'arte è sentimento», «l'inferno sono gli altri» – raccolte in un'antologia datata 1774. Simmetrici e

inversi nelle loro intenzioni e nelle loro concezioni, Riber e Amet progettano l'elaborazione sperimentale e fallimentare di un linguaggio asignificante, in grado non tanto di esprimere, quanto di mettere in scena unicamente le proprie dinamiche di minuta (dis)articolazione endogena.

Esso culmina in un'abnorme tautologia: il macchinoso e straripante congegno verbale messo a punto dall'orologiaio francese è pensato in modo tale da trasformare ogni singolo segmento frastico in una poderosa enunciazione meta-discorsiva, la quale finisce col paralizzare e quindi col mandare in stallo il processo stesso del linguaggio. Gli ingranaggi della macchina linguistica non sono più destinati a rispecchiare o a designare vari stati di cose, ma piuttosto si trovano improvvisamente respinti – quasi retrocessi – nell'umbratile regione epigenetica ove la parola prende forma prima ancora di aver ricevuto un senso definito, legata ad uno stadio pre-espressivo del linguaggio.

Pensiero e parola entrano così in una relazione controversa in forza di un'interferenza prolungata e ostinata, innervante il funzionamento stesso del *Filosofo Universale*, il quale non coincide più con la voce preclara della *Ratio* pervenuta al più alto livello di maturazione e di manifestazione (70), ma è piuttosto l'esorbitante *trompe l'œil* di un linguaggio che inizia a girare a vuoto nell'estremo e fatuo tentativo di rendere conto delle proprie strutturazioni intestinali. Sempre prossimo ad implodere in una fragorosa farragine d'impraticabili grammatiche, il *Filosofo Universale* incarna quindi il *Logos* in una maniera totalmente distorta, conducendolo in ultima istanza a franare senza resto verso l'inafferrabile punto cieco del proprio sfigeo delirare.

Se quanto abbiamo detto finora è giusto, non sorprenderà per nulla il fatto che nel novero delle molteplici mostruosità elettro-bio-meccaniche escogitate e realizzate dai vari personaggi di Wilcock figurino anche il dottor Alfred Attendu, direttore del celebre ospizio dei cretini (101). Gli studi di questo acutissimo luminare dell'idiozia sapientemente indotta muovono da un assunto elementare e inoppugnabile: l'incremento della massa cerebrale presso il *Sapiens Sapiens* va concepito come una forma di degenerazione, come una specie di degradazione psico-fisica che l'uomo ha subito nel corso dei secoli.

Le teorie del medico puntano a dimostrare che lo sviluppo dell'encefalo nelle dimensioni a cui è pervenuto oggi si è tradotto in un peggioramento delle condizioni di vita dei soggetti, a tal punto che uno stato aurorale e primigenio di immacolata idiozia non è solo ciò che Attendu colloca all'inizio dell'umanità, ma è anche ciò a cui il medico vorrebbe ritornare attraverso una sorta di mostruosa inversione evolutiva, che di fatto sarebbe l'unica forma di progresso effettivo e felice: «nel suo libro, lo psichiatra francese descrive o propone un Eden originale popolato da imbecilli: pigri, torpidi, dagli occhi porcini, guance gialle, labbra spesse, lingua sporgente, voce bassa e rauca, l'udito scarso, il sesso irrilevante» (102-103).

La perfezione dell'uomo è conservata solo permanendo nello stato di beata ebetudine, di deliberato abbruttimento e di torbida inconsapevolezza da cui purtroppo i loro discendenti si sono progressivamente allontanati, di fatto decadendo da uno stato di grazia a una sorta di corruzione irreversibile. Per Attendu quindi l'imbecillità primeva è un dato storico concreto ed un valore da ripristinare a tutti i costi, ricorrendo a quella che Wilcock denomina, con formula icastica, *terapia del porcile* (103-105).

Ma per ritornare a questo stadio ancestrale del subumano il primo intervento messo in atto deve colpire proprio il linguaggio. La capacità di articolare il pensiero attraverso delle espressioni verbali di senso compiuto merita, agli occhi di Attendu, di essere smontata, fino ad

una sorta di ottundimento generalizzato che riporta i soggetti sottoposti alla chirurgica *terapia del porcile* ad una animalità perfetta e integrale (105).

I gesti e le azioni compiute dagli internati rivelano pertanto una stretta parentela con le gesticolazioni incongrue degli attori incontrati nella *pièce* wittgensteiniana di Riber. Se però i personaggi del drammaturgo spagnolo si muovevano, seppur in maniera goffa e scomposta, in un sistema di giochi linguistici ancora velatamente strutturati, gli ospiti del medico francese non hanno più alcuna dimensione propria d'esistenza, lasciati alla deriva in una totale e mirata perdita di identità, la quale per Attendu coincide con l'ingresso in un tenero e struggente vuoto mentale.

Simili a decerebrate monadi chiuse nell'assorto mutismo di una demenza edenica, i soggetti sottoposti alla *terapia del porcile* abitano uno spazio in cui anche il divenire storico è stato riassorbito in una sorda stagnazione atemporale da cui non c'è più via di scampo. Attendu sogna di progettare un mondo definitivamente annegato nell'incoscienza e nell'incomunicabilità, arenatosi in una dimensione post-storica, in cui non sia data alcuna possibilità di sviluppo, di progresso, di evoluzione.

Le creature para-umane, ormai inabili al pensiero, ottenute attraverso l'applicazione puntuale della *teoria del porcile* iniziano così a manifestare una strana ed inquietante familiarità con il *Filosofo Universale* di Amet: in entrambi i casi il destino dell'uomo è il raggiungimento della perfezione primigenia di una demenza che corrisponde esattamente al balbettio ebete e aurorale della creazione (214-215): gli internati sono ormai creature ove la componente umana è un dato pressoché residuale, una lieve penombra che aleggia sfigurata su di loro, ridotti in ultimo a dei giganteschi protozoi umanoidi smarriti in un livido schiumare di azioni rapprese in sordidi capricci di euforia ebefrenica (Canguilhem, 1962: s.p.).

Anche in questo caso i risultati ottenuti da Attendu trovano non poche risonanze con gli esiti a cui perviene il *Filosofo Universale* di Amet: la Storia si arresta, inizia ad involversi in un vischioso moto retrogrado mirante alla cancellazione stessa del presente prima e del passato poi. Non a caso *La sinagoga degli iconoclasti* si chiude evocando le arditissime tesi esposte dall'oscuro pensatore Félicien Raegge in un saggio di anti-filosofia della storia dal titolo più che eloquente: *La flèche du temps* (2014: 215).

L'opera di Raegge sancisce la saldatura compiuta tra la paradossografia più avanzata, la storiografia intesa come rilettura retrograda del divenire universale e un'idea di letteratura fantastica in cui gli attori e i personaggi delle vicende sono tutte figure storiche richiamate sul palcoscenico del mondo in una straziante vita postuma sotto forma di schiere di corpi marcescenti (Ancet, 2006: 14-27), i quali ripetono senza sosta i medesimi gesti, le medesime posture, le medesime frasi al contrario, riavvolgendo così inarrestabilmente il lungo nastro della Storia affinché di questa non rimanga più nulla, sottoposta ad un capillare processo di cancellazione.

Se i drammi di Riber paralizzavano il presente ed il *Filosofo Universale* di Amet rendeva pressoché superfluo il futuro, nei dementi di Attendu ad essere del tutto obliterato è ciò che resta del passato. Juan Rodolfo Wilcock ci conduce così in un turbolento *chaosmos* (Joyce, 2014: 118) ove in tenue gestazione iniziano già ad intravedersi molli, cedevoli, effimere stratificazioni di strane creature senza nome. Il *Libro dei mostri* sta per nascere...

### 3. Teratofanie, teratodromie, teratogonie

Oltre a *La sinagoga degli iconoclasti* nel 1972 Wilcock dà alle stampe anche un'altra opera, dal titolo piuttosto impegnativo: *Lo stereoscopio dei solitari*. L'autore argentino ritorna alle origini:



come *Il caos*, il testo si sviluppa attraverso una successione incalzante di brevi quadri micro-narrativi, i quali riportano le astruse vicende di personaggi colpiti da incomprensibili anomalie.

Il mostruoso ha fatto ormai irruzione in maniera traumatica nell'universo romanzesco di Wilcock e così troviamo narrate in dettaglio le notti di Rapimio, il quale non può sopportare la luce in nessun momento della sua monotona e piatta giornata. Per questo motivo egli riempie il proprio modesto appartamento di oggetti fosforescenti, i quali popolano di lingueggianti barbagli la perenne semi-oscurità in cui ha deciso di tumularsi vivo. La cosa più complessa in una situazione del genere è mostrarsi allo specchio: Rapimio affiora per rapidi frangenti dal fondo opaco della superficie riflettente sotto forma di un profilo appena luminescente, che si agita sinuoso sul vetro nero come una sorta di intermittente e grigio-biancastra vibrazione animale, la quale s'increspa appena nella densa notte delle quattro pareti ove egli si è volontariamente relegato.

Rapimio appare pertanto solo attraverso l'instabile sagoma bluastra che egli lascia dietro di sé ogni volta che si muove. Ormai privo di spessore e di consistenza, egli fluttua remoto a se stesso in un contrattile spazio di manifestazione, che lo porta a scivolare sugli oggetti senza aderire a nessuna superficie, simile ad un confuso spolverio di cromie incerte e cangianti, attraverso le quali egli punta soltanto a mimetizzarsi il più possibile con la cieca livrea di compatta tenebra che la notte stende inesorabile sul mondo.

Tutto questo naturalmente finché un giorno non compaiono quasi dal nulla «dei nuovi isotopi radioattivi, di fluorescenza illimitata» (Wilcock, 2017: 56). Rapimio allora si converte senza esitazioni a questa luce affilata e lenticolare, in grado di penetrare tessuti e cellule disgregandoli in un pulviscolo concentrico di vertiginose vibratilità perdute nella microfisica notte della materia. Egli quindi

si offre ussaro ai raggi alfa, ai beta, agli x, perfino ai raggi cosmici. Ha perso già la punta di due dita; aghi di ghiaccio gli percorrono la schiena; il ginocchio sinistro non si piega. Eppure, eppure, li sdraiato nel suo nero infinito senza distanze, attorniato da pallide forme verdastre che a volte sembrano avvicinarsi e altre volte allontanarsi, Rapimio ha sconfitto il tempo, e col tempo il dolore, l'affanno, la paura. (57)

Irradiazioni plurali e policentriche lo accerchiano e lo trapassano senza sosta, lo scolpiscono come invisibili e improvvise punte di scalpello, le quali poco a poco lo privano del corpo, svanito in una lancinante implosione subatomica e transcodificato in una labile frangia di emissioni ultraviolette che però non toccano la sua coscienza, rimasta inspiegabilmente integra, seppur scagliata in un'avviluppante immensità siderale, destinata a divenire il suo smisurato sarcofago.

Qui Rapimio, ormai definitivamente smaterializzato (Schefer, 2014: 100), finisce col trasformarsi in un nervoso flusso ondulatorio, in un fascio nomade di detritiche frequenze elettromagnetiche che solcano il silenzio dell'universo, tramandolo d'un mormorio inudibile ma incessante, in cui egli riconosce con chiarezza e forse con un brivido di nostalgia l'eco deformata del proprio nome proferito da ciò che in un tempo ormai immemorabile era forse lo spento involucro da cui scaturiva la sua voce.

Con *Lo stereoscopio dei solitari* Wilcock inaugura di fatto una nuova fase della sua produzione narrativa, talmente originale e innovativa sotto numerosi punti di vista che risulta difficile anche trovarle un inquadramento più o meno preciso all'interno dei vari generi e sottogeneri. In questa raccolta, infatti, anche i tratti propri della paradossografia e della letteratura

fantastica sono ormai oltrepassati verso un'idea di scrittura che reinventa uno stile situabile al punto di convergenza di varie correnti piuttosto eterogenee tra di loro, ove il trattato scientifico convive senza tensioni apparenti con un linguaggio chiamato a fondare una nuova mitologia (125-127).

Altre volte Wilcock rilegge la letteratura fantastica dell'antichità per fornirne una versione tutta moderna, spesso aspramente realistica e cruda, come accade con due delle prose a nostro giudizio più divertenti ed acute, ovvero *L'angelo* e *La sirena*. Nel primo testo la creatura divina si trova irrimediabilmente destinata ad una grama vita terrena, dal momento che nessuno crede più in un Altrove deputato dalla tradizione ad essere il suo luogo naturale.

Elzevar, questo il nome dell'angelo, è costretto a rimestare tra i rifiuti della spazzatura mangiando avanzi di cibi marci e prostituendosi presso il fiume. La sua onniscienza legata alla condizione originaria è messa in campo unicamente per dedicarsi ai lavori più degradanti. Ma l'attività di meretricio incontra un ostacolo insormontabile a cui lo condanna la sua stessa natura divina: l'assenza di sesso. Ciò gli provoca continui disguidi con i vari avventori che finiscono con il percuoterlo, privandolo anche della misera paga.

Uguale sorte è toccata alla sirena, che per sopravvivere all'avanzata della modernità ha trovato come improbabile *habitat* i puteolenti canali di un gorgogliante scolo fognario di una piccola città industriale di provincia. Un tempo creatura stupenda e nobile, essa ora è condannata a sguazzare per sempre tra liquami e fanghiglia, ritrovandosi tra i capelli torsoli di mela, cartacce sudicie, croste di cibi buttati via.

Il suo corpo è un dolorante ricettacolo di sgraffiature, pruriti, infezioni, malattie, escoriazioni. Le poche persone che passano di lì non la riconoscono in quanto sirena, esposta a motteggi grevi e salaci da parte degli uomini; un prete ha anche cercato di scacciarla praticandole un esorcismo. Conclude Wilcock: «l'ultima sirena del fiume è molto depressa e già ben due volte ha tentato il suicidio, con quei tubetti di barbiturici che in primavera trascina la piena» (88).

Si legga però a questo punto un testo come *La sfera*, forse uno degli scritti più ardui di tutta la raccolta. Per ovvi motivi riportiamo qui il testo nella sua integrità:

basta fissare con attenzione un punto qualsiasi della notte, meglio se una stella di terza o quarta grandezza, perché il punto osservato diventi una sfera ruotante luminosa. Le possibilità di una simile sfera sono pressoché infinite, ma il più delle volte, purché nessuna disattenzione venga a turbare il processo, man mano che l'immagine si espande, rivelerà un'architettura barocca, coronata di mazzi di piume pietrificate, di stemmi ritorti e di volute in continuo sviluppo e mutamento, pittoricamente iridate. (69)

La scrittura di Wilcock s'impenna vertiginosa verso una ricerca strenua e glaciale di rarefazione. Il fenomeno rimane del tutto inattuabile dietro la misteriosa patina di metafisica bellezza che lo circonda. La sfera appare senza preavviso in un'ordinatissima esplosione di elementi perfettamente geometrici che la corteggiano e la rendono ancora più preziosa nella sua indecifrabile gratuità. Essa non accetta e non sopporta spiegazioni. Suntuosamente mostruosa nell'infallibile splendore del suo criptico manifestarsi, la sfera si sviluppa dinanzi a noi senza dispersioni o perdite, incrinature o lesioni, in una multiforme teoria di ineffabili architetture aeree trascoloranti senza sosta le une nelle flebili intercedimenti delle altre:

vasta e leggera, la struttura barocca si è popolata di statue, le loro tuniche ondeggiavano nella luce mutevole, chiome instabili di marmo si scioglievano e si riversavano sui lunghi colli cerei, gli occhi profondi delle statue guardano lucidi l'osservatore assorto, braccia tornite si protendono, l'intera notte è diventata una fiamma barocca e bianca, su per le colonne serpeggiano i riflessi, fioriscono i capitelli, sorridono i forti telamoni e le cariatidi. (69-70)

Partorita dalla *mira profunditas* dei medesimi abissi astrali in cui Rapimio si era reso irreperibile per sempre, svaporando in uno sfarfallio di lontananti iridescenze, la sfera affiora nel suo nudo nitore euclideo discernendo un contrattissimo universo di poligoni in costante variazione volumetrica, i quali infine si coagulano poco a poco in vasti ambienti gremiti di sculture arcaiche, di complesse decorazioni barocche, di lunghe file di colonnati estranei a qualsiasi opera conosciuta. Simili a proiezioni di una soverchiante psiche divina, tutte queste topologie in evoluzione transitano convulse sullo schermo della sfera, adibendola a teatro di una cosmogonia in miniatura ove però è assolutamente preclusa ogni traccia umana.

Entro i margini del suo sfocato perimetro ogni oggetto vi appare attraverso una serie di contorsioni prismatiche. Ad essere così inscenata è la millimetrica calcografia di sonnolenti simulacri in cui sembra essere depositata da evi memorabili l'incessante soliloquio della notte, traslitterata in un ricamo di crepuscolari visioni su cui la sfera è puntata come l'obiettivo di un immenso microscopio.

Nella sua mostruosità al tempo stesso sibillina e teoremativa, la sfera schiude il proprio pleroma di scenografie vacanti in uno di quegli *intermundia* a cui verso la fine degli anni '60 Foucault ha dato il nome di eterotopie (1967: s. p.). Ma nelle pagine de *Lo stereoscopio dei solitari* la sfera non è l'unico esempio di questi circuiti mostruosi, che potremmo a buon diritto denominare *teratodromie*.

Leggendo la vicenda di Corfo nel testo *I cani da caccia* (2017: 31-34) ci imbattiamo in una singolarissima costruzione denominata da Wilcock *iperstanza* (31). In essa non solo è impossibile muoversi secondo una traiettoria lineare – dal momento che lo spazio è strutturato sulla base degli assiomi delle geometrie non euclidee – ma è anche impossibile distinguere il pavimento dal soffitto: priva di pareti, l'*iperstanza* è circoscritta da altre strutture cubiche incassate le une nelle altre, generando così una disposizione centrifuga di erratiche planimetrie in conflitto, le quali non smettono di squadernarsi in un grappolo di nodi modulari.

Con grande difficoltà Corfo abita questo dedalico oltretomba polidimensionale soggetto ad una endogena frattalizzazione insistita e insidiosa. Anche spostarsi nell'*iperstanza*, infatti, è pressoché impossibile: ogni passo sembra cadere nel vuoto e riportare Corfo al punto di partenza. L'unico modo per guadagnare centimetri è allora servirsi delle innumerevoli porte presenti in ogni angolo dell'*iperstanza*, sebbene non sia dato sapere ove conducano gli anditi su cui esse si aprono e si chiudono. Dietro di loro un altrove senza luogo si spalanca minaccioso e inaccessibile, esattamente come *la grande fessura* vista in precedenza.

Pertanto, perfino l'idea di abbandonare l'*iperstanza*, supponendo la possibilità di uscire accedendo ad un imponderabile fuori, soggiace per forza di cose alla ferrea irrazionalità logica con cui è stata congegnata l'intera infrastruttura teratodromica: simile pertanto ad una monade leibniziana colpita da un'incurabile claustrofobia metafisica, Corfo non ha vie di scampo e naufraga immobile in questo perverso meccanismo di spazi scorsoi.

Sulla base di quanto detto finora c'è almeno un altro testo che merita di essere preso in considerazione al fine di inquadrare meglio la fenomenologia del mostruoso elaborata da

Wilcock. Si tratta dello scritto che chiude *Lo stereoscopio dei solitari*, il quale reca senza dubbio un titolo densamente evocativo: *le forme nuove*. Eccone un estratto significativo:

*per un fenomeno di evoluzione convergente abbastanza comune anche prima delle grandi esplosioni, le nuove forme di vita tendevano per un verso o l'altro ad assomigliare a quelle antiche: c'erano forme che volavano, altre che nuotavano nei mari e nei fiumi, altre che scivolavano velocemente sui ghiacci sopra i pattini di legno, ma il legno era quello proprio; altre rotolavano con leggerezza nei deserti e sulle saline; molte erano parassitiche, e una di queste particolarmente malvagia e ingegnosa: d'estate si arrampicava faticosamente in cima ai monti, lì aspettava la stagione fredda, poi si arrotolava nella neve a guisa di palla e si lasciava cadere per il pendio, ingrossandosi in questo modo fino a diventare strumento pauroso di distruzione e piombare infine con grande strepito sulle mandrie di piante che pascolavano inermi nella valle, dei succhi vitali dei quali la palla si nutriva. (180)*

Anche in questo caso l'autore recupera e rimaneggia in modo molto originale un ricco plesso di questioni che hanno contraddistinto la sua produzione precedente (1992: 30, 45, 110). Egli ci colloca così al centro di un ossificato scenario post-nucleare, in seno al quale ogni minima componente, dalla terra all'acqua fino all'aria, è percorsa dai brividi e dagli spasmi di un'intensa radioattività. Le distinzioni tra i tre regni sono state azzerate e nulla è sopravvissuto nelle sue caratteristiche note. Persino i funghi sono stati spazzati via, annichiti fino all'estinzione totale degli ultimi esemplari (Martin, 2019: 235-242).

Ma ciò non comporta in alcun modo la fine della vita stessa. Essa non solo perdura oltre questo agglutinante sterminio inoculato nelle fibre stesse di tutto ciò che appartiene alla sfera del biologico, ma inizia anche a riorganizzarsi in maniera sotterranea in preda ad una febbrile propulsione metamorfica, nel cui vorace ribollire germinano imprevedibili sporulazioni di viventi (Canguilhem, 1962: s. p.). Ognuno di essi è nato da una sorta di straripante precipitato anamorfico di altre specie che esso assorbe e riplasma nel proprio corrotto codice genetico (Wilcock, 2017: 181).

Nell'intervallo di questo sterminato frangente teratogonico ecco fiorire allora un'ebbra effervescenza di spastici abomini sciamanti dalle crepe dell'infeconda crosta terrestre, sotto le degenerate sembianze di abortiti deragliamenti morfologici a cui persino tentare di dare un nome o una definizione risulta del tutto impossibile. Spoglie plananti di membranosi glomeruli pluricellulari innervati da ininterrotti tremanti epiteliali popolano l'agonizzante paesaggio che fa da sfondo a questa genesi integralmente apocalittica (Martin, 2019: 243-253).

I nuovi esseri che si propagano in queste plaghe anteriori ad ogni idea di tempo si profilano come impalpabili e suppuranti macerie organiche vegetanti in un mondo definitivamente defunto, dove la vita si manifesta sotto gli aspetti di creature senza domani inchiodate ad un presente già ampiamente trapassato, sorte nello spazio di un giorno e già prossime ad essere risucchiate nel gorgo di un divenire destinato ad esaurirsi senza scopo.

Precarie e tenaci, delicate neoplasie sovradimensionate sono eruttate fuori dal suolo e dalle acque (Wilcock, 2017: 181) a getto continuo, finendo con l'infestare questo interminabile precambriano squassato da un magmatico dinamismo teratogeno su cui brilla irrancidita la luce di un verminoso sole cadaverico.

#### 4. Il mostro, un *être labyrinthé*<sup>1</sup>

Avviandoci verso le battute finali di questo scritto non ci resta che soffermarci sull'ultimo testo di Wilcock, *Il libro dei mostri*, terminato poco prima della morte e uscito postumo, sempre presso Adelphi, nel 1978. La parabola compiuta dell'autore argentino si chiude con una sorta di struggente ed ironico canto d'amore per tutto ciò che appartiene al mostruoso.

Il volume ricalca l'articolazione dei testi precedenti: in esso, infatti, troviamo sessantadue ritratti di figure che d'improvviso vedono alterata la loro precaria fisionomia umana a causa di una serie di inspiegabili mutazioni le quali iniziano a manifestarsi nel loro corpo.

Quest'ultima raccolta prosegue la linea di riflessione che abbiamo cercato di interrogare rileggendo *Le forme nuove* e soprattutto, a nostro giudizio, ne perfeziona alcuni aspetti salienti. In esso incontriamo soprattutto tre tipi differenti di processi che coinvolgono i personaggi, i quali sembrano provenire attraverso una derivazione diretta dall'utero infetto delle creature informi incontrate alla fine de *Lo stereoscopio dei solitari*. Ma quali sono queste tre tipologie di processi? Per motivi di esposizione li presenteremo qui di seguito, commentando alcuni estratti a titolo esemplificativo.

A) Il mostruoso come *décorporation* (Martin, 1995: 203)

Esaminando la vicenda di Rapimio abbiamo già avuto modo di vedere come la perdita totale del corpo sia uno dei primi segni chiamati a decretare l'accesso dell'uomo nella sfera del mostruoso (Ancet, 2006: 97-99). Alla luce di ciò possiamo ora proseguire le nostre riflessioni ed affermare che proprio per tale ragione in questo ultimo scritto ciò che abbiamo deciso di chiamare *décorporation* non è soltanto una delle numerose costanti che ritornano in accezioni sempre variate nel corso del testo, ma è anche uno dei nuclei concettuali più pregnanti di tutto il volume e forse dell'intero universo wilcockiano<sup>2</sup>.

La *décorporation* ne *Il libro dei mostri* si sviluppa infatti secondo una molteplicità pressoché indefinita di declinazioni diverse. Incontriamo così il caso di Severo Carnio (2019: 136), il cui corpo trasuda uno strano liquido giallognolo simile ad urina. Dietro di sé egli lascia orribili pozze in cui egli riflettendosi può scorgere il proprio aspetto deforme, in tutto simile ad un gracile feto sproporzionato che passa il tempo a leccarsi di dosso le gocce delle proprie involontarie minzioni cutanee.

La caratteristica di Pino Scarro (125) invece è quella di avere l'epidermide completamente trasparente: osservarlo significa scorgere senza problemi il disegno nitido e dettagliato del suo scheletro in movimento, attorno al quale si avvolgono ancora alcuni sfibrati filamenti di muscoli o tendini. Ma certo il caso di *décorporation* più inquietante è quello presentato da Caro Addobbone, il quale

---

<sup>1</sup> Bachelard, 1948: 210.

<sup>2</sup> Wilcock poteva trovare un esempio magistrale di *décorporation* proprio nel *Finnegans Wake*, opera che lo scrittore argentino stava traducendo negli ultimi anni di vita: «il corredo corporale di Schem, a quanto pare, comprendeva un cranio tagliato con l'ascia, un ottavo occhio di triglia, due bruchi nel naso, un braccio intrizzito nella manica, quarantadue peli via dalla sua non-corona, diciotto per beffargli il labbro, un trio di barbigli che gli spuntavano dal mento megageggio (creatura di una carpa), la spalla manca più alta della retta, tutto orecchie, una lingua artificiale con un ricciolo naturale, neanche un piede su cui reggersi, una manciata di pollici, uno stomaco cieco, un cuore sordo, un fegato fluttuante, due quinti di due natiche, un avoirdupoisante glastconiano keltico, sangue d'anguilla negli alluci freddi, una vescica tristanamente dilatata» (Joyce, 2017: 169-170).

ha una frequenza naturale di novanta vibrazioni al minuto: non troppo veloce, non più di una vibrazione al minuto e mezza al secondo [...]. La vibrazione di Addobbone non presenta logicamente la stessa ampiezza a tutti i livelli del corpo. Supponiamo che il pittore sia in piedi: questi piedi sono abbastanza saldi sul pavimento, altrimenti l'insieme non sarebbe stabile. La vibrazione comincia a farsi visibile all'altezza dei ginocchi; è più marcata all'altezza del ventre e al livello della testa diventa prepotente; le mani, poi, sono un vero fruscio. (85-86)

Dal punto di vista somatico Addobbone non ha più un profilo proprio. Egli è divenuto a tutti gli effetti una variabile fisica che può essere solo misurata sulla base delle oscillazioni subite dalle sue frequenze. Il corpo è uno spostamento sempre più rapido delle varie membra le quali, a causa dell'incontenibile sollecitazione ondulatoria che le anima, svaniscono in una sibilante nubecola grigiastria, inarrestabile nel suo movimento vibratorio.

La *décorporation* in Wilcock funziona quindi secondo una duplice matrice di scomposizione organica: *in primis* il corpo è affetto da imprevedibili fenomeni anomali che lo sfigurano irreparabilmente nelle sue funzionalità proprie: le mani di Addobbone, per esempio, non possono più afferrare nulla, tramutate in inutili ventagli soggetti ad un moto rapidissimo. O ancora, a Busso Targo (123) nel giro di una notte si sono dischiuse delle pupille senza ciglia nella carne dei polpastrelli, mentre Melo Merlino, in tutto simile a «certi pesci dell'abisso» (107-108), ha scoperto per caso di avere la capacità di rendersi fluorescente. Egli emana così un lucore denso e pastoso, talmente acuto da averlo spinto a girare nudo per la città, simile a una sorta di fioca cometa dalle vaghe sembianze umanoidi.

In secondo luogo, la *décorporation* interviene in modo tale da modificare a tal punto il corpo del personaggio descritto che questo inizia a delinearci già come un terreno in cui potranno allignare i germi mostruosi di formazioni minerali, vegetali, animali, le quali si agitano sotto la superficie delle sue membra come spettrali ipotesi epigenetiche per troppo rimaste inesplicate. Accediamo così al secondo tipo di processo teratomorfo.

B) Il mostruoso come *parassitologia* (Serres, 1977: 193)

Per illustrare al meglio questa seconda occorrenza di mostruoso è necessario esaminare il caso di Fermo Zeschi (2019: 68-69), il quale da un giorno all'altro ha iniziato a ricoprirsi di placche ossee e chitinose, in una proliferazione inarrestabile e sempre più serrata di cartilagini dure e coriacee, che lo rendono simile ad un oggetto preistorico in grado solo di respirare, perdutamente imbozzolato dentro un nodoso esoscheletro generato dal suo corpo attraverso un'auto-produzione involontaria e spontanea di escrescenze prive di ogni ragion d'essere.

E ancora, si prenda in considerazione la vicenda che è toccata in sorte al musicista Amelio Sligo (91-92), all'interno del corpo del quale è rimasto appena qualcosa di riconoscibile, dal momento che la sua pelle ha iniziato a secernere una rosea sostanza schiumosa che lo avvolge interamente, fino ad incapsulare anche la testa in uno denso cappuccio di bave. L'uomo è così scomparso dentro una spessa guaina di succhi e linfe para-vegetali, rappresi fino a renderlo simile ad un insetto intrappolato in una lacrima di resina.

Amelio Sligo da allora vive così, probabilmente mutando ininterrottamente forma all'interno del suo impenetrabile guscio di secrezioni organiche, le quali hanno finito per diventare il molle mausoleo in cui il suo corpo è già sepolto, pur essendo ancora in vita. Esattamente come accade al disc-jockey Nuno Tuno, che inizia a sbavarsi addosso, rimanendo imprigionato dentro una viscida guaina simile a una crisalide:

questa bava che ormai lo ricopriva dalla testa ai piedi si andava intanto raffreddando e solidificando in una cuticola protettiva che lo rinchiodava tutto intero tranne un buco per la bocca, alla maniera di una pupa. Nuno Tuno rimase in uno stato quiescente lì nello sgabuzzino con gli arti saldati alle pareti del corpo e la tunica sempre più sclerificata, ma dopo qualche giorno si vide che si era appeso con la testa all'ingiù mediante un complesso di uncinetti, detto cremaster, a un supporto tappezzato di seta e di fili serici come quelli che avvolgevano il suo bozzolo e lo tenevano stretto. (130)

Abbiamo deciso di parlare di *parassitologia* perché il mostruoso messo in campo da Wilcock in questi casi si concretizza in un intrusivo processo di contaminazione obliqua tra organismi profondamente differenti tra loro. La componente umana è esposta ad un assedio sempre più pressante e soffocante, fino ad essere del tutto sfigurata prima e cancellata poi dall'avanzata progressiva e irresistibile di fermentanti concrezioni che possono essere lette come la manifestazione di quei meta-corpi visti poco sopra in relazione a *Patologie della noia*.

Se infatti la *décorporation* consisteva in un graduale smarrimento di ogni dato somatico, la *parassitologia* funziona secondo una diversa matrice morfologica, dal momento che dagli arti, sulle ossa, nella pelle del personaggio in questione germogliano immotivate tracce, sparuti residui, selvagge incrostazioni o incontrollate secrezioni afferenti alla fisiologia di altre creature, tanto animali quanto vegetali, che si sostanziano in corpi parziali, incompleti, lacunosi, del tutto incompatibili con quello dell'organismo ospitante, sul quale essi s'innestano dando luogo ad una sorta di transustanziazione negativa, in forza della quale il corpo umano riattraversa ontogeneticamente in senso inverso le fasi filogenetiche tramite cui è passato per pervenire allo stadio ultimale.

#### C) Il mostruoso come *vacuum formarum*

Ma a volte la metamorfosi improvvisa si compie anche secondo una direzione diversa. È il caso del ragioniere Anchise Scabbia, destinato a retrocedere verso una dimensione cripticamente pre-umana ove però la sua presenza sembra collocarsi perfettamente, quasi adombrando l'immagine rapinosa e feroce di una sinistra ierofania. Arriviamo così alla terza ed ultima fattispecie di mostruoso. Leggiamo a tal proposito questo passaggio:

il ragionier Anchise Scabbia riposa sopra il mondo, che è diventato un unico mare, radioso come un cigno. Immobile, si direbbe una montagna; immerso a metà, galleggia sull'acqua come una nuvola galleggia in aria, come un iceberg, irradiando energia luminosa, simile al sole con i suoi raggi, sveglio nella notte, splendente, tutto illuminando con la forza della sua luce. Sulle acque primigenie, riposa la forma elementare del suo essere, nella sua piena figura d'uomo; come un gigante addormentato, disteso sulle spire di un serpente, che è l'aspetto animale della sua persona. (42-43)

Se la prima tipologia di mostruoso intaccava direttamente la compagine somatica ed il secondo tipo interveniva su quest'ultima facendone il terreno di scontro tra flussi incontrollati di ibridazioni selvagge, questa terza fattispecie, come è possibile evincere già dal nome scelto, va ancora oltre: il soggetto si offre al nostro sguardo sotto le forme di un vero e proprio capriccio teologale (27) ed ontologico.

In essa non si registra più soltanto una semplice eliminazione del corpo. Quest'ultimo ora è interessato dalle incursioni di una brutale energia biogenetica che, affiorando silenziosa e incontenibile dal suo brancolante sottosuolo organico, lo smembra aggredendolo

surrettiziamente dall'interno, così che il contraccollo teratogonico si riverbera su tutto ciò che circonda la figura in questione. Come già visto con *Le forme nuove*, l'autore argentino tocca qui il punto più alto della sua neo-paradossografia sperimentale, la quale ci espone violentemente ad un'ottenebrante cosmologia negativa.

L'universo stesso è trasfigurato in un palpebrante plasma seminale in cui ogni embrione che vediamo galleggiarvi è la rovina urlante di una precedente genesi durata il tempo di un istante e subito precipitata nuovamente in un insonne marasma di vaneggianti vicissitudini morfologiche: ecco allora diffondersi illimitata una calligrafica fungazione di tremule antenne spuntate dentro esofagi ostruiti dall'assieparvisi di vibranti elitre trascinate da venti primigeni, i quali portano i cancerogeni pollini di morule abortite in una catatonica spirale di ellittici anancasmi riproductivi.

Ogni singolo corpo è uno screpolarsi di crateri in cui ronzano fitti alveari di viscere reciprocamente repulsive, invase da un vischioso carnevale di muchi antropofagi, di encefali dai tentacolati lobi frontali, di antere ove galleggiano grumi di ommatidi, fino a culminare in un'osmotica cristallografia di reticolari collassi incrociati, tutti cospiranti verso l'uomo, concepito qui in ultima istanza quale invertebrato grado zero del mostruoso (Canguilhem, 1962: s. p.).

#### BIBLIOGRAFIA:

- ANCET, Pierre (2006). *Phénoménologie des corps monstrueux*. Paris: PUF.
- BACHELARD, Gaston (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
- CANGUILHEM, Georges (1962). La monstruosité et le monstrueux. *Diogènes*, 40, octobre-décembre. Disponibile qui: <https://sniadecki.wordpress.com/2018/12/23/canguilhem-monstre/> [Ultimo accesso: 31/03/2022].
- DEIDIER, Roberto & NISINI Giorgio (2021). *L'eternità immutabile. Studi su Juan Rodolfo Wilcock*. Macerata: Quodlibet.
- FOUCAULT, Michel (1967). Des espaces autres. Disponibile qui: [https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des\\_espaces\\_autres.pdf](https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf) [Ultimo accesso: 30/03/2022].
- GIANNINI, Alessandro (1964). Studi sulla paradossografia greca. II. Da Callimaco all'età imperiale: la letteratura paradossografica. *Acme*, 17, 1, 99-140.
- JOYCE, James (2017). *Finnegans Wake*. Libro I, Capitoli 5-8. Traduzione italiana di Luigi SCHENONI. Milano: Mondadori.
- MARTIN, Jean-Clet (1995). *Ossuaires. Anatomie du Moyen Age*. Paris: Payot.
- MARTIN, Jean-Clet (2019). *Ridley Scott. Philosophie du monstrueux*. Paris: Édition du Réel.
- ROSENBLATT, Frank (1962). *Principles of Neurodynamics: Perceptrons and the Theory of Brain Mechanisms*. Washington DC: Spartan Book.
- SCHEFER, Jean Louis (2014). *Pour un traité des corps imaginaires*. Paris: POL.
- SERRES, Michel (1977). *Hermès IV. La distribution*. Paris: Minuit.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- WESTERMANN, Anton (1839). *Paradoxographoi. Scriptores rerum mirabilium Graeci*. Braunschweig.
- WILCOCK, Juan Rodolfo (1960). *Il caos*. Milano: Bompiani.
- WILCOCK, Juan Rodolfo (1992). *Fatti inquietanti*. Milano: Adelphi.
- WILCOCK, Juan Rodolfo (2014). *La sinagoga degli iconoclasti*. Milano: Adelphi.



## AIC

WILCOCK, Juan Rodolfo (2017). *Lo stereoscopio dei solitari*. Milano: Adelphi.

WILCOCK, Juan Rodolfo (2019). *Il libro dei mostri*. Milano: Adelphi.