

# L'abominevole favola del progresso. I mostri di Juan Rodolfo Wilcock, tra comicità e orrore

Katia Trifirò

## 1. I «televisionatori»

Salvemini scrisse che il popolo italiano era privo di morale, di senso critico, di numerose altre qualità, ma che in compenso era pieno di umanità. Umanità, ne ha certamente più di prima; anche perché tutto ciò che non gli sembra umano (alberi, animali, opere d'arte) tende per istinto a eliminarlo. A Roma c'è moltissima umanità. E si fa sentire attraverso le pareti, che prima erano tramezzi inerti ma adesso sono viventi trasmettitori di suoni umani, accavallati, sostituibili, corroboranti. (Wilcock 1965: 16)

Se l'unica formula possibile della comunicazione di massa è lo slogan, ridotti a pure onde sonore, in un brusio mediatico privo di significato, i suoni umani che riempiono le case dei «televisionatori», secondo la definizione di uno dei personaggi del teatro wilcockiano (1982: 213), non sono altro che frammenti di un flusso caotico e ininterrotto, in cui si mescolano a caso programmi di caccia, telecronache sportive, notizie dell'ultima ora, amenità destinate alle massaie, annunci pubblicitari di ogni genere. L'umanità percepita attraverso le pareti di un'abitazione qualsiasi assume i contorni sinistri di una massa indistinta, che si riconosce nei prodotti commerciali

suggeriti dai sondaggi d'opinione e consolida il funzionamento della macchina culturale cui è data in pasto: «Al pollo invece è stato relativamente facile trovare moltissimi *aficionados* tra i nostri connazionali, causa una tradizione che l'ha sempre fatto considerare un volatile capace di sollevare con la sua sola comparsa il livello della più misera tavola e per così dire imbandirla con niente; di svolgere insomma tra i meno abbienti quel compito che tra i più sofisticati veniva finora riservato al maiale danese...» (1965: 16).

Avvolto suo malgrado in questa partitura acustica che accompagna la vita quotidiana dei nuovi consumatori di massa come «una calda coperta d'umanità» (*ibid.*), l'autore riconosce sgomento l'impossibilità di sfuggirvi, refertando altrove la diagnosi angosciante di «una specie di quarta dimensione» (1961: 7), ovvero l'intuizione di una futura scoperta dell'elettronica che costringerà, una volta entrati in uno schermo, a rimanere in esso «per sempre». Inoltre, nella misura in cui la distorsione dell'apparecchio lo permette, pur provando a trasmettere «soltanto opere degne, discorsi assennati e immagini graziose», è certo che tutti i televisori sarebbero spenti violentemente, gli abbonamenti disdetti e la televisione sarebbe definitivamente finita come mezzo di massa (*ibid.*).

Capovolgendo di segno, in prospettiva distopica, le promesse roboanti svendute dagli alfiere del 'boom' ad una massa disposta a credere a nuove mitologie, Wilcock descrive nei termini di un gioco letale, ma condotto con lena inesauribile, i sintomi di un declino inesorabile, la visione di un mondo alla deriva più simile ad una «giungla», ad una «foresta quasi tropicale» che ad un consorzio umano, di cui «a Roma più che in nessun'altra capitale d'Europa si ha chiaramente l'impressione» (1992: 247). Animata dalla percezione malinconica di «un avvenire di sicura miseria» (1980: 119), la profezia sociale pronunciata dall'autore sin dalla fine degli anni Cinquanta è trasferita dall'ambiente della capitale, microcosmo privilegiato per snidare i paradossi e le perversioni di senso annidate nella quotidianità, all'intero paese catapultato nella vacua frenesia di un improvviso benessere. In particolare, contestando le icone pubbliche imposte dai nuovi salotti televisivi, in cui anche gli intellettuali

asserviti al potere appaiono come «scimmie nella loro roulotte» (2009: 44), Wilcock sottopone al filtro deformante della dissacrazione parodica i fatti di costume e i modelli culturali irradiati tramite le vie di comunicazione che agiscono tra il centro emissore («un insieme peculiare e specializzato di persone, sistemi e artefatti culturali», 1961: 7) e la massa, ovvero «radio, TV, telegrafo, stampa, pellicola. Giornali, riviste, best-sellers, dischi, altoparlanti, insegne luminose, cinematografi, stadi e auditori», che «permettono la riproduzione massiva dei messaggi» (*ibid.*).

La storia non dialoga più con l'arte, ridotta a «Gnarte» nei mugugni dell'*Abominevole donna delle nevi* del dramma eponimo, durante un esilarante 'happening' con tanto di urla del pubblico in programma, ma il peccato autentico dei tempi moderni riguarda, come intuisce felicemente lo scrittore, il baratto dell'umanità con la merce, la resa definitiva al miraggio del progresso economico: «Tutti lavorano, se non sono ricchi. Si chiama civiltà» (*ibid.*, 41). L'espulsione dei soggetti recalcitranti agli obblighi di una siffatta civiltà (Frye 1969: 49-50), i traumi di un impossibile adattamento, lo spettacolo dell'alienazione e della rinuncia definiscono i contorni di «maschere e tipi irriducibili alla "ragionevolezza del progresso"» (Grande 2003: 3), deformati dalla pressione della modernità e dai suoi guasti. Non stupisce che l'autore, scandagliando gli effetti perversi della corsa al progresso, conquistata a patto di una feroce lotta per la sopravvivenza, ricorra alla categoria dei mostri per descrivere le metamorfosi della razza umana, sedotta dalle favole contemporanee di suadenti annunciatrici, nei cui slogan illusioni fantastiche prendono la forma archetipica del vecchio sogno dell'immortalità: «Siate moderni, siate eterni» (1982: 194).

Il microcosmo, esilarante e tragico insieme, di personaggi anomali allestito da Wilcock nella narrativa e nella drammaturgia<sup>1</sup> coincide con

---

<sup>1</sup> Alla disamina dell'intera produzione drammaturgica wilcockiana è dedicato il volume di prossima pubblicazione *Dell'uomo e di altri mostri. Il teatro di Juan Rodolfo Wilcock*, a cura di chi scrive, dal quale il presente lavoro prende le mosse.

le figure che animano, negli stessi anni, un filone cinematografico nutrito dai medesimi umori e ispirato dalle identiche suggestioni, quella commedia all'italiana che, radicandosi nella messa in scena del quotidiano e del banale, esibisce le dissonanze isteriche fra il soggetto, la società e le sue mitologie di successo, materializzando i fantasmi di «una modernità eclatante, troppo appariscente e vistosa per essere praticabile negli affetti e nel costume quotidiano» (Grande 2003: 54). Per l'autore italo-argentino, la caricatura del reale diviene tanto più amara quanto più la patina rassicurante di stereotipi socialmente imposti si rovescia in cinico individualismo, scacco, disappartenenza: forzare il proprio isolamento, strategia messa in atto da gran parte dei tragicomici eroi del suo teatro, ma anche dai personaggi minimi e derelitti che popolano molti dei racconti (Wilcock 1972a, 1972b, 1974, 1978, 1992), assurge a metafora dell'esclusione che condanna quanti volontariamente rinunciano, o non si rivelano in grado di addomesticarsi, alle regole del progresso, ai riti consumistici imperanti e, in definitiva, a nuovi modelli culturali prefabbricati, di cui Wilcock, deridendoli, ha orrore.

Inequivocabilmente puntato sulle cronache del tempo presente, di cui si fa testimone, lo sguardo dell'autore sui segni della cultura di massa che fermentano nella società non genera tuttavia un effetto di banale realismo, poiché produce un discorso critico condotto sempre sul crinale tra umorismo, non di rado attinto nelle sfumature del nero, specialmente negli esiti surreali di certi racconti e di molti testi teatrali, e invettiva, letta da più parti come effetto della «lucida e spietata intelligenza propria dei moralisti classici» (Longoni 2001: 17) e volta di continuo alla deformazione tragicomica della realtà e dei suoi oggetti. Componendosi di generi multiformi, in cui l'esercizio militante condotto su giornali e l'invenzione fantastica si contaminano continuamente, il corpus creativo wilcockiano può essere interpretato pertanto come diario civile, alimentato dalle grandi questioni che attraversano il ventennio cruciale trascorso dall'autore in Italia, sino alla scomparsa, avvenuta nella campagna laziale di Lubriano il giorno dell'agguato di via Fani, il 16 marzo 1978.

## 2. L'inferno contemporaneo

L'adesione a quella fase plumbea della storia recente trasfigurata da Wilcock, lungo tutta l'opera, attraverso i toni chiaroscurali della tragicommedia, si condensa nella mistura velenosa di comicità e orrore iniettata nel dibattito letterario e intellettuale degli anni Sessanta, celebrando la consapevolezza, intuita da un lettore d'eccezione come Pier Paolo Pasolini, che «quando la tragicità è ridotta ad essere così completamente priva di illusioni, non può che trasformarsi in comicità» (Pasolini 2006: 52). Nella sua recensione della raccolta wilcockiana del '72 *La sinagoga degli iconoclasti*, si sofferma a lungo sulla doppia natura che ispira le *short stories* raccolte nel volume, confessando che, dopo averlo letto la prima volta con divertimento, addirittura qualche volta «ridendo a voce alta, da solo, come un pazzarello», prova riprendendolo in mano «come un leggero senso di terrore», un disagio sottile, un senso di nausea, una voglia di dimenticare:

Egli non appartiene certo alla maggioranza per così dire silenziosa (in realtà essa parla il linguaggio dei motori, delle radioline e delle televisioni), che accetta l'inferno, ne fa parte e non lo riconosce più; ma non appartiene però neanche all'élite fortunata che cerca nell'inferno qualcosa che non è inferno. Anzi, Wilcock sa, prima di ogni altra cosa, sa da sempre sa per sempre, che non c'è altro che l'inferno. Non si propone neanche nel modo più vago e generico [...] l'ipotesi che ci sia qualcosa al di fuori di esso. Non si sogna neanche lontanamente che ci possa essere un modo, anche illusorio, di non soffrirne o almeno di ignorarlo. E cos'è che distingue allora Wilcock dalla maggioranza silenziosa? È chiaro, benché terribile: egli *accetta* l'inferno, come la maggioranza silenziosa, ma al contrario della maggioranza silenziosa *non* ne fa parte, e perciò *lo riconosce*. L'accettare un fatto per pura e semplice obiettività, e il non farne parte pur riconoscendolo,

costringe Wilcock ad avere con questo fatto un rapporto tragico di estraneità. (*ibid.*)

E ancora:

Visitatore-dannato dell'inferno, Wilcock, bruciando nel fuoco o dibattendosi nella pece bollente, osserva gli altri dannati: ma pur soffrendo – com'è naturale – in modo selvaggio, in questo suo osservarli li trova ridicoli. Il suo ridente sguardo cadaverico si posa soprattutto sui dannati in qualche modo simili a lui, appartenenti alla sua cerchia, alla sua specializzazione. La loro irresistibile comicità di dannati non spinge però Wilcock né a deriderli troppo né ad averne qualche pietà. (*ibid.*)

In questa raccolta Wilcock finge di essere un enciclopedista incaricato di comporre le biografie di uomini di pensiero, scienziati, utopisti, saggisti, filosofi, inventori di congegni, macchinari, teorie ripugnanti e assurde, come quelle di Charles Carroll di Saint Louis, presunto autore de *Il negro è una bestia* (*The Negro a Beast*, 1900) e *Chi tentò Eva?* (*The Tempter of Eve*, 1902), secondo il quale «il negro fu creato da Dio insieme agli animali al solo scopo che Adamo e i suoi discendenti non mancassero di camerieri, lavapiatti, lustrascarpe, addetti alle latrine e fornitori di servizi simili nel Giardino dell'Eden»; «Come gli altri mammiferi, il negro manifesta una specie di mente, qualcosa tra il cane e la scimmia, ma è completamente privo di anima»; «Il serpente che tentò Eva era in realtà la cameriera africana della prima coppia umana. Caino, costretto dal padre e dalle circostanze a sposare sua sorella, rifuggì dall'incesto e preferì sposare una di queste scimmie o serve di pelle scura. Da questo ibrido matrimonio sono scaturite le varie razze della terra; quella bianca discende da un altro figlio di Adamo, più serio» (Wilcock 1972: 95).

I più spaventosi, tuttavia, sono gli utopisti, metafora perfetta della vocazione micidiale all'orrore propria della natura umana, in ogni tempo e in ogni luogo: «Gli utopisti non badano ai mezzi; pur di

rendere felice l'uomo sono pronti a ucciderlo, torturarlo, incinerarlo, esiliarlo, sterilizzarlo, squartarlo, lobotomizzarlo, elettrizzarlo, mandarlo in guerra, bombardarlo, eccetera: dipende dal piano» (*ibid.*: 27). Poiché la scrittura capovolge in farsa la dialettica tra il passato e l'attualità, in una logica del mondo alla rovescia (Bachtin 1979: 14), la nostalgia per un passato mitico, negata dalla carnevalizzazione della storia, è sventata dall'assenza di qualunque progetto di rigenerazione per l'umanità incanaglita in una virulenta ansia distruttrice: «Conforta pensare che anche senza piano gli uomini sono e saranno sempre pronti a uccidere, torturare, incinerare, esiliare, sterilizzare, squartare, bombardare, eccetera» (Wilcock 1973: 95).

Strategie come la mutazione o l'estinzione del genere umano, l'invasione di specie diverse o sconosciute, l'autodistruzione, la regressione ad uno stato primitivo, il disfacimento, variamente presenti nei racconti, nei romanzi e nei testi teatrali, costituiscono una serie coerente e complessa di infinite variazioni su un medesimo tema, l'uomo come «paradigma del mostro» (Wilcock 1978: 148), che fissa nei propri termini la chiave interpretativa privilegiata per penetrare la produzione narrativa e drammaturgica dell'autore. Incarnata in figure anomale, la lucida e atroce violenza letteraria riconosciuta da Pasolini nella scrittura wilcockiana si scaglia contro molteplici bersagli, tra i quali spiccano i feticci della società italiana della dolce vita, corrotta, avida e ipocrita, come appare nella *pièce* che più ne riflette il carattere, *L'abominevole donna delle nevi*, su cui si concentrerà la nostra analisi.

Il lavoro, pubblicato per la prima volta da Adelphi nella raccolta teatrale eponima dell'82, che contiene i testi scritti tra il '64 e il '68, sposta nella schiera dei cosiddetti normali i limiti di una demenzialità che sembra appartenere più agli uomini che alle bestie, configurandosi come un apologo sulla pochezza dei nuovi miti, oggetto di satira spietata attraverso lo sguardo innocente di una creatura diversa, straniera ed enigmatica alla stregua del *Marziano a Roma* dell'amico e sodale Ennio Flaiano (Cfr. Flaiano 1995) e, come quest'ultimo, destinata a chiudere nel segno del fallimento la sua esperienza con gli uomini. L'archetipo comico è in entrambi i casi quello della caduta, della perdita irreversibile di una condizione destinata a corrompersi, con

l'obiettivo di mettere in discussione l'esistente esaltandone gli aspetti ridicoli e grotteschi.

Sul piano linguistico, i dialoghi assorbono e rifrangono la piatta convenzionalità del parlato televisivo e si caricano di refrain propri di annunci pubblici e programmi mediocri, per accentuarne idiozia e paradossi; a tali ragioni va collegata una destrutturazione che se da una parte attacca l'accademia linguistica del teatro italiano, bersaglio consueto negli stessi anni degli strali pasoliniani, dall'altra, rilevando sistematicamente gli artifici retorici volti ad aggirare, e mai a conoscere, la realtà e i suoi oggetti, ridicolizza i luoghi comuni che infestano il linguaggio corrente, così come viene imposto al pubblico dalla comunicazione *mainstream*: presupponendo tra le caratteristiche della comicità novecentesca il ricorso ad un linguaggio fantasioso e libero, «l'uso del neologismo, del termine straniero, dell'onomatopea, della ripetizione, della deformazione verbale provoca un progressivo annullamento del significato, pur mantenendo intatta la forza critica del discorso» (Marinai 2005: 137).

In questa prospettiva è utile ribadire che la fucina creativa wilcockiana offre una sperimentazione estremamente vitale, condotta come antidoto alla pigrizia mentale di stereotipi e cristallizzazioni, generando un repertorio incandescente di accumuli verbali inediti, destinati a riflettere il caos che presiede allo stato delle cose nella società di un benessere tanto magnificato quanto oscuramente ambiguo:

CADIOZ [...] Una grande minaccia minaccia l'uomo, da quando ha smesso di adorare gli dèi per adorare le opere del proprio ingegno. Ingegno, poi!

GIORNALISTA Come ad esempio?

CADIOZ I grattacieli, le lavastoviglie, le macchinette della barba, i missili...E dovrà scomparire la bellezza?

GIORNALISTA Lei che ne dice?

CADIOZ Che è già scomparsa. Per fortuna c'è ancora un Papa. Ma sarà meglio non parlarne.

GIORNALISTA Siamo insidiati da tutte le parti.

CADIOZ La mia sola speranza sono i barbari. Venite, orde crudeli! Trafiggete con frecce arroventate l'Eni e il Cnen! Sorgete diavoli, insorgete, e distruggete gli enti assistenziali! Che non si spenga il fuoco dei vostri incendi finché rimane in piedi un benzinaio! Maledetti i ventilatori, le spiagge libere! Ecate, fulmina quelle antenne sui tetti! Tesifone, attorciglia le Autostrade! Aletto, paralizza le due Camere! Megera, fa saltare in aria il Mec! La pace al rogo! Abbasso il progresso! Muoia l'erogazione di energia! (Wilcock 1982: 62)

Il potente humor noir che esulcera dialoghi come questo, ne *L'abominevole donna delle nevi*, ci consente di intercettare la caratura corrosiva di cui è intriso il linguaggio dell'autore, da cui prendono corpo gli eccentrici protagonisti del suo teatro. Visioni apocalittiche, alimentate da uno straniante, feroce e ludico nichilismo, incombono sugli archetipi della modernità industriale, contro cui si scagliano, nella *pièce*, i bizzarri anatemi del sedicente mago Cadioz, intervistato da un giornalista petulante. Anticipando i tratti più esasperati degli attuali palinsesti televisivi, nonché di un'intera condizione culturale, una notorietà morbosa tocca in premio ai nuovi mostri generati dall'evoluzione del tempo, pericolosamente in bilico sull'orlo della distruzione, minacciati dall'irruzione dei barbari che, come nel *Tempio etrusco*, premono alle «viscere della città» (Wilcock 1973: 168).

### **3. La foresta della civiltà**

Mostri, ed ecomostri, sfilano caoticamente nei due tempi che compongono la tragicomica epopea di un personaggio solitario, sottoposto al martirio di un forzoso conformismo: *L'abominevole donna delle nevi*, violentemente catapultata dai suoi boschi selvaggi alla moderna foresta della civiltà, dove si compie per lei un faticoso, e fallimentare, viaggio di formazione. Maschere grottesche, emblemi di ipocriti riti di iniziazione sociale, sfilano in un carosello variopinto che cela, dietro un cicaliccio salottiero, il vuoto relazionale vanamente

coperto da strimpellanti canzonette, sfornate, durante mediocri programmi televisivi, per telespettatori a caccia di 'meraviglie'.

Seguendo la sorte di altri solitari rappresentati altrove, la protagonista, accolta a pieno titolo nel novero di «mostri, esseri anormali, deficienti» che, come i vecchi, non sono ritenuti uomini, rappresenta un'attrazione golosa per telespettatori affamati di emozioni forti, svelando, di contro, l'allucinata «condizione di mostruosità calata nella realtà di tutti i giorni» (Patrizi 2002: 91), avviata verso un irreversibile ed inquietante processo di reificazione. Attorno alla vicenda principale della donna delle nevi si accumulano progressivamente scene da avanspettacolo che, in brevi e folgoranti sequenze, inquadrano tutti i luoghi deputati agli svaghi della società, dalla fantomatica 'Galleria della Piuma dell'Occhio' agli studi televisivi in cui persino il cannibalismo è lecito in nome delle superiori leggi dello *show business*:

PEDONE Sei nero o bianco? Con questo coso sulla testa non vedo.

ALFIERE Tu fai le mosse che ti dice il Regista. Sei l'unica Pedina?

PEDONE Io non sono pedina, sono pedone. Ma tu sei bianco o nero?

ALFIERE Alfiere nero. E se il copione vuole, dovrà mangiarti, perché sono nero.

PEDONE Questo è un gioco razzista. E anche l'idea di farlo alla TV.

Credi davvero che ci mangeremo? Davanti al pubblico?

ALFIERE Se la partita va in presa diretta, ci mangeremo, e come.

[...]

PEDONE Ecco una Torre Bianca. Faccio una mossa. Ciao Franco, fai la torre? È vero che dovremo mangiarci tutti?

TORRE E che giochiamo a fare?

PEDONE Sul video?

TORRE Il pubblico ha i suoi gusti, e i suoi diritti.

PEDONE Ma dico, con forchetta e tutto il resto?

TORRE Tu sei pedone, non mangi nessuno. Ma io quell'Alfiere Nero a un certo punto me lo debbo pappare.

PEDONE Ma così, crudo? Per diecimila lire?

TORRE Sai, la televisione ha quasi ottanta milioni di abbonati.

[...]

ALFIERE Ci mangiamo, ma dietro un paravento. Comunque, bianchi, non vi fate illusioni. Non ho visto il copione, ma il regista mi ha detto che alla fine vincono i neri. (Wilcock 1982: 30-31)

Il banchetto sacrificale degli scacchi riflette gli appetiti senza scrupoli di potenti affaristi e ricchi disonesti, affiancati da politici ingordi e da una schiatta composta di galoppini e adulatori. Questo nuovo mondo si manifesta chiaramente sin dal Prologo, dove l'apparizione della donna delle nevi, ancora fuori scena, viene preparata dalla descrizione che ne fanno i suoi due involontari scopritori, pronti ad indossare i panni di avidi 'talent scout' nel momento stesso in cui stimano il profitto da ricavarne. La speculazione edilizia, di calviniana memoria, raggiunge il monte più isolato e selvaggio del Parco Nazionale degli Abruzzi, per gentile e, supponiamo, profumatamente ricompensata, concessione di un'alta carica della Sovrintendenza ai Monumenti, nonché per la bontà, altrettanto 'disinteressata', di un importante funzionario del Ministero dei Lavori Pubblici. In questo scenario naturale, civilizzato grazie alla corruttela di Madame De Lamballe e di suo marito, fa la sua poco trionfale comparsa l'abominevole donna delle nevi, che immediatamente viene portata a Roma, in Porsche, perché impari la civiltà:

MARITO Le hai già fatto vedere la TV?

LAMBALLE Fa gna, gna, gna e si gratta. C'era un ministro e un viaggio alla Luna. Ora sa dire razzo, lo dice spesso, ma la Luna la lascia fredda.

MARITO Prova a portarla a qualche mostra d'arte.

LAMBALLE Sì, l'arte contemporanea non richiede preparazione alcuna. (*Ibid.*: 12)

La scena seguente descrive, in una sequenza di sferzante ironia («È una denuncia del neocapitalismo?», si chiede interessata Madame), una stanza assolutamente vuota, con un barattolo chiuso di vernice

rossa, in un angolo, a rappresentare tutta la mostra, che ospita contemporaneamente un concerto di musica astratta, più precisamente una pecora legata all'angolo opposto della sala. Scambiata per «un pezzo brado di proletariato», «vera immagine del Terzo Mondo», dall'ampollosa 'professore d'estetica di massa' che disquisisce su «cinquemil'anni d'arte in un barattolo», la malcapitata donna delle nevi è oggetto di una sfilza di divertenti equivoci circa la sua identità («Viene dalla Bolivia? È una guerrigliera?»), durante i vani tentativi di erudirla alla presunta bellezza dell'arte moderna. Ma i mugugni di questa stramba abitante dei boschi finiscono nella parola «Gnarte», con un effetto deformante sin troppo scopertamente malevolo, considerando l'abilità linguistica esibita subito dopo da questa creatura, sottoposta suo malgrado ad un processo di socializzazione forzata.

Inizia così la discesa nell'inferno contemporaneo dell'abominevole 'Abo', priva dei permessi d'accesso alla società borghese («Non è battezzata, non ha patente, non ha passaporto, questa finisce nel canile o in questura») ma costretta ad assumere un farmaco speciale, significativamente chiamato 'meretrina', per sviluppare «tutti quei complessi che fanno di noi uomini il capolavoro indiscutibile della natura: l'ambizione, l'invidia, l'ostinazione, l'ipocrisia, la volontà, l'orgoglio, il desiderio di accumulare beni e di riscuotere l'altrui ammirazione». Spogliata della pelliccia e conciata come una soubrette, con piume di struzzo e indumenti di strass, l'esotica donna delle nevi diviene così «una deliziosa cittadina», alla mercé di copioni di dubbio gusto, viatico per la fama e i milioni che fanno gola ai suoi famelici protettori<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Un espediente analogo regge la trama del film del 1964 *La donna scimmia*, diretto da Marco Ferreri e interpretato da Ugo Tognazzi e Annie Girardot, capolavoro di cinismo e grottesco che racconta la storia di Antonio Focaccia, imbroglione da quattro soldi disposto a tutto pur di sbarcare il lunario, e di una giovane orfana, completamente ricoperta di peli, esibita come fenomeno da baraccone sino al tragico epilogo.

Indecisi se farla debuttare nel cinema, in teatro o in Parlamento, questi ultimi tentano di esibirla come fenomeno da baraccone, perfettamente integrabile nella galleria contemporanea di quotidiani orrori in cerca di notorietà, tanto più che, come osserva qualcuno, «se non dà altri segni di intelligenza, possiamo sempre farla recitare». Intervistata in tv, Abo è creduta, questa volta, una «Aborigena», come la qualifica la valletta del programma, convinta d'altra parte che Carducci sia il nome di una bottigliera di Lucca, o forse quello di uno scultore: «Ma è una statua! Ma questo chirurgo è un vero archeologo che ha sterrato una Venere! Da quell'ammasso ripugnante di peli le sue mani di mago hanno cavato un corpo degno di Giuseppe Carducci!». Di parere evidentemente contrario Abo, pronta ad essere sacrificata in pasto al pubblico, commenta in maniera tutt'altro che civile la propria metamorfosi da bestia a prodigio: «Due vaffanculi della telefunzione. Pelata come un pesce. Poi mi hanno messo queste piume d'uccello, perché da pesce diventassi uccello».

La ridicolezza dell'apparato spettacolare allestito da registi che ambiscono al prestigioso premio del 'Cane di Milano' esplose in un campionario surreale di sketch deteriori, confezionati ad uso e consumo di un pubblico blandito come «distinto» e «squisito», con Abo vestita prima in un succinto abito da sera e, poi, in costume da Mata Hari:

*Abo fa una danza estremamente imbarazzante attorno a Rombo, che tenta impacciato di toccarla. [...]*

ABO O ammiraglio, ammiraglio, come sei bello! Che voglia ho di affondare insieme a te!

Mi dai una medaglia per l'ombelico?

[...] Getta l'ancora in questa insenatura!

Arenati per sempre sulla mia riva!

Dove hai, confessa, il cifrario segreto?

[...] Oh che minuscolo libretto!

Per gioco lo nascondo nel cofanetto.

*(Se lo infila tra le mammelle)*

E adesso baciami al rombo del cannone! (*Ibid.*: 53)

Immane, per la nuova diva, l'esibizione come testimonial commerciale, in una sfilata con improbabili abiti di nichel («Aborigena Gnocco di Metallo»), ma anche di mattoni, in omaggio forse all'audacia di uno sfrenato abusivismo destinato a trasformare i contorni della rurale periferia italiana in un ammasso di grigiore edilizio. L'inquietante apparizione della stravagante indossatrice, con «un modellino d'autunno in laterizi forati leggeri con collana di denti di bambino», è completata dal prodotto sponsorizzato, la boccetta del nuovo profumo d'estate "Ferraglia Numero Tre", solo l'ennesimo degradante segnale dell'«atrofia dell'intelletto all'interno di un universo mercificato» (Gialloredo: 93).

La formazione di Abo si compie, tuttavia, anche al di fuori dei set che mirano ad ingaggiarla a suon di milioni, e cioè a contatto con i molteplici protagonisti di una strabiliante commedia umana, in cui si dibattono sedicenti maghi, artisti da strapazzo, ricchi padroni sovvenzionati da un apposito, e incongruo, 'Fondo Aiuto Dirigenti'. Non manca, in mezzo alle comparse fantastiche e spettrali di una civiltà in preda al caos, da cui la creatura delle nevi tenta annichilita di fuggire, il cronista del «Giorno di domani», alla ricerca della donna-scimmia e occupato, nel frattempo, ad intervistare ciarlatani di ogni tipo. Tra questi, rispunta Cadioz, che si dichiara orfico, studioso dei segreti della cabala e delle trasmigrazioni dell'anima sulla base del calcolo delle probabilità, ubiquo nel tempo e nello spazio («Mille maghi Cadioz passeggiano a quest'ora per il mondo! L'uno per la montagna, l'altro in un cesso, dieci altri lungo il mare in California»), figura profetica di tanti futuri maghi pronti ad occupare, con la vendita di pozioni e promesse inverosimili, lo spazio a pagamento delle piccole emittenti private.

Assoldata dal 'Circo Universale', quindi travestita da operaia nella fabbrica del 'Cavalier Gatto', dove ci si adopera ad un'insolita produzione di insaccati e di televisori («Ogni televisore porta la sua coda, saldata dietro, poi il cliente sceglie: voglio un persiano, siamese, tigrato»), la povera Abo impara a proprie spese che il lavoro è il prezzo da pagare per l'altrui benessere, il fondamento civile di una società che le appare, a dispetto degli sforzi della scienza, un «inferno pauroso e

disperato». «Pulire, fabbricare, coltivare: o Maometto, fa' scendere una peste su questa razza brutta, cattiva, pelata, superba!», invoca Abo con una sorprendente padronanza del vocabolario, impastata lungo la *pièce* di reminiscenze shakespeariane, marlowiane e di sontuosi monologhi.

Ricorrendo ad un registro che alterna esilaranti malintesi linguistici a battute di caustica comicità, la critica al volto edulcorato di una società corrosa dall'interno si serve dell'espedito di un ospite intruso, alieno alla stessa razza umana, che demolisce inesorabilmente gli idoli del «nuovo bravo mondo», «la civiltà, il progresso, il benessere». Abo, osserva Favari, come il *Marziano* della commedia di Flaiano del 1960, diventa la cartina di tornasole che segnala, con la sua irriducibile estraneità, «rituali, liturgie, vizi e vezzi, inedite idiozie di una società [...] in profonda trasformazione e in crisi di crescita» (Favari 2002: 128). Proprio per questo, la varietà lessicale che l'abominevole donna delle nevi esibisce risulta assai più complessa e stratificata del codice linguistico usato da tutti gli altri personaggi, modellato su formule stereotipate e caratterizzato dall'immissione nel discorso di termini incongrui rispetto al contesto.

Significativa, a tal proposito, è la vacuità conversazionale che domina la festa di nobili e artisti in un salotto con aspirazioni intellettuali, alle prese con una sfida giocata sul terreno di frasi altisonanti e del tutto prive di senso compiuto. Babelica, incomprensibile, mistificatoria come nell'episodio felliniano della festa nel castello di Bassano (Rossi 2010: 50), che sembra indicare nelle suggestioni della *Dolce vita* uno dei possibili modelli utilizzati da Wilcock, la comunicazione tra i invitati interseca improbabili offerte di cibo («Chi vuole un'ostrica di fiume?», «Un rametto di ortica alla tibetana?», «Una ciliegia all'orzo?»), noiosi luoghi comuni («Non siamo più nell'Ottocento», «Fa caldo, no, d'inverno?»), pettegolezzi mondani e pretenziose osservazioni pseudo-critiche («La moda a culo nudo è nata morta», «Gli affreschi egizi? Sono così ingombranti»), sovrapponendo brandelli di dialoghi consegnati all'inutilità. A prevalere sono, tuttavia, i tic espressivi che inquadrano i moduli tipici del flusso televisivo, teso a costruire reti sonore senza significato, in nome di una tautologica, sconcia autocelebrazione.

Rifiutando il fatuo splendore delle luci della ribalta, insieme al corredo di squallide invenzioni che degradano, invece di farla evolvere, la povera razza umana, Abo, diventata di nuovo abominevole, sceglie di tornare in Abruzzo, dove, incinta e stanca, ancora in vestaglia, si aggira tra la neve dei boschi. L'esperimento di socializzazione forzata è miseramente fallito: ferita a morte dall'immersione nella civiltà, finisce i suoi giorni per mano di due sprovveduti cacciatori, scambiata, dopo tanti travestimenti ed equivoci, per un orso: «Ma è un orso o una scimmia?». La mancata adesione alla legge spicciola della sopravvivenza, rifiutata dalla protagonista che paga a caro prezzo la mancata acquisizione di una norma, intesa come «orizzonte della accettazione del nuovo venuto» e «consolidamento dei miraggi e dei modelli sociali» (Grande 2003: 40), conferma nella commedia wilcockiana una vocazione dissacrante dei miti fondativi della società nuova, rovesciata in epica dello scacco e della rinuncia (*ibid.*: 68) nel segno della profezia di una disfatta irreparabile.

## Bibliografia

- Bachtin, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tua strdenevokov'ja i Rennassansa* (1965), trad. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Ed. Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979.
- Favari, Pietro, «La consapevolezza verbale del dolore». Il teatro di Wilcock", *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Ed. Roberto Deidier, Roma, Edizioni Treccani, 2002.
- Flaiano, Ennio, *Soltanto le parole. Lettere di e a Ennio Flaiano (1933-1972)*, Eds. Anna Longoni e Diana Rüesch, Milano, Bompiani, 1995.
- Frye, Northrop, *The Anatomy of Criticism* (1957), trad. it. *Anatomia della critica: quattro saggi*, Eds. Paola Rosa Clot, Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969.
- Gialloreto, Andrea, «Il narratore inattendibile. I romanzi "disastrati" di Juan Rodolfo Wilcock", *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book, 2013.

- Grande, Maurizio, *La commedia all'italiana*, Ed. Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2003.
- Longoni, Anna, "«La trattenuta passione» di un satiro solitario. Lettere di Juan Rodolfo Wilcock a Bianca Borletti", *Autografo*, n. 42, 2001, pp. 17-28.
- Marinai, Eva, Comicità e censura: lo smascheramento profanante dell'attore satirico, *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Eds. Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz, Pisa, Ets, 2005.
- Pasolini, Pier Paolo, "J. Rodolfo Wilcock, «La Sinagoga degli iconoclasti», (14 gennaio 1973)", *Descrizioni di descrizioni*, Milano, Garzanti, 2006.
- Patrizi, Giorgio, "Narrare l'iconoclastia", *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Ed. Roberto Deidier, Roma, Edizioni Treccani, 2002.
- Rossi, Fabio, *Uno sguardo sul caos. Analisi linguistica della Dolce vita con la trascrizione integrale dei dialoghi*, Firenze, Le Lettere, 2010
- Wilcock, Juan Rodolfo, "L'assedio del sole", *Il Mondo*, XIII, 51, 19 dicembre 1961
- Id., "Gufi, orsi e ciu-ciu", *Il Mondo*, XVII, 47, 23 novembre 1965
- Id., *Lo stereoscopio dei solitari*, Milano, Adelphi, 1972a
- Id., *La sinagoga degli iconoclasti*, Milano, Adelphi, 1972b
- Id., *Il tempio etrusco*, Milano, Rizzoli, 1973
- Id., *Parsifal. I racconti del «Caos»*, Milano, Adelphi, 1974
- Id., *Il libro dei mostri*, Milano, Adelphi, 1978
- Id., "Sveglia, il mondo è orrendo ma che importa", *Poesie*, Milano, Adelphi, 1980
- Id., *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie*, Milano, Adelphi, 1982
- Id. *Fatti inquietanti*, Milano, Adelphi, 1992
- Id., *Il reato di scrivere*, Milano, Adelphi, 1992

## L'autore

### Katia Trifirò

Katia Trifirò (1983) è dottore di ricerca e docente a contratto al Dams di Messina. Si è occupata dell'intera opera di Beniamino Joppolo, oggetto di indagine in svariati saggi e nel volume *Dal Futurismo all'assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo* (Le Lettere, 2012, collana "AlterAzioni"). Ha pubblicato saggi e articoli sul teatro grottesco, l'avanguardia futurista in Sicilia, la drammaturgia italiana contemporanea, la letteratura migrante. Attualmente sta lavorando ad una monografia sul teatro di Juan Rodolfo Wilcock, che uscirà per le edizioni di Sinestesie.

Email: [ctrifiro@unime.it](mailto:ctrifiro@unime.it)

## L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

## Come citare questo articolo

Trifirò, Katia, "L'abominevole favola del progresso. I mostri di Juan Rodolfo Wilcock, tra comicità e orrore", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>