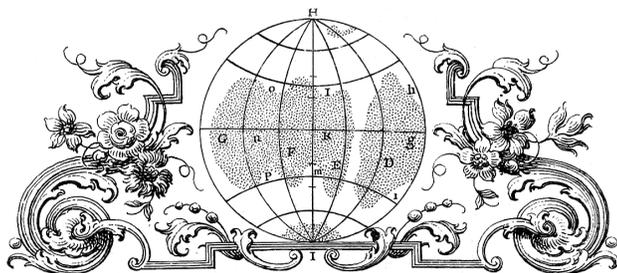


Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e gli altri saperi

a cura di

Miriam Carcione, Matilde Esposito, Serena Mauriello,
Letizia Anna Nappi, Ludovica Saverna



Ant. Visentini f.



Del Tempo e del Chaos Nume più antico
Celeste Amor, tu che nel Sole affiso
Ordini e reggi il Planetario Mondo,
E l'orni e accresci, e a la diletta figlia
Insegni a dispensare i premj eterni

A la Beltade, a la Virtù serbati
Tra l'armonie de la splendente sfera,
Che le provide Parche a lei fidaro,
Piacciati di narrar per la mia lingua

Collana Convegni 53

STUDI UMANISTICI
Serie Philologica

Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e gli altri saperi

a cura di

*Miriam Carcione, Matilde Esposito, Serena Mauriello,
Letizia Anna Nappi, Ludovica Saverna*



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2021

Questo volume è stato pubblicato grazie a un finanziamento della “Sapienza”, Università di Roma (Seminario del Dottorato di Ricerca in Italianistica), erogato dal Dipartimento di Lettere e culture moderne.

Copyright © 2021

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-187-0

DOI 10.13133/9788893771870

Pubblicato nel mese di luglio 2021



Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0 IT
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: su concessione del Ministero della Cultura/Biblioteca Nazionale Centrale. Firenze è fatto espresso divieto di riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo. A. Conti, Il globo di Venere, in Id., Prose e poesie del signor abate Antonio Conti patrizio veneto. Tomo primo. Parte prima", in Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1739, p. XXXIII. L'illustrazione è un'incisione di Antonio Visentini.

Indice

Introduzione	1
<i>Miriam Carcione, Matilde Esposito, Letizia Anna Nappi, Serena Mauriello, Ludovica Saverna</i>	

LO SCAFFALE DEGLI SCRITTORI: LA LETTERATURA E GLI ALTRI SAPERI

1. Daniele Del Giudice e la fisica quantistica: narrare gli «oggetti di luce» in <i>Atlante occidentale</i> <i>Aldo Baratta</i>	9
2. «Malato di voci». L'archivio dei suoni di Elias Canetti <i>Claudia Cerulo</i>	33
3. «[...] vi si parla molto dei nostri antichi e presenti mali». L'utilizzo delle fonti storiche nel <i>Giovanni da Procida</i> di G. B. Niccolini <i>Matilde Esposito</i>	51
4. Gli anni giovanili di Agostino Tana tra storia, scienza e belle arti <i>Fabrizio Foligno</i>	67
5. Filosofia, mito e botanica negli scritti dei poeti della Strenna romana <i>Chiara Licameli</i>	87
6. Tra bisturi e parola: l'anatomia linguistica nel <i>Dantons Tod</i> di Georg Büchner <i>Antonio Locuratolo</i>	103

7. Leggere Darwin. La ricezione della teoria dell'evoluzione nella Firenze postunitaria <i>Ilaria Macera</i>	129
8. Tra filosofia e medicina: il riso e la peste nel <i>Decameron</i> <i>Serena Mauriello</i>	147
9. Dalla biblioteca d'autore all'enciclopedia d'autore: <i>Nuova enciclopedia</i> di Alberto Savinio <i>Caterina Miracle Bragantini</i>	165
10. Gianni Celati e la genesi del «racconto d'osservazione»: un'analisi delle fonti a partire dai taccuini del Fondo Celati di Reggio Emilia <i>Cecilia Monina</i>	185
11. Nella biblioteca di Gabriele d'Annunzio: guide, letteratura odepórica e mappe <i>Simona Onorii</i>	199
12. Juan Rodolfo Wilcock e la filosofia del linguaggio di Wittgenstein <i>Daniel Raffini</i>	215
13. Raccontare la Resistenza. Le fonti storiche nella narrativa di Mario Tobino <i>Eugenia Maria Rossi</i>	229
14. «Je suis déjà devenu tout-à-fait cultivateur». La botanica nella vita e nelle opere di Alessandro Manzoni <i>Ersilia Russo</i>	241
15. Le facoltà umanistiche e letterarie alla Sapienza: la multidisciplinarietà delle cattedre tra XVIII e XIX secolo <i>Ludovica Saverna</i>	259
Abstract dei contributi	279
Indice dei nomi	293
Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio	307
Hanno collaborato a questo volume	309

12. Juan Rodolfo Wilcock e la filosofia del linguaggio di Wittgenstein

Daniel Raffini

Al momento del suo arrivo in Italia, nella seconda metà degli anni Cinquanta, Juan Rodolfo Wilcock aveva pubblicato in Argentina sei raccolte di poesie e un'opera teatrale – *Los traidores* – scritta insieme all'amica Silvina Ocampo. Dopo il trasferimento, trascorsa una brevissima fase di adattamento al nuovo contesto culturale e alla nuova lingua¹, escono i primi libri in italiano: i racconti de *Il caos* (1960), le prose dei *Fatti inquietanti* (1961), le poesie di *Luoghi comuni* (1961) e la raccolta del *Teatro in prosa e in versi* (1962)². A questi seguiranno, fino alla morte nel 1978, altre tre raccolte di racconti (*La sinagoga degli iconoclasti*, *Lo stereoscopio dei solitari*, *Il libro dei mostri*), una di prose (*Frau Teleprocu*, con Francesco Fantasia), due di poesie (*La parola morte*, *Italienisches Liederbuch. 34 poesie d'amore*) e tre romanzi (*Il tempio etrusco*, *I due allegri indiani*, *L'ingegnere*)³. Come si nota, si tratta di un corpus non troppo folto e dunque che potremmo immaginare facilmente maneggiabile; ciononostante, Wilcock risulta un autore difficile sia per i lettori che per gli studiosi. Questa difficoltà, spesso nascosta sotto una patina di ironia, deriva probabilmente dal fatto che Wilcock è un autore che non spiega: pochissime sono le prefazioni e le introduzioni, una sola intervista. Anche considerando i moltissimi articoli che scrisse per varie riviste e giornali, quasi mai troviamo riferimenti dell'autore

¹ In realtà Wilcock aveva iniziato a collaborare con articoli in italiano alla rivista «Tempo Presente» fin dal 1956, quando si trovava ancora in Argentina.

² Una parte dei racconti presenti nella raccolta *Il caos* e alcuni dei testi teatrali del *Teatro in prosa e in versi* derivano da versioni precedentemente scritte in spagnolo.

³ Altri libri usciranno postumi: *Poesie* (1980), *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie* (1982) e *Le nozze di Hitler e Maria Antonietta all'inferno* (1985), scritto con Francesco Fantasia.

a sé stesso o alla sua opera, ancora di meno se si parla di modelli letterari. Wilcock è un autore sommamente reticente, che tutt'al più lascia qualche indizio qua e là: indizi che in ogni caso raramente risultano chiarificanti o risolutivi e che al contrario spesso aprono ulteriori dubbi nell'ottica di un allargamento del campo della riflessione.

La più evidente tra le spie lasciate da Wilcock per interpretare la sua opera è forse il nome di Ludwig Wittgenstein. Un indizio ancora più significativo se pensiamo che Wilcock non era un autore che riconoscesse facilmente i debiti, come dimostrano il rapporto contrastato che ebbe con la figura di Borges e l'assoluto silenzio su Cortázar. L'affezione sincera per Wittgenstein deriva dall'affinità di pensiero e di carattere sentita da Wilcock nei confronti del filosofo. Come Wilcock, Wittgenstein era una personalità schiva, caustica persino nei confronti degli amici, un eremita dedito al culto dell'intelligenza. In alcuni articoli Wilcock racconta aneddoti biografici sul filosofo che dimostrano un'attitudine estremamente affine alla sua, come i diverbi con il maestro Russel, accusato di non aver compreso il suo *Tractatus logico-philosophicus*, o lo scontro con un allievo che non riteneva gli inglesi capaci di organizzare un attentato contro Hitler. Un episodio della vita di Wittgenstein che deve aver affascinato molto Wilcock fu la permanenza del filosofo in isolamento in una capanna nei pressi di Skjolden, all'estremità interna del fiordo più profondo della Norvegia. L'episodio è raccontato da Wilcock in un articolo del 1974, in cui si concentra sulla genesi del *Tractatus*:

La storia del *Tractatus*, quale si desume da queste e da altre lettere, comincia molto prima della pubblicazione del libro. Un giovane austriaco molto ricco lascia Cambridge e se ne va in un fiordo lontano in Norvegia dove si costruisce da solo una capanna di tronchi per riflettere, nel silenzio della neve, sulla relazione tra realtà e pensiero. Nella capanna comincia a scrivere e a condensare un testo dogmatico e sibillino, che poi, allo scoppio della Prima guerra mondiale, si porterà dietro sul fronte polacco e infine sul fronte italiano nel momento della disfatta (Wilcock 1974: 16).

Una descrizione molto simile a questa tornerà in un breve racconto intitolato al filosofo apparso nella sezione *Poesie inedite*, pubblicata postuma nella raccolta *Poesie* del 1980. Wittgenstein appare qui protagonista di un breve racconto, che nella struttura e nella funzione rimanda ai microracconti della tradizione ispano-americana:

WITTGENSTEIN

Finisce di pulire con lo straccio insaponato il pavimento di legno rozzo; siccome ha smesso di piovere, sciacqua i panni lavati e li appende a un filo di acciaio inossidabile, dietro la casetta di mattoni imbiancati alla calce. Sul fornello bollono le patate; è mezzogiorno. Domani verrà il vecchio che porta la posta e le provviste. L'uomo aggiunge mezza cipolla alle patate. Dalla finestra della cucina guarda la valle e tace, come sempre.

E da quella capanna dove adesso l'uomo attacca un bottone a una camicia, il mondo scende fino al mare in lente ondulazioni erbose, tra i colli e i laghi dell'isola, ignaro pienamente del suo non essere che la rete verde del linguaggio in cui si avvolge il nulla (Wilcock 1993: 170).

In questo breve testo viene presentata l'idea del mondo come rete di linguaggio che si estende a coprire il nulla, che Wilcock deriva da Wittgenstein. Come vedremo, l'accento sul nulla non viene propriamente dal filosofo, ma è un elemento dedotto e utilizzato a fini letterari da Wilcock. Se questo microracconto ci porta nel momento della scrittura del *Tractatus*, le *Ricerche filosofiche* vengono invece materialmente messe in scena attraverso una serie di espedienti dal regista fittizio Llorenz Riber, protagonista di uno dei racconti de *La sinagoga degli iconoclasti*. In questo modo i due libri fondamentali e contrapposti di Wittgenstein appaiono materialmente all'interno dell'opera di Wilcock, a segnalare come una sorta di cameo il debito che lo scrittore riconosce al filosofo nella formazione della propria poetica. Al di là dei rimandi diretti, funzionali a una narrazione in cui Wittgenstein e le sue opere vengono utilizzati come oggetto del racconto, la filosofia del linguaggio elaborata dal filosofo austriaco permea la poetica letteraria di Wilcock, che arriverà a definirlo come un suo maestro. Uno dei primi concetti che Wilcock elabora a partire da Wittgenstein è quello di letteratura intesa come gioco. In un articolo pubblicato nel 1966 sull'*Almanacco Letterario Bompiani*, Wilcock parla della desacralizzazione e della perdita del valore trascendente dell'arte a cui si assiste nel secondo Novecento come conseguenza della caduta delle religioni e delle ideologie:

I pittori e gli artisti in genere hanno sempre nutrito la modesta o immodesta speranza di raggiungere il Giudizio Finale con qualcosa di ben fatto tra le mani; oggi il Giudizio Finale sembra molto più vicino di quanto potesse sembrare nel Cinquecento.

E gli artisti hanno pensato bene di arrivarci, non esattamente giocando, ma con la convinzione che, qualsiasi cosa facciano, nel campo dell'arte

(e forse in tutti i campi dell'attività umana), va considerata anzitutto come un gioco. Come la filosofia diventò un gioco – anche divertente perché quasi esclusivamente dedicato alla demolizione e dileggio dei giocatori inesperti – da quando Wittgenstein cominciò ad adoperare la parola *Spiel* per designare il linguaggio, e con la forza della sua intelligenza si applicò a ridurre a gioco verbale, mediante una serie di semplicissime domande, la metafisica, la teologia, l'estetica e la scienza (Wilcock 1966: 38).

In questo passo Wilcock rimanda direttamente a Wittgenstein e alla teoria dei giochi linguistici espressa nelle *Ricerche filosofiche*, secondo la quale il gioco linguistico si presenta come una particolare configurazione del linguaggio che si esprime all'interno di un contesto d'uso convenzionale e condiviso dai parlanti. Per Wittgenstein la filosofia stessa è un gioco linguistico e le problematiche che pone nascono da un uso scorretto del linguaggio, che in alcuni casi non rispecchia la forma logica del mondo e può creare aporie e paradossi. Proprio il paradosso, inteso come intoppo dell'ingranaggio del linguaggio, rappresenta una sorta di via di fuga lasciata aperta da Wilcock rispetto alla ferrea struttura della logica wittgensteiniana. La possibilità del paradosso deriva in Wilcock, più che da Wittgenstein, da influssi letterari come quello borghesiano (Ferrante 2019).

Wittgenstein nel *Tractatus* definisce il pensiero come «l'immagine logica dei fatti» (Wittgenstein 1979: 11) e sostiene che «ciò che ogni immagine, di qualunque forma essa sia, deve avere in comune con la realtà, per poterla raffigurare – correttamente o falsamente – è la forma logica, cioè la forma della realtà» (Wittgenstein 1979: 11). La conseguenza di ciò è che l'uso corretto del linguaggio è quello che rispetta le leggi della logica. Tale idea viene ripresa fedelmente da Wilcock ed esposta in un articolo pubblicato nel 1967 su "La Voce Repubblicana", in cui si legge:

Così come nessuno mangia per farsi venire la nausea, sembra naturale che nessuno adoperi il linguaggio per dire ciò che non ha senso, ossia per trarre conclusioni contrarie alla logica, che è la forma più corrente e condannabile della menzogna. Uso corretto del linguaggio non vuol dire qui ubbidienza soltanto alle leggi complesse della grammatica, ma ubbidienza inoltre a quelle leggi piuttosto semplici che regolano la logica (Wilcock 2009: 23-28)⁴.

⁴ Wilcock (1967). L'articolo viene ripubblicato con alcune modifiche da Wilcock stesso

Per Wittgenstein le proposizioni significanti, ossia quelle che esprimono fatti possibili, sono appannaggio delle scienze naturali. Il filosofo concepisce la scienza come «la totalità delle proposizioni vere» (Wittgenstein 1979: 27) ed esclude la filosofia dalle scienze naturali in quanto essa non rappresenta i fatti del mondo ma è piuttosto una critica del linguaggio stesso e della sua struttura logica. Similmente, Wilcock oppone ai naturalisti – intesi nel senso dato da Wittgenstein – la categoria dei letterati:

Personalmente quasi tutte le persone che conosco appartengono a una delle due categorie suddette; o sono scienziati, o sono letterati; perciò ho una così acuta consapevolezza della loro incompatibilità etica. I primi non mentono quasi mai; mentirebbero forse, come tutti, se dovessero parlare di se stessi, ma finché parlano del mondo esterno, lo fanno secondo le regole del linguaggio. [...]

Invece i letterati, perché usi a trattare la materia stessa di cui sono fatti i sogni, con quale inconseguenza possono trattare la materia di cui è fatta la realtà! (Wilcock 2009: 25-26).

Wilcock condivide con Wittgenstein l'idea che gli unici a fare un uso corretto del linguaggio siano coloro che studiano le scienze della natura fisica, e in particolar modo le scienze matematiche. Dall'altra parte ci sono i letterati, che fanno un «uso scorretto del linguaggio» (Wilcock 2009: 27), un uso che allontana la lingua dal suo compito di rappresentare i fatti del mondo e lo porta verso le zone dell'immoralità, campo di applicazione prediletto della letteratura. Wilcock riprende la concezione wittgensteiniana della filosofia come rivelatrice delle falle del linguaggio e la applica alla letteratura, imprimendole una valenza morale, o meglio immorale. Nell'opera di Wilcock l'immoralità non viene condannata, anzi spesso viene esibita, sanando quel cortocircuito tra fatti e rappresentazione da cui Wittgenstein e lo stesso Wilcock partivano per definire la natura del pensiero non scientifico. Se in Wittgenstein la frattura tra logica e mondo non poteva essere colmata e avrebbe determinato il ripensamento delle teorie esposte nel *Tractatus* nelle successive *Ricerche filosofiche*, in Wilcock la disgiunzione tra realtà e rappresentazione si risolve attraverso la trasfigurazione grottesca e la concezione della natura intrinsecamente caotica e paradossale del

sul quotidiano «Il Tempo», IV (1976) con il titolo *Lingua e morale*. In questa forma appare in Wilcock (2009).

mondo. In questo si nota la differenza tra la concezione logico-filosofica di Wittgenstein e la poetica letteraria di Wilcock. Il pensiero di Wittgenstein, così ancorato alla realtà, subisce un processo di finzionalizzazione, il muro dell'inesprimibile teorizzato dal filosofo austriaco viene abbattuto da Wilcock attraverso la sua poetica dei «mondi impossibili» (Cenati 2006).

Ciò che la filosofia non sa e non deve esprimere, può invece essere espresso dalla letteratura, che a differenza delle scienze naturali può permettersi deroghe e licenze rispetto alla realtà dei fatti del mondo. Tali eccezioni alla logica e al principio di rappresentatività del linguaggio sono rese possibili dalla concezione della letteratura come gioco⁵, in particolare come gioco linguistico soggetto a regole e convenzioni proprie che possono esulare persino dalla rappresentazione dei fatti del mondo, che per il Wittgenstein del *Tractatus* era invece ancora una delle caratteristiche basilari del pensiero e del linguaggio. Se di certo Wilcock fu affascinato dall'impeccabilità logica del *Tractatus*, fu attraverso la lettura delle *Ricerche filosofiche* che riuscì a inscrivere la filosofia del linguaggio di Wittgenstein all'interno della propria poetica letteraria.

La rilettura di Wittgenstein da parte di Wilcock è evidente nella raccolta di poesie *La parola morte* del 1968, in cui il linguaggio è tema centrale⁶. Con *La parola morte* Wilcock riporta in vita un genere desueto a questa altezza cronologica come la poesia filosofica. La tematica viene alleggerita dall'autore attraverso l'utilizzo di un linguaggio e di una metrica semplici, ai limiti della prosa. All'interno del *Tractatus* Wittgenstein aveva espresso la famosa massima: «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo» (Wittgenstein 1979: 63). Tale idea deve aver colpito fortemente l'immaginario di Wilcock, che la allarga – come abbiamo visto nel microracconto citato in apertura – fino a considerare il mondo stesso come una rete di linguaggio. Il solipsismo della filosofia di Wittgenstein viene portato da Wilcock alle estreme conseguenze attraverso il paradosso già espresso dalla filosofia empirica e in particolare da Hume, che considerava l'esistenza della realtà come qualcosa di indimostrabile razionalmente. Hume riteneva infatti che l'esistenza del mondo, essendo percepita attraverso i

⁵ Cfr. Raffini (2019), in cui ho affrontato più diffusamente il concetto di gioco nella poetica di Wilcock.

⁶ Echi wittgensteiniani sono presenti anche nella raccolta precedente, *Luoghi comuni*. Cfr. Deidier (1994).

sensi, non potesse essere mai dimostrata in maniera razionale, giacché ogni prova che l'uomo vi apporterà sarà sempre filtrata dalla sfera delle percezioni soggettive. Hume arriverà a sostenere che è impossibile provare che una stanza continui a esistere nel momento in cui ne esco, salvo poi controbilanciare affermando che l'uomo non può fare a meno di concepire intuitivamente il mondo come esterno e continuato⁷. L'unica cosa dimostrabile a livello soggettivo è l'esistenza del pensiero, che corrisponde con il linguaggio. Questo deve essere stato il salto concettuale che ha portato Wilcock a concepire il mondo non come una realtà in sé, ma come una rete di linguaggio: se l'esistenza del mondo non è dimostrabile che in maniera soggettiva e il soggetto si costituisce di pensiero/linguaggio, allora il mondo altro non potrà essere che linguaggio esso stesso, che assume la forma di rete nell'intersezione delle varie soggettività. Il concetto di rete è d'altronde presente anche in Wittgenstein, che concepiva come reticolati quei sistemi filosofici atti alla descrizione totale dell'universo, i quali però risultano arbitrari in quanto non descrivono veramente il mondo ma finiscono per descrivere nient'altro che la propria sovrapposizione al mondo, secondo schemi che si propongono come assoluti ma che in realtà sono intercambiabili con altri. Per Wilcock il mondo è fatto di parole, che si compongono e si scompongono a formarne le varie parti. Nella seconda poesia de *La parola morte* assistiamo all'origine verbale del mondo:

2

C'era una folla grande di parole
e di ciascuna c'erano molti esemplari,
c'era una grossa cosa che ci giocava,
una cosa più grossa di molte terre,
ma la terra non c'era, c'era la cosa
e le parole che rimescolava
e tra i miliardi di miliardi di miliardi
di possibili combinazioni diverse
sorse una che per caso era una terra
mentre la cosa continuava a giocare
e a volte le scappava una galassia,

⁷ Similmente, la fisica quantistica arriverà a postulare che è l'osservatore a creare la realtà. Anche tale riferimento non dovette essere del tutto estraneo a Wilcock, che in molti articoli dimostra il suo interesse verso la scienza, soprattutto ancora una volta in relazione al concetto di paradosso.

ma quasi sempre le combinazioni
 erano prive di significato,
 [...]

 finché ne apparve una come la nostra,
 esattamente uguale, forse la stessa,
 per un caso la cosa ci aveva messo
 tutti i vocaboli, nell'ordine giusto,
 però mancava la parola morte,
 e come le altre si perse nello spazio (Wilcock 1993: 78-79).

La creazione si configura come un'esplosione di parole, un big bang il cui l'elemento costitutivo è il linguaggio stesso. Nelle *Ricerche filosofiche* Wittgenstein aveva scritto che «immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita» (Wittgenstein 1974: 17). Il nostro mondo è il risultato di una tra le infinite combinazioni possibili di parole, in una visione che rimanda oltre che al gioco linguistico anche a un'altra pratica che stava interessando Wilcock in quegli anni, la letteratura combinatoria⁸. In quest'ottica il nome si configura come condizione unica e necessaria dell'esistenza:

5.
 Erano nomi, nemmeno esistevano,
 ma qualcuno per gioco li diceva,
 Luigi, Leonardo, Luisa, Laura, Luigi,
 e attorno ai nomi si riformava allegra
 la muffa microscopica dell'essere (Wilcock 1993: 81).

Nella poesia numero 11 – come già nella numero 2 – questo tema si unisce a un altro tema centrale della raccolta, che appare fin dal titolo, ossia la morte. Essa viene intesa dallo scrittore come una conseguenza della padronanza da parte dell'uomo del pensiero e del linguaggio. Se il mondo ha un'origine verbale, anche la morte avviene attraverso la parola:

11.
 Noi fatti di parole e di null'altro,
 noi fabbricati a caso da un linguaggio,

⁸ Alla letteratura combinatoria Wilcock dedica gran parte del già citato articolo *Giocchi letterari*. Cfr. Wilcock (1966).

ci domandiamo perché soltanto noi
dobbiamo essere uccisi da un linguaggio,
mentre le bestie vivono, le piante vivono,
e noi si muore grammaticalmente (Wilcock 1993: 86).

In un'altra poesia Wilcock parla di «consapevolezza verbale del dolore» e di «consapevolezza mnemonica della morte» (Wilcock 1993: 83). La morte e il dolore sono il frutto del linguaggio: «Questa tua lingua vuol dire morte, / qualunque lingua ha per compito morte, / e non c'è nulla che in noi non sia lingua» (Wilcock 1993: 91). Il linguaggio, caratteristica peculiare dell'uomo, è al tempo stesso ciò che determina la sua condanna a soffrire e a morire; senza di esso l'uomo non avrebbe coscienza della fine e condurrebbe la sua esistenza come gli animali «che senza tempo vivono per sempre» (Wilcock 1993: 87). Ancora una volta, la riflessione di Wilcock parte da quella di Wittgenstein, che nel *Tractatus* su questo tema aveva sostenuto che «il soggetto non appartiene al mondo, ma è un limite del mondo» (Wittgenstein 1979: 86) e che «alla morte il mondo non si altera, ma cessa» (Wittgenstein 1979: 80). Si assiste ancora una volta all'incorporazione che Wilcock fa del pensiero di Wittgenstein attraverso una sorta di passaggio dall'esterno all'interno: se a Wittgenstein interessa il mondo e la sua rappresentazione, Wilcock sposta l'attenzione sugli effetti che la visione del mondo espressa dal filosofo ha sulle coscienze degli uomini, in una resa soggettiva e lirica del sistema logico-matematico derivante dal *Tractatus* e aggiustato poi già da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* in chiave più pragmatica.

Ultimo tema che percorre *La parola morte* è il nulla, che chiude il discorso sul linguaggio e sulla morte. La prima poesia della raccolta esprime al meglio il concetto:

Il creatore crea dei segnali
sul nulla che non muta per firmare
con la sua firma quella nullità,

e questi segni che segnano il nulla
cantano il canto della propria morte
e il nulla vibra di mortalità.

Piante, animali e sassi di quel canto

colgono solo la nota istantanea
ma l'uomo che ha memoria coglie il canto.

È un segnale che interpreta i segnali,
e davanti all'enigma di una nota
che coglie le altre note separate,

giunge alla sola soluzione possibile,
insita nel sistema segnaletico:
il creatore che segna il nulla è lui.

Così per lui un coro di galassie,
di soli, di pianeti e di comete,
di terre e di mari e nuvole e nazioni

e di atomi infiniti circolanti
nel turbine del nulla nominato
canta il canto pomposo del creato.

Lui non si accorge ch'è una sola nota,
la nota muta che emette l'entropia
quando ha raggiunto lo zero assoluto (Wilcock 1980: 77).

La lettura completa di questa poesia è utile, oltre che a comprendere la concezione del mondo e del linguaggio espressa dallo scrittore, anche per notare l'alta occorrenza di termini di derivazione wittgensteiniana nelle poesie de *La parola morte*. Il primo di essi è il segnale, riproposto anche nella variante di «sistema segnaletico», che si ricollega al linguaggio come sistema di rappresentazione del mondo, un significante che rimanda a un significato. Si tratta anche qui dell'indicazione della sostanza verbale del mondo, che dal linguaggio trae origine e nel linguaggio muore. Anche l'atomo, inteso come unità fattuale minima, è uno dei termini utilizzati da Wittgenstein. Il termine più palesemente derivato dal Wittgenstein è però l'enigma. Si tratta di uno dei concetti più affascinanti della filosofia di Wittgenstein, un concetto che rimanda ai limiti del conoscibile e determina una soluzione del problema metafisico attraverso la sua negazione. Wittgenstein sostiene che «la risoluzione dell'enigma della vita nello spazio e tempo è fuori dallo spazio e tempo» (Wittgenstein 1979: 80), ricalcando in parte la famosa

massima di San Paolo: «Videmus nunc per speculum et in aenigmate, tunc autem facie ad faciem»⁹. Per Wittgenstein «Dio non rivela sé nel mondo» (Wittgenstein 1979: 80) ed essendo fuori dal mondo non possiamo conoscerlo, giacché secondo la logica nulla esiste fuori dai fatti del mondo e che non sia rappresentabile dal linguaggio¹⁰. Su queste basi Wittgenstein erige il suo muro del silenzio: il mistico si configura in forma di enigma senza soluzione, domanda non formulabile. Come si è visto, anche Wilcock parla spesso di un creatore che non si rivela, ma lo scrittore fa un passo in più rispetto al filosofo nel momento in cui fa coincidere il creatore con l'uomo stesso. Tale sviluppo era implicito nel sistema wittgensteiniano riletto da Wilcock: se la creazione è da far coincidere con il linguaggio, allora il creatore è l'uomo che crea ed è creato dal linguaggio.

L'altro elemento introdotto da Wilcock – come si è accennato – è il nulla, che si configura in opposizione al linguaggio. Tale dualismo viene tematizzato in forma allegorica in un testo teatrale del 1967, intitolato *La caduta di un impero*, in cui assistiamo allo scontro tra un'imperatrice-insetto e un conquistatore-insetto. Se la caratterizzazione zoomorfa dei personaggi è caratteristica peculiare del teatro e della narrativa wilcockiana, l'opposizione tra linguaggio e nulla – personificati rispettivamente nell'Imperatrice e nel Conquistatore – rimanda invece alla filosofia del linguaggio come descritta finora. I dialoghi rendono evidente tale identificazione dei personaggi. Con queste parole l'Oracolo annuncia all'Imperatrice l'imminente arrivo del Conquistatore:

Non troverà ostacoli.

Cadranno le teste e questo sarà il segno.

Poi cesseranno le lingue,
gli imperi cesseranno.

La terra rimane, perché ciò che è muto rimane.

Le parole diventeranno fotoni randagi e onde raminghe.

Poi altri imperi ricominceranno (Wilcock 1982: 150).

⁹ «Ora vediamo le cose attraverso uno specchio, per enigmi, ma un giorno le vedremo faccia a faccia», Paolo di Tarso, Lettera ai Corinzi, 13,12.

¹⁰ In questo Wittgenstein si discosta da San Paolo, per il quale la visione completa dell'enigma sarà possibile all'uomo dopo la morte attraverso il ricongiungimento con Dio.

Con parole simili il Conquistatore, al suo arrivo, annuncerà all'Imperatrice la sua prossima fine, esplicitando la natura verbale della sua avversaria: «Il tuo potere è fatto di parole, e io le parole le sciolgo in fotoni randagi e onde raminghe. Come tutte le imperatrici, vuoi soltanto parlare, perdurare» (Wilcock 1982: 158). E più avanti lo stesso Conquistatore identificherà sé stesso con il nulla, in contrapposizione al linguaggio: «Sono pacifico di natura, essendo il nulla. [...] Non c'è uscita. Soltanto nei vocabolari, esiste uscita» (Wilcock 1982: 160). Il linguaggio risulta qui disfatto e sconfitto dal nulla, che si configura come stazione ultima. Emerge una contrapposizione tra realtà e nulla, contrassegnata da una paradossale prevalenza ontologica di quest'ultimo. In questa assenza di un significato stabile non è da escludere in Wilcock l'influenza di un altro dei suoi modelli prediletti, Shakespeare, che in *Macbeth* pronunciava la famosa sentenza: «Life [...] is a tale / told by an idiot, full of sound and fury, / signifying nothing» (Shakespeare 1980 V, 5, 5). L'influsso della massima shakespeariana è ancora più evidente nel racconto *Il caos*, che dà il titolo alla prima raccolta di racconti in italiano di Wilcock, testo programmatico e rivelatore della concezione del mondo e della letteratura dell'autore. Fin da questa fase il discorso sul nulla si configura come elemento forte della poetica wilcockiana. Qui il protagonista, un ricco e annoiato eremita che soffre di varie malformazioni, dopo una serie di sfortunate vicissitudini alla ricerca del senso ultimo delle cose, arriva ad affermare che il mondo non è altro che «l'assoluto impero del caos, l'onnipresenza del nulla, la suprema inesistenza della nostra esistenza» (Wilcock 1960: 28). La negazione della finalità del mondo risulta una conseguenza estrema di quanto sostenuto da Wittgenstein, l'impossibilità stessa di formulare una domanda su qualcosa che non stia tra i fatti del mondo, che toglieva legittimità a qualsiasi interrogativo metafisico. Nel racconto *Il caos* il concetto viene ribadito più volte: «Tutte le strade erano buone, perché la sola realtà era il caos, o il nulla suo equivalente, e al nulla, presto o tardi, arriveremo tutti» (Wilcock 1960: 28-29). Il nulla coincide con il caos, in opposizione alla costruzione logica del linguaggio. Leggendo queste affermazioni in rapporto alle poesie de *La parola morte* è possibile collegare il nulla anche alla morte, intesa come cessazione soggettiva del mondo. Dando una forma caotica al mondo, Wilcock finisce così per negare la concezione di Wittgenstein che voleva i fatti del mondo legati dalla logica: «La sola realtà era il caso, l'intrascendenza della

confusione e il continuo sfacelo delle forme nel nulla per dare luogo a nuove forme egualmente destinate allo sfacelo» (Wilcock 1960: 31-32). In questo passo Wilcock utilizza il concetto di forma, che in Wittgenstein indicava l'insieme dei modi determinati in cui gli oggetti si combinano nei fatti atomici. Forme sono per Wittgenstein anche lo spazio e il tempo. Ipotizzando un ciclico «sfacelo delle forme nel nulla», Wilcock finisce dunque per ribaltare le teorie stesse del suo maestro, senza tuttavia negarle. Wilcock d'altronde non è un filosofo, ma un letterato, ciò che gli interessa non è lo svelamento della verità del mondo quanto la creazione di un proprio sistema di realtà. Non si tratta tuttavia di voli di fantasia, le realtà descritte da Wilcock attingono a volte persino alla cronaca, come nel caso dei *Fatti inquietanti*¹¹. La porzione di realtà che interessa a Wilcock è però quella che svela una falla, quelle zone di mondo dove l'ingranaggio del linguaggio come arma di rappresentazione si inceppa, il paradosso diventa possibile e l'anormalità diventa normalità: in quest'ottica dobbiamo leggere la reinterpretazione wilcockiana della filosofia del linguaggio di Wittgenstein. In questa visione paradossale e nichilista del mondo continuamente minacciato dal nulla sta la versione ironica, in qualche modo caricaturale, del muro del silenzio di wittgensteiniana memoria. Nell'evoluzione della poetica di Wilcock la via di superamento del nulla è, come nello stesso Wittgenstein nel passaggio dal *Tractatus* alle *Ricerche filosofiche*, la concezione del linguaggio che informa le cose e la consapevolezza della realtà del pensiero umano come un accumulo di giochi linguistici. Il linguaggio presenta continuamente la sua precarietà, è sempre sul punto di cedere il passo al nulla, in una continua azione di autosvelamento della finzione del mondo e dell'arte. La caduta è dietro l'angolo, il mondo fatto di parole è pronto a franare a lasciare il posto al vuoto, la rete del linguaggio sempre sul punto di smagliarsi, ma alla fine dei giochi nel sistema letterario creato da Wilcock tutto miracolosamente regge e trova un senso.

¹¹ Gli aneddoti raccontati nei *Fatti inquietanti* derivano effettivamente da notizie di cronaca dedotte dall'autore da vari giornali di tutto il mondo e già pubblicati su «Tempo presente». In seguito, nel passaggio alla raccolta, Wilcock avrebbe ommesso di citare la fonte del fatto di cronaca. Cfr. Nisini (2003).

Bibliografia

- CENATI, Giuliano, 2006: *I racconti del Caos e i mondi impossibili di Juan Rodolfo Wilcock*, in «ACME», LIX/2, pp. 169-202.
- DEIDIER, Roberto, 1994: *Strategie del luogo comune, La poesia di Juan Rodolfo Wilcock*, in «Otto/Novecento», XVIII/2, pp. 235-243.
- FERRANTE, Florencia, 2019: *Paradossi, pulci cinesi e altri scandali della logica: appunti per un percorso borgeano attraverso gli scritti giornalistici di Juan Rodolfo Wilcock*, in «Rassegna Iberistica», XLII/111, pp. 101-117.
- NISINI, Giorgio, 2003: *Realtà e finzione. Una nota sui Fatti inquietanti di Juan Rodolfo Wilcock*, in «Avanguardia», VIII/23, pp. 145-154.
- RAFFINI, Daniel, 2019: *Juan Rodolfo Wilcock e la letteratura come gioco*, in «Avanguardia», XXIV/70, pp. 54-70.
- SHAKESPEARE, William, 1980: *Macbeth*, Milano, BUR.
- WILCOCK, Juan Rodolfo, 1963: *Il caos*, Milano, Bompiani.
- WILCOCK, Juan Rodolfo, 1966: *Giochi letterari*, in *Almanacco Letterario Bompiani*, a cura di S. Morando, Milano, Bompiani, p. 38-40.
- WILCOCK, Juan Rodolfo, 1967: *L'uso corretto del linguaggio*, in «La Voce Repubblicana», 21-22 gennaio.
- WILCOCK, Juan Rodolfo, 1974: *L'enigma non esiste. Lettere di Wittgenstein*, in «Il Tempo», 6 luglio, p. 16.
- WILCOCK, Juan Rodolfo, 1982: *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie*, Milano, Adelphi.
- WILCOCK, Juan Rodolfo, 1993: *Poesie*, Milano, Adelphi.
- WILCOCK, Juan Rodolfo, 2009: *Il reato di scrivere*, Milano, Adelphi.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1974: *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1979: *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi.

«L'operazione d'uno scrittore è tanto più importante quanto più lo scaffale ideale in cui vorrebbe situarsi è uno scaffale anche improbabile, con libri che non si è abituati a mettere l'uno a fianco dell'altro e il cui accostamento può produrre scosse elettriche, corti circuiti», così scriveva Italo Calvino ne *Lo scaffale ipotetico*, saggio del 1967 pubblicato su "Rinascita" in seguito a un'inchiesta aperta da Gian Carlo Ferretti sul tema: *Per chi si scrive?* Sulla scorta del pensiero calviniano, il volume si propone di indagare l'iter di costituzione degli scaffali d'autore nei quali confluiscono saperi diversi. Scienza, medicina, filosofia, storia, musica e arte compongono, infatti, un patrimonio culturale vasto con cui da sempre i letterati si sono confrontati e con il quale, continuamente, si trovano a dialogare.

Miriam Carcione è dottoranda in Italianistica presso Sapienza Università di Roma. I suoi studi si concentrano su alcuni pittori-scrittori del primo Novecento, in particolare Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà e Filippo de Pisis.

Matilde Esposito è dottoranda in Italianistica presso Sapienza Università di Roma, in cotutela con Sorbonne Université. I suoi interessi di ricerca si rivolgono in particolare alla letteratura e alle pratiche teatrali tra Sette e Ottocento.

Serena Mauriello è dottoranda in Italianistica presso Sapienza Università di Roma. Si interessa principalmente della produzione in prosa narrativa di Giovanni Boccaccio, oltre che di medicina e retorica medievale.

Letizia Anna Nappi è dottoranda di ricerca in Italianistica presso Sapienza Università di Roma, dove lavora ad un progetto di ricerca che verte sulla produzione dantesca dell'erudito secentesco Federigo Ubaldini.

Ludovica Saverna è dottoranda in Italianistica presso Sapienza Università di Roma, in doppio titolo con Université Sorbonne Nouvelle. La sua ricerca riguarda la formazione dei letterati nello Stato Pontificio, tra XVIII e XIX secolo, con una particolare attenzione alla realtà romana.

