

la rivista di **en**gramma
dicembre **2021**

187

**“Hardly a Christmas
Present”, Always
Present**

La Rivista di Engramma
187

La Rivista di
Engramma

187

dicembre 2021

“Hardly
a Christmas
present”,
Always Present

a cura di
Elisa Bizzotto e Massimo Stella

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, laura leuzzi,
vittoria magnoler, michela maguolo,
francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, fernanda de maio,
georges didi-huberman, alberto ferlenga,
kurt w. forster, fabrizio lollini, natalia mazour,
sergio polano, oliver taplin

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

187 dicembre 2021

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2022 edizioni**engramma**

Tutti i diritti riservati

ISSN 1826-901X

ISBN carta 978-88-31494-74-8

ISBN digitale 978-88-31494-75-5

finito di stampare febbraio 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=187> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *“Hardly a Christmas present”, Always Present.*
Editoriale di Engramma n. 187
a cura di Elisa Bizzotto e Massimo Stella
- 13 *Wilde and the Rewriting of Medieval Drama*
Elisa Bizzotto
- 29 *La storia del mondo non è altro che un sogno.*
Hanns Heinz Ewers e Oscar Wilde
Alessandro Fambrini
- 47 *Una specie di simbolista. Borges legge Wilde*
Alessandra Ghezzani
- 65 *The Ghost as Artist. Allusive Echoes in The Canterville Ghost*
Laura Giovannelli
- 85 *Pop Wilde. Oscar Wilde nella popular culture*
Pierpaolo Martino
- 107 *Nebbie londinesi e capziose dimenticanze. Wilde lettore di Dickens*
Gino Scatasta
- 123 *A labbra aperte: l'Immagine-Ferita di Dorian Gray.*
A Portrait... a Picture... a Thing?
Massimo Stella
- 145 *“Crazed by the rigid stillness”. Maud Allan danza Salomé*
Stefano Tomassini
- 157 *Rischiare la pellicola. Nascita del montaggio e fine del cinema in Salomé (1972) di Carmelo Bene*
Francesco Zucconi

Oscar Wilde, "Hardly a Christmas Present", Always Present

Editoriale di Engramma n. 187

Elisa Bizzotto e Massimo Stella

25 novembre 1897. Oscar Wilde sta scrivendo una lettera da Posillipo, dove risiede da un paio di mesi dopo avere trascorso del tempo in Francia e, soprattutto, dopo aver finito di scontare, a maggio, i due anni di carcere ai lavori forzati ai quali era stato condannato per "gross indecency", atti osceni. Finalmente libero, Wilde ha deciso di abbandonare per sempre l'Inghilterra, dove gli sarebbe stato impossibile condurre un'esistenza anche solo in parte serena, e di trascorrere il tempo che gli rimane da vivere – più o meno tre anni – nel Continente. Dal soggiorno campano, nel quale è tornato a fargli compagnia l'amato Lord Alfred 'Bosie' Douglas, non trascura la propria carriera letteraria, non solo o non tanto per una compulsione a scrivere, piuttosto perché sta lottando contro problemi economici drammatici. Si preoccupa, dunque, delle sorti editoriali della sua ultima fatica, *La ballata del carcere di Reading*, composta appena fuori di prigione e in procinto di essere stampata. Con Leonard Smithers, l'editore più controverso della Londra tardo-vittoriana – l'unico che gli metta a disposizione i propri tipi, ma a patto che l'opera appaia anonima – sta trattando tempi e termini di pubblicazione. In quella lettera del 25 novembre, Wilde riferisce di questi accordi all'amico più fedele, nonché suo futuro esecutore testamentario, Robert Ross. Con l'autoironia che non l'ha mai abbandonato, lo scrittore esprime a Ross le proprie considerazioni sul momento più conveniente per dare alle stampe la *Ballata*, in una battuta che – avulsa da ogni contesto, come quasi sempre accade per gli aforismi wildiani – è divenuta celebre: "Dear Robbie, [...] I think after Christmas would be better for publication: I am hardly a Christmas present" (*The Letters of Oscar Wilde*, ed. by Rupert Hart-Davis, New York, 1962, 684).

Seguendo l'auspicio di una pubblicazione posticipata, dato che Wilde non si sentiva affatto un "regalo di Natale", *La ballata del carcere di Reading* uscì addirittura il 13 febbraio 1898 quando lo scrittore, stanco degli scarsi stimoli intellettuali e – sorprendentemente – della vita licenziosa che l'Italia gli offriva, si apprestava a partire per Parigi, che sarà da lui eletta a principale residenza fino alla morte. E propizia questa pubblicazione ritardata, da Natale a Carnevale, si sarebbe in effetti rivelata, dal momento che *La ballata del carcere di Reading* incontrò successo immediato e fu oggetto di diverse ristampe già in quello stesso anno, fino a che il nome dell'autore – oramai segreto a pochi – comparve nella settima edizione del testo, nel giugno 1899. La *boutade* di Wilde sul non percepirsi quale strenna natalizia e sull'opportunità di pubblicare la *Ballata* dopo Natale nasconde pertanto una felice intuizione sulla fortuna, anche commerciale, dell'opera che non è mai venuta meno in oltre un secolo. Ampiamente interpretata, tradotta, citata e recitata, la poesia più famosa di Wilde ha ispirato in anni recenti, insieme alla confessione in forma epistolare del *De Profundis*, le riflessioni intorno alla *prison literature*, quel genere letterario che include testi composti in condizioni di limitazione o privazione della libertà personale.

La lettura della *prison literature* è solo uno degli esempi della polifonia di approcci critici che ha caratterizzato, nel nuovo millennio, il dibattito su Wilde, ora in un momento di grande vitalità e che pare non conoscere battute d'arresto. Diversi di questi approcci sono esplorati nei saggi che compongono questo numero di Engramma. Delle tendenze critiche più attuali, il contributo di Gino Scatosta riprende l'attenzione per ambiti in precedenza trascurati della biografia dello scrittore, giungendo così a enucleare riferimenti nascosti al padre di Wilde nel *Ritratto di Dorian Gray*, ma aprendo anche a dialoghi inattesi con i romanzi di Dickens. A motivi biografici e alla loro rivalutazione alla luce dei *celebrity studies* si lega il processo di *self-fashioning*, della creazione di sé, che secondo Pierpaolo Martino fa di Wilde la prima icona pop della storia, incarnazione di istanze e strategie che saranno assunte, in pieno Novecento, da personaggi che guadagneranno fama a livello mondiale. Il saggio di Laura Giovannelli getta luce inaspettata su un'opera piuttosto nota, benché spesso in passato classificata come minore, *Il fantasma di Canterville*, segnalando il denso substrato metaforico che connota la figura del fantasma. Giovannelli mostra come Wilde rielabori nel racconto tendenze tardo-vittoriane,

condivise anche dalla *fin de siècle* europea, come lo spiritismo, l'occultismo e l'interesse per i fenomeni paranormali.

Il saggio di Francesco Zucconi analizza il rimodellamento filmico 'carmelobeniano' della *Salomé* wildiana esponendolo all'attenzione dei lettori come caso notevole dell'*episteme* intermediale, mostrando come questa rigenerazione del capolavoro wildiano si fondi su alcuni specifici procedimenti come la presenza audiovisiva, lo smembramento dionisiaco, lo psichedelismo fonico. Il saggio di Massimo Stella esplora, nella prospettiva dei *visual studies* e in chiave semiologica, focalizzandosi specificamente sulla relazione parola-immagine, il tema-problema del *portrait/picture* di Dorian Gray, che, nel corso dell'analisi, si rivela essere transfert segnico di quel movimento dello psichico chiamato da Freud *Jenseits des Lustprinzips*.

Stefano Tomassini sviluppa il proprio contributo all'interno dei *performance studies* proponendo una lettura della scandalosa *Vision of Salome* (1904), atto unico della danzatrice Maud Allan, alla luce della categoria dell'immobilità che l'autore ritrova nel romanzo pornografico tardo-vittoriano *Teleny* (1893), esso stesso espressione di forme di sessualità non normative. Elisa Bizzotto scrive analogamente nell'ambito dei *performance studies*, illuminati però in chiave storico-filologica, rintracciando l'influenza del dramma popolare medievale – che conobbe un revival nella fine secolo europea e nel primo Novecento – in *Salomé* e nell'incompiuta tragedia *La Sainte Courtisane* (1893), nonché nel racconto *Il ritratto di Mr W.H.* Gli studi sulla ricezione in culture non tradizionalmente associate a Wilde, come quella tedesca, nel saggio di Alessandro Fambrini, o quella ispano-americana, nel saggio di Alessandra Ghezzani, aprono più decisamente l'opera dello scrittore a sguardi internazionali: Fambrini esplorando l'influenza di Wilde sulla narrativa fantastica di Hanns Heinz Ewers, Ghezzani sul dialogo Wilde-Borges e le sue ricadute sulla definizione di simbolismo. Non sono, tuttavia, solo i saggi di Fambrini e Ghezzani a evidenziare la portata transculturale dell'opera di Wilde e del suo ruolo d'artista, poiché, a ben vedere, tutti i contributi qui raccolti risultano accomunati dalla visione del *corpus* wildiano come ideale esempio di *world literature*, creazione di una figura che si situa al crocevia di scambi culturali ed estetici e che ha orientato, fin

dagli esordi e senza mai disattendere tale funzione, dialoghi transnazionali.

Pur riconoscendo il ruolo di Wilde a livello globale, questo numero di Engramma si propone innanzitutto di fare il punto sugli studi wildiani in Italia che, ancorché non fertilissimi, stanno vivendo una fase indiscussa di rinnovato interesse. Trascorsi gli ultimi anni Ottanta e i primi Novanta del secolo scorso, che testimoniarono di un certo fervore critico intorno a Wilde dovuto in prevalenza ai percorsi esegetici indicati dai *gender studies*, la fortuna italiana dello scrittore pareva essersi assestata su un successo stabile, tipico di un classico, senza fare intravedere afflati critici originali. Nell'ultimo decennio, al contrario, i *Wilde studies* italiani, sulla scorta del dibattito sempre più ampio intorno all'autore che ha investito la cultura angloamericana, alimentatosi senza dubbio anche grazie all'edizione dei *Complete Works of Oscar Wilde* pubblicati presso la Oxford University Press a partire dal 2000 e tutt'ora in corso di stampa sotto la supervisione di Russell Jackson e Ian Small, hanno prodotto nuove traduzioni, iniziative culturali, rappresentazioni teatrali, corsi accademici e, soprattutto, riflessioni teoriche che abbracciano approcci compositi.

Più che apparire in contrasto con studi precedenti, e in particolare con quelli biografici, o sulla ricezione o sulla *performance*, tali approcci li hanno più sovente reinterpretati secondo ottiche problematizzanti, ponendo un'attenzione speciale su aspetti marginalizzati dell'opera di Wilde e della sua persona, come è accaduto, ad esempio, per i vari contributi che hanno messo in luce il marcato retaggio irlandese nella produzione e nella vita dello scrittore e che, al momento attuale, hanno preso la direzione più radicale della loro decolonizzazione. Come suggerisce il titolo scelto per questo numero di Engramma, Oscar Wilde è dunque quanto mai presente nella cultura italiana, ma anche globale, per la sua persistenza negli studi letterari, nell'arte, nel pensiero. Lo è al punto da farsi prospettiva privilegiata e filtro attraverso cui gettare sguardi complessi e plurali sulla letteratura, la cultura e l'arte. Ma è anche *un* presente, poiché continua a tutt'oggi a fare dono della sua opera e del suo personaggio, ispirando con sempre nuove sollecitazioni gli studi umanistici, le intersezioni interdisciplinari, i pubblici non solo specialistici.

English abstract

This issue of Engramma overviews various critical approaches from today's Wilde Studies in Italy and shows how the author still provides ample space for debate in current Italian culture. The nine contributions span the fields of biography, autobiography, and studies on the self, with special attention to the concepts of self-fashioning and celebrity and pop culture (Gino Scatasta's *Nebbie londinesi e capziose dimenticanze. Wilde lettore di Dickens* and Pierpaolo Martino's *Pop Wilde. Oscar Wilde nella popular culture*), semiology and visual studies (Massimo Stella's *A labbra aperte: l'Immagine-Ferita di Dorian Gray. A Portrait... a Picture... a Thing?*), film studies (Francesco Zucconi's *Rischiare la pellicola. Nascita del montaggio e fine del cinema in Salomè (1972) di Carmelo Bene*), performance studies (Elisa Bizzotto's *Oscar Wilde and the Rewriting of Medieval Drama* and Stefano Tommasini's "*Crazed by the rigid stillness*". *Maud Allan danza Salomé*), comparative and reception theories (Alessandro Fambrini's *La storia del mondo non è altro che un sogno. Hanns Heinz Ewers e Oscar Wilde* and Alessandra Ghezzi's *Una specie di simbolista. Borges legge Wilde*). Cultural studies, particularly in their spiritualistic approaches typical of the *fin de siècle*, also offer privileged critical takes on Wilde's figure and work (as in Laura Giovannelli's *The Ghost as Artist. Allusive Echoes in The Canterville Ghost*). What eventually emerges as a shared critical perspective in all these essays is Wilde's cross-cultural and cross-temporal identity as world literature.

keywords | Oscar Wilde; Wilde Studies; Wilde and Italian culture.

Wilde and the Rewriting of Medieval Drama

Elisa Bizzotto

In *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism* (1996), Elinor Fuchs makes some important points on the rise of interest in the Middle Ages in the Paris of the early 1890s. This interest was particularly relevant for certain theatrical productions of the time, which it affected also in association with the occultist vogue ingrained in certain aspects of Symbolism and Decadence. Medievalism in the drama of the period, Fuchs explains, “ranged from revivals of religious forms to atmospheric evocations of a remote time out of time”, while “the medieval craze was closely related to the hermetic revival” and to mysticism (Fuchs 1996, 36). And she adds:

In the theater, “mystery” shortly became a loose designation for any play that regarded human life *sub specie aeternitatis*, ranging in form from Van Lerberghe’s fable on the coming of death, *Les Fleureurs*, to Claudel’s comparatively realistic saint play *La jeune fille Violaine*, to Maeterlinck’s static dramas of everyday life, to neo-romantic occult dramas by Edouard Schuré and Péladan. Strindberg called his 1898 religious fairy-tale play *Advent* a “mystery.”

By the early years of the century the mystery play was being conceived not only as any play of a mystical bent, but as a performance mood and also as a distinct dramatic type. [...] The Russian poet and budding Nietzschean philologist Vyacheslav Ivanov conceived the mystery as a dramatic genre, central to a new “prophetic” Theatre of the Future; this third theater would be the modern analogue to the choric tragedy of ancient theater and to the comic form of medieval religious theater (Fuchs 1996, 36-37).

After Fuchs, such influence on turn-of-the-century literature and culture has been underlined by Martin Puchner, who explains how “medieval

passion plays” relying “on liturgical and other gestures endowed with religious symbolism” were “central for the European avant-garde” (Puchner 2002, 208), thus laying further emphasis on the trends brought to light by Fuchs as both preliminary and necessary to the pre-Modernist and Modernist scene. Implicit in Puchner’s statement is the notion that, starting from Paris, the theatrical vogue identified by Fuchs thrived transculturally, well beyond the *fin de siècle* and into the new century, with evidence of its circulation in various European contexts.

Even previous to the rediscovery just described and to its dissemination across Europe, however, Medievalism had provided a well-known inspiration in the literature and visual arts of certain countries throughout the nineteenth century. Especially in England, the resurgence of sacred drama of the Medieval and early-modern eras, with such genres as the mystery or morality plays impacting on the national imagination in Symbolist and *fin-de-siècle* poetics (Schramm 2019, 49-86), was also a result of the Medievalist renaissance that went back to Romanticism and Pre-Raphaelitism and gradually became an essential part of cultural heritage. As a consequence of this complex and long-lasting Medieval revivalism, by the beginning of the twentieth century English religious theatre of yore was flourishing even in peripheral areas of the country, which established close dialogues with the London theatrical scene in order to revive old local forms of representation. A fine case study to understand these trends is provided by the town of Chester, where

[a] new interest in the performance of medieval plays was stimulated by William Poel’s production of *Everyman* at the Charterhouse in London in 1901; it was paired with a production of Chester’s *Sacrifice of Isaac*, the first performance of a Chester play in modern times. One of Poel’s company, Nugent Monck, formed his own company and staged versions of Chester’s *Nativity*, *Shepherds*, and *Magi* plays in Bloomsbury Hall, London, in 1906. Monck wrote to the Chester Archaeological Society offering to produce the whole cycle in the traditional manner over three days at Whitsun 1907. The proposal, which must be seen against the background of Chester’s music festivals and the city’s growing concern with its past, would have resulted in the first complete revival of any English play-cycle. [...] a number of Cestrians who had seen *Everyman* in London or on tour reported favourably on the production. Following the meeting, the three ‘Nativity’ plays were

performed at the Music Hall in 1906 to test local reactions. An edition of the performance-text [...] was published to accompany the production. [...] The production was enthusiastically received [...] (Barrow et al. 2005, 175).

The present contribution will probe the ideas and issues that have been illustrated so far to suggest that, at the *fin de siècle* and shortly afterwards, Medieval theatre paved the way for a new type of drama, based on Medieval models though expressive of contemporary and future aesthetic and thematic issues. It will also and particularly argue that Oscar Wilde was among the pioneers, practitioners, and disseminators of this drama, both in England and abroad. His efforts to revitalise, or adapt, old theatrical features and devices developed well beyond his and other contemporary authors' works and would find fuller expression in the pre- and post-World War I eras. In those periods, as Kirsten Shepherd-Barr elucidates,

dramatists and directors [drew] on medieval or renaissance theatrical forms – Meyerhold and many others on commedia dell'arte, Jarry on the tradition of the Grand Guignol, Gordon Craig, O'Neill, Pirandello, and the Dadaists on masks, which certainly go back to the Greek theatre, and Verhaeren and Maeterlinck on medieval drama, to name but a few. But they were using these traditions in new ways, combining them with new forms of dialogue and structural changes in order to forge a dynamic aesthetic for the stage, especially in terms of the relationship between actors and audience. A permanent record of these ideas exists in the vast body of theoretical writings by many of these directors in addition to their theatrical work – writings that make it into the historiography of modernism even less frequently than the performances they help to explain (Shepherd-Barr 2005, 63).

A main point that will be here made is that Wilde anticipated the Modernist interest in Medieval drama mentioned by Shepherd-Barr; a further point is that, thanks to the international circulation of his work, he contributed to spread that interest in England as well as abroad. In other words, the attention towards Medieval theatre that surged in the *fin de siècle*, would become more pervasive in the first decades of the twentieth century, and can be assessed as an attempt to establish a type of world literature,

representative of an advanced cosmopolitan community of *literati* and *literatae*, had in Wilde one of its first advocates.



John Austen, *Beauty Goeth Fast Away*, illustration for *Everyman and Other Plays* (1925).

In the early 1890s, when the works above mentioned by Fuchs were being composed and represented, Wilde was trying to establish his own style as a dramatist – a quest that to a considerable degree seems to have involved the revitalisation of aspects and conventions of the Medieval or early-modern stage. The most patent example in this sense is *Salomé* (1891), written in Paris and originally in French, “whose stereotyped characters, Biblical intertextuality, repetitive dialogues, and extensive use of figurative language are indeed grounded in such a symbolist-decadent medieval vein” (Bizzotto 2021).

The connections of *Salomé* – fundamentally a Biblical story, hence conforming to the mystery play pattern – with vernacular theatre did not go unnoticed at the turn of the century. At the play’s first private representation in London, in May 1905, the reviewer of “The Daily Chronicle” observed that *Salomé* appeared “as a sort of cross between Maeterlinck and a ‘mystery play’” (cit. in Tydeman, Price 1996, 42), thus putting its most patent Symbolist inspiration on a par with the Medieval legacy, as was evident at a time in which the re-evaluation of Medieval theatre proliferated. *Salomé* could appropriately be defined as a “Symbolist mystery play” (Fuchs 1996, 137): quite an unrecognised genre, in fact, although contributing to what Fuchs calls the early-twentieth-century “mysterium”, a literary expression rooted in “the medieval Christian mystery” (Fuchs 1996, 37). The mysterium “evolved in part as a revival of allegorical methods, however dislocated by a self-conscious, modernist irony” and bore “the stamp of *fin-de-siècle* symbolist occult aesthetics” (Fuchs 1996, 37), which was a key feature of the Symbolist mystery play.

The metamorphosis from Symbolist mystery play to Modernist mysterium – or, in any case, to plays composed with a greater awareness of their Medieval and early-modern roots – is investigated by Helen Solterer also on the basis of Gustave Cohen's *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age* (1906), a ground-breaking study for its times. In his historical overview,

Cohen had pioneered an understanding of medieval performance en masse that fed the popular theatrical fashion. [...] He underscored how the modern miracle play mixed ritual and farce in ways that evoked fifteenth-century performances. In Paris [...] his works resonated for several leading playwrights. Charles Péguy [...] was composing mystery plays that bore all the trademarks of Cohen's renditions of medieval drama – its violent emotions, its populist fervour, its story of personal sacrifice and transformation. Gabriele D'Annunzio [...] turned directly to Cohen for help staging *The Martyrdom of Saint Sebastian*. [...] [D'Annunzio] insisted that his production faithfully reconstituted medieval drama as the scholar had reconstructed it (Solterer 2010, 31-32).

It is not difficult to agree with Solterer's inclusion of D'Annunzio's tragedy – composed in France and in French as *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) – within this revival. Stemming from minute philological research (Solterer 2010, 32), *Le Martyre* follows contemporary debates on the art of the theatre, which both in France and elsewhere entailed adaptations of antique drama, particularly the mystery play (Datta 2011 24, 36, 154), and is defined as a *mystère* in the subtitle. By doing so, D'Annunzio positioned his work within international networks that could offer him a wider recognition as the European playwright for the new century, a role that Wilde himself had been playing previous to his downfall. *Salomé*, with its re-use of Medieval dramatic conventions, constituted a main subtext for *Le Martyre*, which certainly expanded on them by showing a deeper knowledge of Medieval liturgical drama and its structural conventions (Bizzotto 2018, 149-150).

Far from exerting any widespread influence on subsequent drama, another, lesser known among Wilde's tragedies can be labelled as belonging to the same genre as *Salomé* and to the broader Medieval theatre revival that also involved D'Annunzio. The reference is to the

unfinished *La Sainte Courtisane; Or, The Woman Covered With Jewels*, most probably the “mystery play” the writer said he had “begun” in a telegram to his friend More Adey of 23 November 1893 (Wilde 2000, 577), although in *De Profundis* he revealed that Lord Alfred Douglas’s return from abroad in December prevented him from concluding it (Wilde 1994, 982). The play’s subsequent history was even more unfortunate. Following the dramatic turn of events in Wilde’s life in spring 1895, the manuscript of *La Sainte Courtisane* was lost in bizarre circumstances, as explained by Robbie Ross, his literary executor:

At the time of Wilde’s trial the nearly completed drama was entrusted to Mrs. Leveson, who in 1897 went to Paris on purpose to restore it to the author. Wilde immediately left the manuscript in a cab. A few days later he laughingly informed me of the loss, and added that a cab was a very proper place for it (Wilde 1908, xii-xiii) [1].

What remained was a mere fragment – enough, however, to establish close intertextual connections with *Salomé*. Accordingly, Chris Snodgrass has affirmed that “*La Sainte Courtisane* [...], in its blurring of the distinctions between good and evil, only reaffirms what *Salomé* had indicated six years earlier – that the sacred and the erotic are not contradictions, but twin sides of life’s irresolvable double-bind” (Snodgrass 1975, 108). Katharine Worth has found even more direct parallels between the two works:

The curiously named play has obvious links with *Salome*; the French title, the biblical rhythms, the duel between an ascetic and a sexually provocative woman, the symbolic emphasis on jewels (the sub-title of the fragment is ‘The Woman Covered with Jewels’). Some critics have thought it was written with Sarah Bernhardt in mind, though that seems doubtful. What it does show is that Wilde was looking for a new way of expressing the idea demonstrated tragically in *Salome*: an extreme of passion is drawn to its own opposite and the two can never be harmonised, only clash or reverse themselves. In *La Sainte Courtisane* he was aiming, it seems, at a witty treatment, along a line sketched to Beerbohm Tree: ‘When you convert someone else to your own faith you cease to believe in it yourself’ (Worth 1983, 184-185).

Worth's observations are in line with Wilde's own perception of the play in *De Profundis*, where he blames Douglas because, as he confesses, "Instead of making beautiful coloured, musical things like *Salomé*, and the *Florentine Tragedy*, and *La Sainte Courtisane*, I found myself forced to send long lawyer's letters to your father and constrained to appeal to the very things against which I had always protested" (Wilde 1994, 1042). Beauty, colours, and music are the elements Wilde sees as common to the works he mentions, which also share the relevant characteristic of being antithetical, in his mind, to the worst experiences of his life: the trials and incarceration, as well as the relationships with the Marquis of Queensberry, his lawyers, and the blackmailers, i.e. the debased humanity who had ruined him. Hence it would not be an exaggeration to say that, for Wilde, *Salomé*, *A Florentine Tragedy*, and *La Sainte Courtisane* belonged to the same theatrical genre not simply as tragedies, but on the ground of more pervasive and distinctive similarities. The hypothesis is supported by Josephine M. Guy and Ian Small, to whom *A Florentine Tragedy* and *La Sainte Courtisane* in particular suggest how "alongside the society comedy [...] [Wilde] retained a lifelong interest in another sort of drama altogether, one more self-consciously 'literary'" (Guy, Small 2000, 102). Worth offers an analogous, and somehow complementary, analysis of *La Sainte Courtisane* as evidencing Wilde's need to find other ideal typologies of plays than his most successful comedies of society and as the original model for new dramatic experimentations that, according to Robbie Ross, he would conceive while in jail. "Ross" – Worth points out – "tells that in prison [Wilde] invented two plays on biblical themes, *Ahab and Isabel* and *Pharaoh* which were 'similar' to *La Sainte Courtisane*" (Worth 1983, 185).

Like *Salomé*, *La Sainte Courtisane* may have indeed inaugurated Wilde's attention towards "biblical themes" in his theatre. What has seldom been noticed, however, is that such themes possibly derived from Medieval drama, some of whose stock traits Wilde recycled in his poetics, to the point that, in Rita Severi's words, *La Sainte Courtisane* "contains all the elements of the Symbolist Mystery play", namely

symbolic characters that embody ethical, philosophical, spiritual ideas; one main action (*drama*) that unfolds in three macro-sequences or *tableaux* and around which the whole play revolves, in some unidentified space (the

desert) and time (a timeless past); highly metaphoric repetitive language that reverberates in the rhythmic dialogue like a music of words [...]. Elaborate speech patterns that unfold a double meaning, an allegory (Severi 2007, 63).

While Severi goes on indicating such *fin-de-siècle* French plays as Pierre Quillard's *La fille aux mains coupées. A mystère* (1886) and Rémy de Gourmont's *Théodat. Le vieux roi* (1893), both modelled on the life of a saint, as inspirational for Wilde (Severi 2007, 63-64), Richard Ellmann more convincingly argues that *La Sainte Courtisane* derives from Anatole France's novel *Thaïs* (1890), the story of Saint Thaïs, a beautiful courtesan living in Alexandria of Egypt under Roman rule, in the fourth century (Ellmann [1987] 1988, 411) [2]. A monk, who had known Thaïs in his debauched youth, meets her again and converts her to Christianity. She enters a convent, while he – secretly mesmerised and tormented by her beauty – becomes a stylite and retires in the desert. Months pass until he learns that Thaïs is dying a saintly death. Hastening to her deathbed, he declares that faith is a mere illusion and confesses his love, though aware that the act will damn him for eternity. In its few surviving pages, *La Sainte Courtisane* rewrites this plot by hybridising it with elements from *Salomé*: Myrrhina, the title character, is told of a hermit who hides in a cave, believes in one God, and snubs the love of women. Although at first she can only hear his voice – just like Salomé with Jokanaan – Myrrhina is adamant in wanting to seduce him. Unexpectedly, her alluring speech – as manipulative and tempting as Herod's tirade to convince Salomé to dance – enthrals the hermit, whilst she is touched by his words on salvation and begins to question the sense of life. Wilde's manuscript abruptly stops here.

Fragmentary though it is, the plot still justifies a slight departure from Severi's, and Wilde's own, classification of *La Sainte Courtisane* in terms of genre. Whereas the tragedy possesses the features of a mystery play, its focus on the life of a saint more directly associates it with the miracle play. On the other hand, the thematic fight between good and evil and the didactic ending – however oppositional and counterintuitive – show analogies with the morality play, which has not infrequently been evoked apropos of *The Picture of Dorian Gray* (1891), or of Wilde's fairy tales (see, among many, Jones 2011). As might be expected, the morality play model is also present in other contemporary authors. George Bernard Shaw's

turn-of-the-century problem plays *Mrs Warren's Profession* (1893), *Candida* (1894), *The Devil's Disciple* (1896), and *Major Barbara* (1905) have all been considered as more or less openly replicating the paradigm, which also underlies such a Modernist work as *Saint Joan* (1925) (Adler 1982, 13; Stafford 1982; Weintraub 1992, 64; Berst 1994, 121). What is more, *Saint Joan* has been directly related to *Salomé* (Walshe 1997) – a play Shaw admired and whose Symbolist and Biblical imagery he had fully assimilated, as is evident from a letter to Wilde of 28 February 1893 (Wilde 2000, 554). Another, less known, morality play of the period is Aleister Crowley's *Mr Todd. A Morality*, written in July 1908 in Paris, privately printed in the author's collection *The Winged Beetle* (1910), and republished in "The Equinox" in September 1910. Mr Todd, the title character, is an obvious embodiment of Death appearing to a contemporary London family – the modern version of the vernacular 'everyman', which would also inspire Hugo von Hofmannsthal's far more famous morality play *Jedermann* (1911) – and whispering words, unheard by the audience, which awaken in them a joyous epiphanic awareness. The use of straightforward personification and symbolism, of a basic plot structure, and of the central thematic concern with death confirm the ultimate Medieval inspiration signalled from the title.

Yet, despite being instrumental to the early-twentieth-century fascination with Medieval drama, Wilde's theatre was more conspicuously entrenched in Aestheticism and Decadence. If *La Sainte Courtisane's* far-fetched and allusive language, evocative imagery and tropes, and extensive presence of allegory – which would become all-important in Modernist Medieval theatre, but were "already integral to the symbolist plays associated with nineteenth-century decadence by authors such as Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck, Gabriele D'Annunzio, and Oscar Wilde" (Herold 2021, 1-2) – characterise it as a Symbolist morality play, the text was conceived as a non-moralistic parable legitimising the poetics of Aestheticism and Decadence in their pursuit of beauty, pleasure, nihilism, and self-annihilation. Accordingly, *La Sainte Courtisane* mostly investigates pagan, rather than Christian, themes – a fact that calls for its classification as a 'pagan mystery play': a rarity in literary history, though finding roots in the Christo-pagan syncretism from which English theatre originated in the Middle Ages (Diller 1992, 127-128, 232, 241-242). Not many other pagan-Medieval plays can be identified in the long *fin de siècle*: one is *Le Martyre*

de Saint Sébastien, another Crowley's *The Rites of Eleusis* (1910), a mystery play whose heathen and esoteric elements reprise the "hermetic revival" evidenced by Fuchs in the Parisian drama of the 1890s. As Nick Freeman has shown, besides, Crowley was not at all insensitive to Wilde's philosophy of Aestheticism, nor, so it seems, to *Salomé* (Freeman 2007, 19-21, 24-27). It is, therefore, reasonable to suppose that he adapted certain aspects of Wilde's theatre in his own drama.

Wilde could as well be seen as the representative of what Gregory Mackie has called "late Victorian theatrical 'archaeology,' a practice that sought to mount historical dramas with as much accuracy and precision in costume and design as possible" (Mackie 2012, 219). The author himself theorises this practice in the 1891 essay *The Truth of Mask* (Wilde 1994, 1156-1173), in which he insists on archaeology as related to theatre – Shakespearean drama in particular – based on the necessity for it to be historically accurate to the smallest details in order to allow the audience to more thoroughly enjoy fictional characters (Wilde 1994, 1162). In Wilde's view, these trends and principles were not only typical of Shakespeare, but also of late-Medieval and early-modern stages at large. They, moreover, constituted a trans-national phenomenon stemming from the rediscovery of classical architecture and culture at the time. As Mackie (Mackie 2012, 219-220) further points out, Wilde himself created his own historical, or "archaeological", type of theatre from the English tradition whenever he wrote plays that were not comedies of manners. It was this historical theatre, in its reworking of stock features of old dramatic forms, that was especially influential for the pre-Modernist and Modernist stage, both in England and abroad. A fine example of Wilde's role as a precursor within these archaeological dramatic forms across cultures is offered by Anglo-Italian writer Vernon Lee's pageant *The Ballet of the Nations. A Present-Day Morality* (1915), whose programmatic subtitle – a declaration on the aptness of the morality play as a contemporary genre – establishes a direct affiliation with Medieval theatre and its turn-of-the-century adaptations. Like Wilde's archaeological plays, Lee's Modernist text has been seen as possessing "the allegorical framework" and "liminal status" of Medieval drama (Maxwell and Pulham 2006, 15); it is soaked in symbolism and pagan allusions and adopts the more spontaneous and inclusive performance practices and subgenres of early modernity – among which

the *danse macabre* and *auto sacramental* – to effectively represent Lee’s radical pacifism at the beginning of World War I.

For all its possible derivations from Medieval drama and Symbolist-Decadent morality plays, I have argued elsewhere (Bizzotto 2021) that an even more distinct source text for *The Ballet of the Nations* can be detected in Walter Pater – a master to both Wilde and Lee. The source can be identified in his imaginary portrait *Denys l’Auxerrois* (1886), which devotes some space to the description of late-Medieval and early-modern theatre practices. Here I would like to bring these reflections even further and suggest that *Denys l’Auxerrois* was crucial not only to Lee’s, but also to Wilde’s perception and interpretation of outdated theatrical forms. Textual evidence of such affiliation can be found in Wilde’s story *The Portrait of Mr W.H.* (1893), revolving around the identity of the dedicatee of Shakespeare’s *Sonnets*, recognised in the boy actor of the Bard’s company – a historical-fictional character called Willie Hughes. In the tale, Willie Hughes is supposed to have died in Germany, where he migrated after Shakespeare’s retirement, to have been there slaughtered by an enraged crowd, and finally buried in a vineyard by some young followers. Wilde conjectures that

it was not improbable that Willie Hughes was one of those English comedians (*mimi quidam ex Britannia*, as the old chronicle calls them), who were slain at Nuremberg in a sudden uprising of the people, and were secretly buried in a little vineyard outside the city by some young men “who had found pleasure in their performances, and of whom some had sought to be instructed in the mysteries of the new art” (Wilde 1994, 342).

For those familiar with Pater’s work, the scene described by Wilde appears as a rewriting of the protagonist’s death in *Denys l’Auxerrois*, where the hero is lynched by the mob during a street performance, whose main actor he is, and then literally torn to pieces. Not just in its final part, but throughout the text, *Denys l’Auxerrois* re-enacts the myth of Dionysus-Zagreus and, particularly in the quotation above, so does Wilde (Bizzotto 2000).

This kind of mythical method *avant la lettre* is not the only device shared by the two writers, since their stories similarly propose thoughts and

assessments on past English drama seen as fundamental in heralding new historical-cultural eras. Both Pater and Wilde set the deaths of their heroes within the context of popular open-air representations in Medieval or early-modern times and emphasise the regenerative power of that type of participatory and collective performances: while for Pater it is a “rude popular pageant” in which a personification of Winter gets “hunted blindfold through the streets” of Auxerre, Wilde depicts Willie Hughes as a strolling actor who takes Shakespeare’s and Marlowe’s art to Germany. By doing so, he becomes

the precursor of that *Aufklärung* or Illumination of the eighteenth century, that splendid movement which, though begun by Lessing and Herder, and brought to its full and perfect issue by Goethe, was in no small part helped on by another actor Friedrich Schroeder – who awoke the popular consciousness, and by means of the feigned passions and mimetic methods of the stage showed the intimate, the vital, connection between life and literature (Wilde 1994, 342).

In both texts, that is, cultural renovation comes through the agency of Medieval and early-modern theatre, its ritualistic nature, allegorical significance, symbolic gestures and actions, and the communal involvement it entailed. Wilde’s archaeological drama, rooted in the poetics of the *fin de siècle*, handed down these features to the early twentieth century and became founding for the poetics of Modernism, especially in the case of *Salomé*. The last point has famously been made by Petra Dierkes-Thrun in *Salome’s Modernity* (2011), though neglecting the possible relevance of Medieval legacy in the play’s success. These considerations elicit some final reflections on Wilde’s role as a writer of world literature – a perspective on which recent scholarship has been delving into (see Davis, Dierkes-Thrun 2018, Stilling 2018, Evangelista 2021). Wilde’s work was translated, read, imitated, and interpreted globally by the end of the nineteenth century, thus substantially contributing to the passage of crucial ideas into the twentieth. A dramatist, novelist, essayist, poet, and journalist, he was also an important theorist whose literary experimentation proved much influential in the European scene from the mid-1880s on. In such respect, his dramatic works, most specifically the ones here labelled as “archaeological” according to Mackie’s definition, appear paradigmatic. As a most

inspirational playwright in the decades to come, Wilde demonstrated, also by means of his Symbolist and pagan Medieval plays, what Michael Davis and Petra Dierkes-Thrun (2018, 15) have described as the “ability to move freely from world to world and across worlds, his plurality [...] appealing and influential beyond his own world”.

Notes

[1] While this essay is being written, Joseph Bristow, Yvonne Ivory, and Rebecca Mitchell are editing *La Sainte Courtisane* for the two volumes of Wilde’s uncollected, unfinished, and miscellaneous writings that will be included in the *Complete Works of Oscar Wilde* (Oxford University Press). The editors have kindly allowed me to consult some of their draft material.

[2] In *The Critic as Artist*, Wilde identifies Alexandria, instead of fifth-century Athens, as the cultural centre of antiquity – a choice explained by Stefano Evangelista by arguing that “Alexandria was attractive to Wilde because it was a culture that committed itself to preservation, transition, and transmission” (Evangelista 2021, 46). In light of Evangelista’s words, one can better understand why Anatole France’s *Thaïs*, with its Alexandrian setting, became a hypotext for *La Sainte Courtisane*, a play based on processes of cultural persistence, mediation, and dissemination.

Bibliographical References

Adler 1928

T.P. Adler, “*Candida*” as a “Mystery”, “Shaw: The Annual of Bernard Shaw Studies” 2 (1982), 14-16.

Barrow et al. 2005

J.S. Barrow, J.D. Herson, A.H. Lawes, P.J. Riden, M.V.J. Seaborne, *Leisure and Culture: Revival of the Mystery Plays*, in A.T. Thacker, C.P. Lewis (eds.), *A History of the County of Chester: Volume 5 Part 2, the City of Chester: Culture, Buildings, Institutions*, London 2005, 275-276, British History Online [accessed 7 July 2021].

Berst 1994

C.A. Berst, *As Kingfishers Catch Fire: The Saints and Poetics of Shaw and T.S. Eliot*, in B.F. Dukore (ed.), *1992, Shaw and the Last Hundred Years*, University Park 1994, 105-126.

Bizzotto 2000

E. Bizzotto, *The Legend of the Returning Gods in Pater and Wilde*, in F. Marucci, E. Sdegno (eds.), *Athena’s Shuttle: Myth, Religion, Ideology from Romanticism to Modernism*, Milano 2000, 137-156.

Bizzotto 2018

E. Bizzotto, *Salomé and Saint Sebastian. Modern Myths in Wilde and D'Annunzio*, in M. Davis, P. Dierkes-Thrun (eds.), *Wilde's Other Worlds*, London 2018, 161-174.

Bizzotto 2021

E. Bizzotto, *Vernon Lee, Walter Pater, and the Revival of Medieval Theatre*, "Staging Decadence", 12 April 2021 [accessed 10 July 2021].

Bloch, Nichols 1996

R.H. Bloch, S.G. Nichols, *Medievalism and the Modernist Temper*, Baltimore-London 1996.

Datta 2011

V. Datta, *Heroes and Legends of Fin-de-Siècle France: Gender, Politics, and National Identity*, New York 2011.

Davis, Dierkes-Thrun 2018

M. Davis, P. Dierkes-Thrun (eds.), *Wilde's Other Worlds*, London 2018.

Dierkes-Thrun 2011

P. Dierkes-Thrun, *Salome's Modernity. Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Ann Arbor 2011.

Diller 1992

H.J. Diller, *The Middle English Mystery Play. A Study in Dramatic Speech and Form*, Cambridge 1992.

Ellmann [1987] 1988

R. Ellmann, *Oscar Wilde* [1987], London 1988.

Evangelista 2021

S. Evangelista, *Literary Cosmopolitanism in the English Fin de Siècle. Citizens of Nowhere*, Oxford 2021.

Freeman 2007

N. Freeman, *Wilde's Edwardian Afterlife. Somerset Maugham, Aleister Crowley, and "The Magician"*, "Literature & History" 16/2 (2007), 16-29.

Fuchs 1996

E. Fuchs, *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington-Indianapolis 1996.

Guy, Small 2000

J.M. Guy, I. Small, *Oscar Wilde's Profession. Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*, Oxford 2000.

Herold 2021

K. Herold, *Allegories on the International Scene. Vernon Lee's, Mina Loy's, and Else Lasker-Schüler's War Plays*, "Feminist Modernist Studies" 4/2 (2021) [accessed 14 July 2021].

Jones 2011

J.T. Jones, *Morality's Ugly Implications in Oscar Wilde's Fairy Tales*, "Studies in English Literature, 1500-1900" 5¼ (Autumn 2011), 883-903.

Mackie 2012

G. Mackie, "The Modern Idea under an Antique Form": Aestheticism and Cultural Archaeology in Oscar Wilde's "Duchess of Padua", "Theatre Survey" 53/2 (September 2012), 219-239.

Marshall, Cusack 2017

C.S. Marshall, C.M. Cusack (eds.), *The Medieval Presence in the Modernist Aesthetic*, Leiden 2017.

Maxwell, Pulham 2006

C. Maxwell, P. Pulham (eds.), *Vernon Lee. Decadence, Ethics, Aesthetics*, Basingstoke 2006.

Puchner 2002

M. Puchner, *Stage Fright. Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, Baltimore-London 2002.

Schramm 2019

J.M. Schramm, *Censorship and the Representation of the Sacred in Nineteenth-Century England*, Oxford 2019.

Severi 2007

R. Severi, "La Sainte Courtisane" by Oscar Wilde. *Dramatic Oxymoron and Sainly Pursuits*, "The Journal of Drama Studies" (January 2007), 57-71.

Shepherd-Barr 2005

K. Shepherd-Barr, *Modernism and Theatrical Performance*, "Modernist Cultures" 1 (2005), 59-68.

Snodgrass 1975

C. Snodgrass, *Into the Demon Universe by Christopher S. Nassaar*, "Criticism" 17/1 (Winter 1975), 102-109.

Solterer 2010

H. Solterer, *Medieval Roles for Modern Times. Theater and the Battle for the French Republic*, University Park 2010.

Stafford 1982

T.J. Stafford, *Mrs Warren's Profession: In the Garden of Respectability*, "Shaw" 2 (1982), 3-11.

Stilling 2018

R. Stilling, *Beginning at the End. Decadence, Modernism, and Postcolonial Poetry*, Cambridge, Mass.-London 2018.

Tydemman, Price 1996

W. Tydemman, S. Price, *Wilde. Salome*, Cambridge 1996.

Ullyot 2016

J. Ullyot, *The Medieval Presence in Modernist Literature. The Quest to Fail*, Cambridge 2016.

Walshe 1997

E. Walshe, "Angels of Death": Wilde's "Salomé" and Shaw's "Saint Joan", "Irish University Review, Special Issue: Literature, Criticism, Theory" 27/1 (Spring-Summer 1997), 24-32.

Weintraub 1992

S. Weintraub, *Bernard Shaw. A Guide to Research*, University Park 1992.

Wilde 1908

O. Wilde, *Miscellanies*, Toronto-Boston 1908.

Wilde 1994

O. Wilde, *Complete Works of Oscar Wilde*, London 1994.

Wilde 2000

O. Wilde, *The Complete Letters of Oscar Wilde*, ed. by M. Holland and R. Hart-Brooke, London 2000.

Worth 1983

K. Worth, *Oscar Wilde*, Basingstoke-London 1983.

English abstract

The essay traces the influence of Medieval vernacular drama in the British culture of the *fin de siècle* and early twentieth century. In particular, it argues that Oscar Wilde's plays *Salomé* (1891) and the unfinished *La Sainte Courtisane* (1893), as well as the short story *The Portrait of Mr. W. H.* (1889, 1893), bear traces of the revival of Medieval theatre that began in France in the 1890s and subsequently disseminated in other European countries. In England, this revival had an unexpected champion in Walter Pater and most probably reached Wilde also through him. Wilde, and others such as Vernon Lee, delved into both Pater's vision of the Middle Ages and into Medieval ritualistic and participatory performances in order to craft dramas better suited to the turn of the century, with their radical epistemological transformations. Wilde, Lee, and other authors did so within a network of transcultural aesthetic exchanges which – especially in Wilde's case – generated works that can be construed as examples of world literature.

keywords | Oscar Wilde; *Fin-de-siècle* drama; Medieval drama; Modernist drama; Medieval revival; World literature.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

La storia del mondo non è altro che un sogno

Hanns Heinz Ewers e Oscar Wilde

Alessandro Fambrini



1 | Hanns Heinz Ewers a Berlino nel 1936.

“Hanns Heinz Ewers non appartiene al novero dei grandi scrittori tedeschi”, scriveva Michael Sennewald nel 1973 in uno dei pochi studi articolati che siano stati dedicati a questo autore nel secondo dopoguerra, “ma non è nemmeno da inquadrare nella letteratura di consumo, come una critica rigidamente orientata è abituata a fare da decenni” (Sennewald 1973, 199). Da allora, in questi quasi cinquant’anni, le cose sono almeno in parte cambiate ed Ewers ha cominciato a fare capolino nel canone della letteratura

tedesca, o almeno in quelle sue zone di margine in cui trova spazio il bizzarro, l’eccentrico, l’irregolare dello sfaccettato e multiforme universo del fantastico: soprattutto con quella parte della sua produzione, cioè, che copre i suoi primi anni e si conclude con il suo romanzo più famoso, fonte di sei (o forse sette: si veda al proposito Catalano, 241-42) diverse versioni cinematografiche, molte volte ristampato e che anzi non è mai davvero uscito del tutto dalla circolazione editoriale, *Alraune. Die Geschichte eines lebenden Wesens* (1911). A ciò corrisponde in sostanza il giudizio di Sennewald che nelle conclusioni del suo saggio sostiene che la rivalutazione di Ewers da lui proposta riguarda l’opera del primo periodo: se il suo saggio, scrive Sennewald, è teso “a garantire a Ewers un posto nella storia della letteratura tedesca, ciò riguarda esclusivamente i lavori che vanno dalle sue prime poesie fino all’incirca a *Alraune*” (Sennewald 1973, 201).

Al ridefinirsi del profilo di Ewers corrisponde anche una ripresa di interesse editoriale per la sua opera. Al momento in cui scriviamo si segnalano – per limitarci agli ultimi anni – le recenti ristampe dei racconti *Die Herzen der Könige* e di *Das Grauen. Seltsame Geschichten*, la pubblicazione degli inediti di *Immacolata. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlass*, del romanzo *Fundvogel. Geschichte einer Wandlung* e la ristampa anastatica in e-book del saggio *Edgar Allan Poe*, di cui si parlerà più avanti. L'opera di Ewers, con l'eccezione degli ultimi romanzi, circola ormai ampiamente in forma digitale, mentre quelli che sono considerati i capolavori dell'autore tedesco – il racconto *Die Spinne*, soprattutto, e in maniera minore il romanzo *Alraune* – hanno continuato a essere ristampati anche ai tempi della *damnatio memoriae* di Ewers in seguito alla sua svolta politica sempre più radicale e al suo coinvolgimento con il nazionalsocialismo.

Le opere successive ad *Alraune*, invece, e in particolare quelle che seguono il ritorno di Ewers dagli Stati Uniti dopo la Prima guerra mondiale, scivolano progressivamente nel *Kitsch* di una letteratura sensazionalistica e di consumo, un *Kitsch* gravato oltretutto da un'insopportabile cappa ideologica che vede l'autore tedesco allinearsi su posizioni sempre più reazionarie. Ewers, grande viaggiatore per indole e per mestiere (tra i suoi successi si contano diversi volumi di resoconti di viaggio: ricordiamo qui soltanto *Mit meinen Augen. Fahrten durch die lateinische Welt* [1909] e *Indien und ich* [1911]) era stato colto dalla notizia dello scoppio delle ostilità mentre si trovava in Cile, e da lì ripartì a New York dove rimase, tra alterne fortune, fino al 1920. Dal suo soggiorno americano scaturì un sentimento di insofferenza per le ingiustizie di quella società così diseguale, che si colora anche di critica anticapitalistica: se ne ha un esempio in un racconto come *Der schlimmste Verrat* (in *Nachtmahr*, 1922), dove l'inizio che stabilisce la cornice è un piccolo capolavoro di satira tesa a sbeffeggiare le dinamiche di un sistema la cui finta eguaglianza democratica nasconde abissi di discriminazione e di ingiustizia. Alcuni passi di questo racconto sembrano appartenere alla penna di un Gustav Landauer o di un B. Traven, con la loro esaltazione di una vita errabonda, con il ritratto che offrono di un'America degli ultimi e con quell'inizio pesantemente antiamericano in cui echeggia ancora l'anarchismo libertario che l'autore tedesco conobbe nelle sue frequentazioni berlinesi con personaggi come Erich Mühsam, con il quale firmò alcune opere nel primo

decennio del Novecento, e tra queste anche il *Führer durch die moderne Literatur*, un popolare manuale di letteratura contemporanea. All'interno del *Führer*, Mühsam curò l'ampia voce dedicata a Oscar Wilde, sintetizzando il profilo dello scrittore irlandese con grande partecipazione emotiva, soprattutto per il Wilde dell'ultimo periodo, "diventato un altro, migliore", la cui arte, che "prima era puro egoismo, si trasforma in conformità al suo cambiamento in una di impegno sociale" (Ewers 1906, 175): non è difficile immaginare che tale ritratto sia stato condiviso anche da Ewers. Rappresentante di punta della *bohème* d'inizio secolo, Mühsam (1878-1934) fu protagonista sia del cabaret berlinese che, in seguito, di quello monacense, dove partecipò con testi ed esibizioni all'attività del *Simplicissimus* e di *Die elf Scharfrichter*. Amico di Heinrich e Julius Hart, di Scheerbart e Wedekind, affinò il proprio pensiero anarchico sotto il magistero di Gustav Landauer che frequentò per lunghi anni. Fondatore e redattore spesso unico di diverse riviste rivoluzionarie (*Kain*, 1911-1914 e 1918; *Fanal*, 1926-1933), Mühsam fu coinvolto nella Rivoluzione dei Consigli di Monaco nel 1919, imprigionato fino al 1924. Successivamente impegnato a diffondere con mille iniziative il verbo rivoluzionario e a contrastare l'avanzata delle forze hitleriane, fu arrestato all'indomani della presa del potere da parte dei nazisti e massacrato nel KZ di Oranienburg l'11 luglio 1934.

A prevalere nello Ewers di questi anni, comunque, è un nazionalismo sempre più accentuato che spazza via il cosmopolitismo degli esordi, ancora sporadicamente affiorante fino ai primi anni Venti, e che, tingendosi di crescente revanchismo con il passare del tempo, spiana la strada all'abbraccio mortale con il nazionalsocialismo (su Ewers e i suoi rapporti con il Terzo Reich si veda la testimonianza – seppure alquanto apologetica – di Josephine Ewers-Bumiller, la seconda moglie dell'autore tedesco, in *Hanns Heinz Ewers während der Nazi-Zeit*, in Sennewald, 203-208) e a opere che ne sono la bandiera come *Reiter in deutscher Nacht* (1931) e *Horst Wessel. Ein deutsches Schicksal* (1932).

Alraune è del 1911. L'anno successivo Ewers firma l'introduzione all'edizione tedesca del *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (nel 1913 curerà anche un secondo volume di Wilde, *Erzählungen und Märchen*). Wilde all'epoca è già noto in Germania: alla sua fama, oltre al *Dorian Gray* (nel 1937 il romanzo aveva già conosciuto diciassette diverse traduzioni;

cfr. Pfister, 9), aveva contribuito non poco la messa in scena della *Salomé* a Berlino nel 1902, con la regia di Max Reinhardt, cui era seguita nel 1905 la versione operistica di Richard Strauß – tanto che nel 1907 Karl Kraus scriveva sulla “Fackel”, in stile pienamente wildiano, che in pochi anni Wilde era decaduto “da rifiuto dell’umanità a beniamino della buona società viennese” (Kraus, 6; su Wilde in Germania si vedano: Kohl; Evangelista e Kohlmayer).

Quello di Ewers è uno scritto breve, uno schizzo sintetico piuttosto banale nei contenuti, ma preceduto da alcune considerazioni di carattere generale in cui l’autore tedesco si serve del profilo biografico di Wilde per presentare un ritratto della sua (e della propria) idea di letteratura. Con i toni di una vera e propria invettiva, Ewers si scaglia con sdegno contro coloro che definisce, prendendo a prestito con il disinvolto eclettismo che gli è proprio un’espressione nietzscheana, i “filistei della morale” (Ewers 1912, 5) che hanno condannato Wilde all’ignominia e in ultima istanza alla morte, e rinviene in essi i tratti di una dominante intellettuale archetipica, capace di giudicare l’arte e gli artisti solo in base a categorie morali che non competono loro. Ewers sostiene che l’arte è tale, invece, anche perché sprofonda nell’abisso di ciò che la società dei benpensanti reputa sconveniente o osceno:

Sempre si ripete la medesima storia: il filisteo della morale non è grado di separare l’artista dalla persona... e dunque fa pagare all’artista i – veri o presunti – peccati della persona (Ewers 1912, 5).

Ewers stigmatizza questa tendenza, che rinviene in particolare nel popolo anglosassone, e individua una linea viva che ha in *Edgar Allan Poe* il suo campione più rappresentativo, nella quale s’inserisce Wilde e in cui Ewers vede indubbiamente incluso se stesso:

E il peggiore, il più ipocrita di tutti è il popolo inglese. Non fu Kingsley che interruppe suo figlio, quando questi gli fece il nome di Heine, con le parole: “Non nominarlo... era una brutta persona!”? L’ipocrisia anglosassone ha infamato la memoria dell’immenso Edgar Allan Poe anche dopo la morte, rimproverandogli... di essere un bevitore; e lo stesso è avvenuto con il grande umorista Charles Lamb. A Byron hanno rimproverato in modo infame

le sue storie d'amore... e si potrebbe continuare, con un nome prestigioso dopo l'altro (Ewers 1912, 5-6).

Si tratta della stessa linea che viene evocata quasi con le stesse parole, anche se con maggiore intensità e con un'articolazione più ampia, in quel vero e proprio manifesto di poetica che è rappresentato dal saggio *Edgar Allan Poe* (1905). Qui l'autore americano, oltre che pretesto per un attacco agli inglesi simile a quello che si ripeterà nell'introduzione al *Dorian Gray*, è occasione di una messa a fuoco dei processi compositivi attraverso i quali si delinea il profilo dell'artista ideale, di colui che si abbandona all'ebbrezza e attinge al grande serbatoio dell'ignoto (che Ewers, in ossequio alla tendenza del tempo, ribattezza "inconscio") per edificare mondi vividi e luminosi:

In questo modo gli inglesi litigano sui loro poeti. Fanno morire Milton di fame, rubano a Shakespeare tutti i suoi capolavori, frugano con le dita adunche sulle vicende familiari di Byron e Shelley, denigrano Rossetti e Swinburne, schiaffano Wilde in prigione e additano al pubblico ludibrio Charles Lamb e Poe... perché bevevano! Allo stesso modo, agli inglesi vengono contrapposti i tedeschi, che hanno se non altro un senso della morale meno ingessato e vincolante. Sono contento di essere tedesco! I grandi uomini tedeschi hanno il diritto... di essere immorali. Immorali, vale a dire: non proprio così morali come i buoni borghesi e i preti. Il tedesco dice: "Goethe è stato il nostro più grande poeta". Sa che non era troppo morale, ma non gliene fa una colpa. L'inglese dice: "Byron era immorale, perciò non era un grande scrittore". Solo in Inghilterra ha potuto circolare la voce del ripugnante pretonzolo Kingsley a proposito di Heine: "Non parlate di lui... era una brutta persona" (Ewers 1905, 14-15).

Una poetica antinaturalistica, antiborghese, con chiari tratti di convergenza con il simbolismo *fin de siècle*:

L'arte è opposta alla natura. Una persona che viva in totale astinenza fisica e psichica, i cui progenitori abbiano sperimentato per lunghe generazioni la stessa astinenza, sì che il suo sangue non possa essere "avvelenato" come il nostro, non potrà mai diventare un artista... a meno che la benevolenza divina non regali alla sua vita altre sensazioni che possano indurlo all'estasi. Ma anche questi non sono altro che *veleni* dello spirito. Natura e arte sono i

nemici più grandi: dove domina una, l'altra è impossibile.

Che cos'è – in senso stretto, *precisamente* – un artista? Un pioniere della cultura nella nuova terra dell'inconscio! (Ewers 1905, 18).

Vi è una precisa genealogia della dimensione ebraica dell'arte simbolista, in cui Hoffmann, Poe e Baudelaire occupano le posizioni preminenti:

Verrà un tempo in cui si rivolgerà un sorriso di commiserazione alle ampie vie maestre della nostra arte sobria, illuminate solo qua e là dalle torbide lanterne dell'alcol. Un tempo in cui i concetti di "arte" e di "ebbrezza" saranno una cosa sola, entrambi categorie di un'unica, grande arte ebraica. Solo allora sarà concesso ai pionieri l'alto grado che essi meritano, agli Hoffmann, ai Baudelaire, ai Poe... a quegli artisti che per primi adoperarono l'ebbrezza con coscienza consapevole (Ewers 1905, 17).

Insieme a loro, Wilde è tra coloro che segnano la strada:

Wilde racconta la favola della rosa meravigliosa che sbocciò dal cuore sanguinante dell'usignolo morente. Lo studente che la colse la ammirò e si meravigliò, non aveva mai visto una rosa rosso sangue di tale bellezza. Ma non sapeva in che modo essa era nata.

Noi ammiriamo l'*odontodossum grande*, quella meravigliosa orchidea... essa è forse meno bella perché si ciba di insetti che tormenta nel modo più ignobile, fino a farli morire? Godiamo degli splendidi gigli del parco di Sintra: così grandi, così bianchi non li abbiamo mai visti! Che cosa c'importa che il loro straordinario incanto sia dovuto all'ingegnoso guardiano, che non li nutre di acqua "naturale", ma di guano trattato con particolari concimi? (Ewers 1905, 17).

Poe e Wilde uniti in un unico segno e con lo stesso Ewers che si pone nella loro scia: scrittori come loro sono il suo presupposto e la sua autorappresentazione, a essi lo lega lo stesso senso di elezione, la stessa volontà di scandalo, la sensazione di una diversità che attrae e insieme rende diversi dagli altri:

Ci sono uomini dai quali si emana un incanto speciale. Uomini che ti stregano, senza che tu possa opposti: *devi* solo cedere alla loro personalità. E poi interviene un *qualcosa* che ti respinge; impossibile dire di che cosa si

tratta... ma c'è. Sono uomini *segnati*: con le stimmate dell'arte. Così Oscar Wilde, così Edgar Allan Poe (Ewers 1905, 63).

Ma non solo modello di scrittura: Ewers tende a riconoscersi anche nelle pose mondane di Oscar Wilde. L'autore tedesco, come scrive Gerald Bär, "deve la sua popolarità anche alla sua autostilizzazione a dandy un po' eccentrico e giramondo, che partecipò e vinse un concorso di bellezza per 'l'uomo più bello di Berlino', portava sempre il monocolo e tra una cosa e l'altra si cimentò anche come attore con Max Reinhardt" (Bär, 379). Ma al di là del profilo umano e caratteriale di Wilde, al di là della sua collocazione negli scenari del *fin de siècle*, è la modalità del fantastico, tratto ricorrente e anzi distintivo dello stile *Jugend* (cfr. Jost, 24 segg.), ad attrarre Ewers, che la pone al centro del proprio progetto autoriale. La *Widmung* del saggio su Poe, che evoca uno dei più grandi modelli della letteratura fantastica tedesca di inizio Novecento, Gustav Meyrink, la proclama con programmatica esemplarità:

A GUSTAV MEYRINK,

l'artista dell'ebbrezza, il sognatore che crede nel sogno come unica cosa vera - come fu Poe, come è colui che scrisse queste righe - è dedicato questo libriccino.

Sull'Alhambra

Aprile 1905

HANNES HEINZ EWERS (Ewers 1905, 8).

Wilde, l'autore di *Dorian Gray*, rientra all'interno di questo spazio fantastico e anzi contribuisce a definirlo, e se è vero che certe sue esperienze riecheggiano come possibile fonte di ispirazione per la narrativa di Ewers (come scrive Kugel, l'interesse dell'autore tedesco per i culti voodoo, alla base di un racconto come *Die Mamaloi* [1907], è stato "forse ispirato dall'esempio di Oscar Wilde che nel 1881, nel sud degli Stati Uniti, prese parte ad alcune cerimonie degli schiavi neri" [Kugel, 107; in realtà, come è noto, Wilde parte per gli Stati Uniti nel dicembre 1881, arriva a gennaio 1882 e visita il sud in estate: quindi l'esperienza con il Voodoo non risale al 1881, ma all'anno successivo]), lo scrittore irlandese è definito autore del fantastico ben oltre il *Dorian Gray* da 'colleghi' come Howard Phillips Lovecraft, che lo include nel suo *Supernatural Horror in Literature* "per certi suoi racconti di squisita immaginazione" (Lovecraft,

50) e Jorge Luis Borges, che lo seleziona per la sua serie antologica della "Biblioteca di Babele" e paragona la sua "Londra onirica" a "quelle di Stevenson o Chesterton" (Borges, 9). Ma non solo: il fantastico wildiano copre un altro territorio che occupa il centro dell'orizzonte di Ewers, quello del raddoppiamento, della duplicità e della scissione dell'io. I meccanismi attraverso i quali si manifesta tale scissione hanno luogo in dinamiche interiori (ciò che caratterizza il fantastico di inizio Novecento e lo distingue da quello tradizionale), in manifestazioni incontrollate di un io che non è più padrone di se stesso ed è incapace di cogliere i nessi dei fenomeni cui assiste impotente e dai quali viene travolto. Il *Dorian Gray* è ovviamente il punto di riferimento primario, e al romanzo di Wilde si ispira una delle imprese più significative di Ewers negli anni Dieci: la stesura del soggetto per il film di Stellan Rye e Paul Wegener (che ne fu produttore e protagonista) *Der Student von Prag* (1913), uno dei grandi classici del primo cinema (una seconda versione muta, sempre con la collaborazione di Ewers, uscì nel 1926 con la regia di Henrik Galeen e con Conrad Veidt come protagonista. La storia conobbe anche una versione non autorizzata per la regia di Arthur Robison nel 1935 [su *Der Student von Prag* e più in generale sui rapporti di Ewers con il cinema si veda Keiner]).

Ma Wilde, con la sua personalità sfaccettata e inafferrabile, con le sue pose e i suoi slanci di autenticità, le sue oscillazioni tra l'ostentazione di indifferenza e la sincerità del dolore, proietta la sua immagine ben oltre il suo Dorian e deposita in Ewers una matrice che ritorna nei suoi racconti di questo periodo e modella i suoi personaggi. C'è anche (e soprattutto) Wilde negli esteti sfiabati dai comportamenti eccentrici che affollano le pagine di Ewers, attraverso una gamma che va dal travestitismo e all'omosessualità in *Alraune* al bisessualismo di un racconto come *Der Tod des Barons Jesus Maria von Friedel* (1908), il cui protagonista, "una specie di *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* con una componente maschile e una femminile" (Bär, 381) simboleggiata con irridente blasfemia nel suo nome, si presenta talvolta in abiti muliebri, mentre la grafia alternante del suo diario testimonia le due diverse personalità del suo io; e oltre, fino agli estremi dell'ermafroditismo e del cambiamento di sesso che viene tematizzato attraverso un esperimento scientifico nel romanzo *Fundvogel* (1928). Oscar Wilde con la sua omosessualità (nella quale Ewers, con la sua pan- e probabile bisessualità, si riconosce; cfr. Kugel, 389-94; e Knobloch, 142-156) rappresenta un paradigma non solo artistico, ma la forma

elementare di una tendenza alla trasgressione che l'autore tedesco sente come un diritto di ogni 'spirito superiore' in cui sono racchiusi l'uno e il molteplice. È così che Wilde diviene paradigma di elezione e la sua condanna una prova dei limiti della morale comune, travasata nelle miopi leggi della società borghese nel racconto *Die Herren Juristen* (1905):

Che cosa rappresenta una pena come il penitenziario per un uomo della cultura universale, per una persona forse perfino eccessivamente raffinata come Oscar Wilde? Se sia stato condannato a ragione o a torto, se il famoso paragrafo sull'omosessualità appartiene al medioevo o meno, poco importa, ciò che è certo è che quella stessa pena è stata mille volte più dura per lui che per chiunque altro! La moderna regolamentazione delle pene si basa sul principio della generale eguaglianza... ciò che non abbiamo e non avremo mai! (Ewers 1928, 94).

Sono gli stessi argomenti che ritroviamo nella nota introduttiva al *Dorian Gray*, che per il resto ricostruisce in estrema sintesi la storia della fortuna di Wilde in Germania, ne cita le traduzioni, le messe in scena. La breve rassegna si conclude con la menzione di un racconto al quale Ewers attribuisce evidentemente anche un ruolo non del tutto marginale per la ricezione dell'autore irlandese:

I primi a occuparsi di lui furono Hedwig Lachmann, che tradusse la sua *Salomé*, e Johannes Gaulke, che curò l'edizione tedesca di una serie di suoi libri; intanto io pubblicavo sulla rivista viennese "Die Zeit", con il titolo C.33 (era il numero di cella dell'autore nel penitenziario di Reading), la storia di un incontro con Oscar Wilde. Con queste e con altre pubblicazioni iniziò così a destarsi l'interesse del pubblico tedesco (Ewers 1912, 8).

Vicenda autentica o immaginaria, quella che il racconto traduce in termini fantastici? Le parole di Ewers lasciano nell'ombra le circostanze reali dell'incontro, che potrebbe e potrebbe non essere avvenuto nel 1898, in uno dei numerosi soggiorni dell'autore tedesco a Capri, dove C.33 fu scritto nel maggio del 1903. Nello stesso anno Ewers annota in un suo *reportage* dall'isola campana: "Ho incontrato qui spesso due naufraghi resi amari dalla vita, lo sventurato poeta Oscar Wilde e il suo amico Alfred Douglas" (Ewers 1903, 6); e tuttavia Erich Mühsam, curatore della rivista sulla quale l'articolo di Ewers comparve, dubitava della veridicità di quelle

circostanze, e tale dubbio è ripreso dal più accurato biografo di Ewers, Wilfried Kugel (cfr. Kugel, 52-53). Wilde ritorna, inoltre, in un altro testo 'partenopeo' (scritto a "Neapel, Mai 1907", avverte Ewers nella nota in epigrafe che precede il racconto; cfr. Ewers 1928, 70), *Das weiße Mädchen*, nel quale uno dei due protagonisti in cui sembra dividersi l'autore, lo scettico Lothar, al cospetto del meno ortodosso, curioso Donald McLean afferma: "Oskar [sic] Wilde era un mio buon amico, come lei sa bene" (Ewers 1928, 72), a segnalare l'esperienza e la condivisione da parte di Lothar di ogni sfumatura dell'amore, del quale l'amico vuole mostrargli (e lo farà) un lato sconosciuto, mentre la protagonista femminile è una figura sadomasochistica che Sennewald accosta a "Salomè, Salambò, Cleopatra ed Erodiade" (Sennewald, 63) che esegue nuda una danza sfrenata per poi decapitare una colomba bianca e, come invasata, bagnarsi del suo sangue.

In ogni caso, l'ambiguità in cui sono immerse le circostanze dell'incontro di Ewers con Wilde fa parte tanto dell'immagine che l'autore tedesco vuole offrire di se stesso quanto della dialettica tra immaginazione e realtà che il racconto accampa, fino a scivolare nel metafisico. E C.33, in effetti, è un testo importante, anche se non tanto per illuminare la fama di un autore già noto come Wilde, quanto piuttosto perché attraverso la figura di Wilde il motivo della scissione dell'io, così ricorrente in Ewers, trova nuova forma e sostanza. A esso fa da *pendant* un'altra storia, scritta anch'essa a Capri nel gennaio del 1903, *John Hamilton Llewellyn's Ende*, in cui la devozione wildiana passa attraverso una rielaborazione narrativa che si riconnette a una diversa matrice fantastica, quella - archetipale anche per il *Dorian Gray* - del corpo incorrotto, che passa attraverso modelli come *Die Bergwerke zu Falun* (1819) di E.T.A. Hoffmann, e che era stata recentemente ripresa e rinnovata da Hugo von Hofmannsthal con *Das Bergwerk zu Falun* (1900) o da Kurd Laßwitz con *Die Frau von Feldbach* (1902). Nel racconto di Ewers Llewellyn, un giovane pittore, si innamora del suo modello, una ragazza dalla bellezza incorruttibile come quella di *Dorian Gray*. Il motivo wildiano, tuttavia, in *John Hamilton Llewellyn's Ende* si oggettivizza per prendere poi l'abbrivio verso un nuovo versante di speculazione fantastica: la bella, infatti, è stata ritrovata in un blocco di ghiaccio in Siberia (qui agiscono gli echi di cronaca: dalle falde glaciali di Berezkova, nell'agosto del 1900, era stata riportata alla luce una carcassa di mammoth perfettamente conservata), e trasportata a Londra ancora "chiusa nel suo palazzo polare" (Ewers 20171, 46; trad. modificata), un

involucro che l'ha custodita per migliaia di anni e ne sigilla i lineamenti perfetti, preservandoli dal decadimento. Congelato nella sua bellezza eterna a sfidare il tempo e la corruzione, quel corpo radioso è affidato alle cure del British Museum, e diventa oggetto di ossessione e follia per il protagonista, fin quando, idealizzato e impossibile, il prezioso cadavere sottratto alla sua cella frigorifera non si dissolve in putredine.

Ma torniamo a *C.33*. Preceduto da una citazione della *Ligeia* di Poe, costruito su uno schema simile a quello che l'anno seguente andrà a strutturare anche il saggio sullo scrittore statunitense – quello dell'incontro reale o immaginario con la personalità celebrata – a segnare l'affinità con cui questi due autori si presentano agli occhi di Ewers, il racconto, che nella sua prima edizione in rivista (uscì poi in volume nel 1904 in *C.33 und anderes*; a partire dalla sua ripubblicazione in *Die Besessenen*, poi, il titolo assunse la forma *C.3.3.* e la dedica "Dem Gedächtnisse Oskar [sic] Wilde") recava il sottotitolo *Eine Erinnerung an Oscar Wilde*, si svolge come una parabola narratologica: dopo il breve inizio descrittivo, in cui lo scenario è predisposto con una precisione acribica che richiama le tecniche del naturalismo ("Seduto sulla sommità di Punta Tragara fissavo da un quarto d'ora il mare, il sole, le rocce. Mi preparavo ad alzarmi per andare a casa quando un uomo venne a sedersi sulla panchina accanto a me, e mi trattenne per un braccio" [Ewers 2017, 147]), interviene la figura di Oscar Wilde a cambiare il paradigma. Il suo ingresso in scena segna l'irruzione del fantastico in un mondo che improvvisamente smarrisce le sue certezze. Wilde è se stesso e al tempo stesso il suo doppio spettrale:

Certo non mi era sconosciuto, ma chi era?

"È sicuro di non riconoscermi?", riprese la voce tremula.

Quella intonazione... non mi era ignota, ma con inflessioni diverse: una voce forte, controllata, focosa, e non come adesso, esitante e debole.

Infine un lampo:

"Oscar Wilde?!"

"Sì", confermò la voce. "Quasi! Dica piuttosto: *C.33.*, è tutto ciò che il penitenziario ha lasciato di Oscar Wilde.

Lo osservai. *C.33.* non sembrava un granché: era una povera imitazione, un pallido ricordo di colui che era stato Oscar Wilde (Ewers 2017, 147).

Questo Wilde ridotto all'ombra di se stesso dopo gli anni di detenzione, tuttavia, recupera le sembianze di ciò che era stato un tempo e che il narratore aveva conosciuto, quando nel dialogo che si aggira dapprima in frasi di circostanza si introduce all'improvviso e come per caso un elemento che lo riscuote dal suo torpore:

Girammo intorno alla collina e ci sedemmo su due pietre, davanti all'Arco naturale.

All'improvviso mi sfuggì:

"Sono anni, ormai, da quando presi questa stessa strada insieme alla grande Annie Ventnor. È in questo punto che incontrammo Oscar Wilde... Il suo labbro superiore allora sdegnosamente si rialzava, i suoi occhi fiammeggiavano, tanto che le mie mani cominciarono a tremare [...]. Oggi mi ritrovo nello stesso punto; ma Lady Ventnor è morta e accanto a me c'è C.33. Sembra fantastico!"

"Sì", sottolineò Oscar Wilde. "Fantastico!"

"Si direbbe il sogno di un Essere ignoto... un sogno di cui siamo i protagonisti".

"Sì... che ha detto?", esclamò Oscar Wilde, ansante, ferito e divorato dall'eccitamento.

Ripresi negligerentemente:

"Si direbbe il sogno di un Essere ignoto, un sogno di cui noi siamo i protagonisti".

Le mie labbra si muovevano macchinalmente, mi rendevo appena conto di quanto dicevo e pensavo.

Oscar Wilde ebbe un sussulto; questa volta la sua voce ritrovò l'antica inflessione dell'uomo il cui spirito altero si elevava al di sopra della folla volgare (Ewers 2017, 148).

Quelle pronunciate da Ewers e che fanno tanto effetto su Wilde sono le stesse parole che tre giorni dopo, in un successivo incontro, l'autore irlandese (o meglio, il suo doppio C.33) ripeterà al narratore. Questi, spinto dalla curiosità, insiste nel chiedergli perché, prima della condanna esemplare che lo avrebbe colpito con bigotta inflessibilità, abbia deciso di rinunciare alla fuga, possibile fin quasi all'ultimo istante: "Perché", dichiara Wilde, "tutto non è altro che un sogno, il sogno di un Essere ignoto che sogna di noi" (Ewers 2017, 150; trad. modificata).

Questa volta la frase acquista la forza di una sentenza oracolare: oltre a possedere una valenza cifrata e a riferire di quel complesso e insondabile rapporto sogno/realità così centrale per le poetiche simboliste, le parole pronunciate dall'autore irlandese sono da intendersi alla lettera. Wilde spiega, infatti, di aver ricevuto in sogno la visita ricorrente di un essere sconosciuto, che sembra appartenere a un'altra dimensione dell'essere:

Feci quella notte un sogno insensato. Vicino a me vidi un essere strano, una massa molle come un mollusco che nella parte superiore terminava in un'orribile Smorfia. Questa creatura era sprovvista di braccia e di gambe; la si sarebbe detta una testa ovoidale dalla quale, in qualunque momento e da tutte le parti, potevano spuntare arti gelatinosi. Tutto l'insieme aveva un colore bianco tendente al verde quasi trasparente, dove s'intrecciavano innumerevoli lineamenti (Ewers 2017, 150-151).

L'essere rivela a Wilde, che tenta di negarne la sostanza e lo chiama "un brutto fantasma di me stesso" (Ewers 2017, 151), una verità agghiacciante:

La Smorfia si contorse in un sogghigno, s'inclinò più volte e chiocciò: "Guardatelo! Non sarei dunque che un suo fantasma! No, povero amico, la situazione è proprio l'opposto: *sono io che sogno, e tu non sei che un minuscolo personaggio del mio sogno*" (Ewers 2017, 151).

A poco a poco, sognatore e essere sognato si scambiano di segno: chi è davvero il sogno dell'altro, ed è possibile stabilirlo con certezza? Roso dalla vertigine abissale che tale interrogativo dischiude, Wilde finisce per convincersi della propria immaterialità. La relativizzazione del sé si estende al tutto e finisce per coinvolgere ogni manifestazione dell'essere nella medesima indifferenza. Paradossalmente è in questa indifferenza che Wilde trova una chiave per resistere al suo persecutore, negandogli ogni importanza e in definitiva ogni senso. Eppure, nel continuo gioco di rispecchiamenti e capovolgimenti del racconto, l'indifferenza del sognato si rivela essere un'arma a doppio taglio: essa muove anche il sognatore all'indifferenza nei confronti dell'oggetto del proprio sogno, mano a mano che questi si disinteressa di lui, e mentre le apparizioni della creatura si rarefanno sempre di più, come scrive Ulrike Brandenburg, "con la crescente assenza dell'immaginario persecutore viene meno anche l'energia vitale di Wilde" (Brandenburg 2003, 79).

Disinteressandosi a lui, il sognatore spinge Wilde all'apatia, lo fa scivolare via dalle cose, lo rende sempre più diafano e spettrale, fino a ridurlo alla larva che il racconto descrive:

Da circa un anno le sue visite si sono fatte più rade.

"Cominci ad annoiarmi", mi confidò una notte. "Non vali abbastanza per tenere un ruolo nei miei sogni. Ci sono cose più divertenti. Credo che comincerò a dimenticarti tranquillamente".

Lo crederebbe? Credo anch'io che cominci a dimenticarmi. Di tanto in tanto le succede ancora di sognarmi, ma sento che la mia vita onirica sta sfumando. Non sono ammalato, ma la mia vitalità comincia a venir meno. La Cosa non vuole più sognare di me; quando mi avrà completamente abbandonato, mi spegnerò (Ewers 2017, 155; trad. modificata).

Nel finale, tuttavia, la creatura torna a manifestarsi forse per un'ultima volta in una roccia sul mare, che nella sua monolitica, indifferenziata materialità si contrappone alla "massa molle come un mollusco", "sprovvista di braccia e di gambe", con cui essa si era presentata a Wilde per la prima volta. Ma si tratta soltanto di un'altra faccia della medesima alienità, una manifestazione parallela dell'amorfo che irride agli sforzi umani di dare ordine e senso al caos dell'universo:

Puntò il dito. L'acqua di un verde smeraldo ricopriva per un istante lo scoglio corroso, ritirandosi l'istante appresso. E veramente, nell'oscurità profonda, la pietra umida evocava una figura fantomatica, una Smorfia beffarda che sogghignava tutta...

"Uno scoglio!", gridai.

"Sì, certamente, uno scoglio! Crede che non me ne accorga anch'io? Ma è la Smorfia; essa ha la facoltà di conferire la sua forma a qualunque oggetto.

Guardi come sogghigna!"

Rideva, non potevano esservi dubbi. Dovetti riconoscere che lo scoglio grondante acqua assomigliava stranamente all'Essere fantastico che Oscar Wilde mi aveva descritto. "Mi creda", disse ancora mentre vogavamo in barca sulla via del ritorno. "Mi creda: non c'è dubbio possibile. Rinunci una volta per tutte alle sue magniloquenti concezioni dell'umanità. La vita umana e tutta la storia del Mondo non sono altro che il sogno che un essere beffardo fa a nostre spese (Ewers 2017, 155-56).

Ewers sancisce così, con le ultime parole di Wilde, un'antiteologia nichilista e beffarda, in cui sembrano prefigurate le visioni lovecraftiane di cosmica indifferenza all'umano (cfr. Pezzini), quasi un risvolto mitico di quella stessa imperturbabilità, di quello stesso distacco che si rivela nella sferzante ironia del dandy. E Oscar Wilde finisce per essere vittima e carnefice di se stesso: ipostasi degli abissi autodistruttivi del decadentismo, sublimazione e al tempo stesso denuncia delle aporie dell'*art pour l'art*.

Riferimenti bibliografici

Bär 2005

G. Bär, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und in der deutschen Stummfilm*, Amsterdam-New York 2005.

Brandenburg 2003

U. Brandenburg, *Hanns Heinz Ewers (1871-1943). Von der Jahrhundertwende zum Dritten Reich. Erzählungen, Drame, Romane 1903-1932*, Frankfurt a/M 2003.

Borges 1989

J.L. Borges, *Introduzione*, trad. di Gianni Guadalupi, in Oscar Wilde, *Il delitto di Lord Saville*, Milano 1989.

Catalano 2017

W. Catalano, *Lo schermo infestato: Hanns Heinz Ewers e il cinema*, in Hanns Heinz Ewers, *Alraune. La storia di un essere vivente*, a cura di Alessandro Fambrini, Milano 2017, 237-249.

Evangelista 2010

S. Evangelista (ed.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London-New York 2010.

Ewers 1903¹

H.H. Ewers, *C.33. Eine Erinnerung an Oscar Wilde*, "Die Zeit", 37:472, 17 ottobre 1903, 31-33.

Ewers 1903²

H.H. Ewers, *Die Insel der Entgleisten*, "der arme Teufel" 2/22-23, 24 ottobre 1903, 6-7.

Ewers 1904¹

H.H. Ewers, *C.33 und anderes*, Berlin 1904.

Ewers 1904²

H.H. Ewers, *John Hamilton Llewellyn's Ende*, in Id., *C.33 und anderes*, Berlin 1904.

Ewers 1905

H.H. Ewers, *Edgar Allan Poe, Die Dichtung*, Band XLII, Berlin 1905.

Ewers 1906

H.H. Ewers, *Führer durch die moderne Literatur. 300 Würdigungen der hervorragendsten Schriftsteller unserer Zeit*, hrsg. von Dr. H.H. Ewers unter Mitwirkung der Schriftsteller V. Hadwiger, E. Mühsam, R. Schickele, Dr. W. Bläsing, Berlin 1906.

Ewers 1909¹

H. H. Ewers, *Die Besessenen*, München-Leipzig 1909.

Ewers 1909²

H.H. Ewers, *Mit meinen Augen. Fahrten durch die lateinische Welt*, Berlin 1909.

Ewers 1911

H.H. Ewers, *Indien und ich*, München 1911.

Ewers 1912

H.H. Ewers, *Einleitung*, in Oscar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray*, übersetzt von Johannes Gaulke, Berlin 1912.

Ewers [1905] 1928

H.H. Ewers, *Die Herren Juristen* [1905], in *Das Grauen. Seltsame Geschichten, Sieben Stäbe*, Berlin 1928.

Ewers [1907] 1928¹

H.H. Ewers, *Das Grauen. Seltsame Geschichten* [1907], Berlin, *Sieben Stäbe*, 1928.

Ewers [1907] 1928²

H.H. Ewers, *Das weiße Mädchen* [1907], in *Das Grauen. Seltsame Geschichten, Sieben Stäbe*, Berlin 1928.

Ewers [1907] 1928³

H.H. Ewers, *Die Mamaloi* [1907], in *Das Grauen. Seltsame Geschichten, Sieben Stäbe*, Berlin 1928.

Ewers 2017¹

H.H. Ewers, *Il ghigno (C.33)*, in Id., *Il ragno e altri brividi*, trad. di Marie Odazio, Bologna 2017.

Ewers 2017²

H.H. Ewers, *La fine di John Hamilton Llewellyn (John Hamilton Llewellyn's Ende)*, in Id., *Il ragno e altri brividi*, trad. di Marie Odazio, Bologna 2017, 147-156.

Ewers 2017³

H.H. Ewers, *Die Herzen der Könige*, Bayreuth 2017.

Ewers 2017⁴

H.H. Ewers, *Fundvogel. Geschichte einer Wandlung*, Mannheim 2017.

Ewers 2017⁵

H.H. Ewers, *Edgar Allan Poe*, Norderstedt 2017.

- Ewers 2019
H.H. Ewers, *Das Grauen. Seltsame Geschichten*, Wien 2019.
- Ewers 2020
H.H. Ewers, *Immaculata. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlass*, Wien 2020.
- Ewers-Bumiller 1973
J. Ewers-Bumiller, *Hanns Heinz Ewers während der Nazi-Zeit*, in M. Sennewald, *Hanns Heinz Ewers. Phantastik und Jugendstil*, Meisenheim am Glam 1973, 203-208.
- Jost 1969
D. Jost, *Literarischer Jugendstil*, Stuttgart 1969.
- Keiner 1988
R. Keiner, *Hanns Heinz Ewers und der Phantastische Film*, Zürich-New York 1988.
- Knobloch 2002
M. Knobloch, *Hanns Heinz Ewers. Bestseller-Autor in Kaiserreich und Weimarer Republik*, Marburg 2002.
- Kohl 2000
N. Kohl (hrsg.), *Oscar Wilde im Spiegel des ahrhunderts. Erinnerungen. Kommentare. Deutungen*, Frankfurt a/M-Leipzig 2000.
- Kohlmayer 1996
R. Kohlmayer, *Oscar Wilde in Deutschland und in Österreich*, Tübingen 1996.
- Kraus 1907
K. Kraus, *Das Bildnis des Josef Jarno*, "Die Fackel", 232:3, 16 ottobre 1907, 6.
- Kugel 1992
W. Kugel, *Alles schob man ihm zu, er war... der Unverantwortliche: Das Leben des Hanns Heinz Ewers*, Düsseldorf 1992.
- Lovecraft 1973
H.P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale nella letteratura*, trad. di Alda Carrer, in Id., *Opere complete*, Milano 1973.
- Pezzini 2019
F. Pezzini, *Hanns Heinz Ewers e la Donna Ragno*, "Carmilla on line" (2 agosto 2019; 12 agosto 2019).
- Pfister 1986
M. Pfister, *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray*, München 1986.
- Sennewald 1973
M. Sennewald, *Hanns Heinz Ewers. Phantastik und Jugendstil*, Meisenheim am Glam 1973.
- Wilde 1913
O. Wilde, *Erzählungen und Märchen*, hrsg. Hanns Heinz Ewers, Berlin, Deutsche Bibliothek 1913.

English abstract

Hanns Heinz Ewers (1871-1943), along with Karl Hans Strobl and Gustav Meyrink, is a master of early twentieth-century German fantastic literature. His first works, steeped in surreal and grotesque atmospheres, often have Oscar Wilde as a main presence. For the early Ewers, Wilde is a fine example of those metaphysical tensions underlying and undermining the bourgeois concept of reality. This article examines Wilde's influence on Ewers' work, focusing in particular on the essay *Edgar Allan Poe* (1905) and the story *C.33* (1904), set in Capri in 1898, whose main character Wilde is.

keywords | Hanns Heinz Ewers; Oscar Wilde; Fantastic Literature; *Fin de siècle*.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Una specie di simbolista

Borges legge Wilde

Alessandra Ghezzi

Oscar Wilde, que de un destino no sin
infortunio y deshonra ha dejado una obra,
que es feliz e inocente como la mañana o el agua

Atlas, 1984

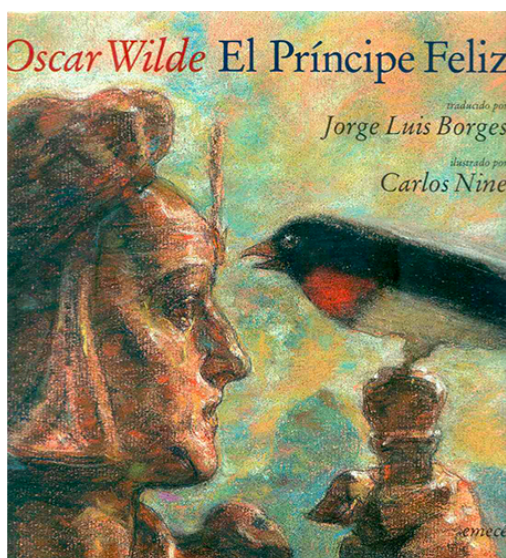
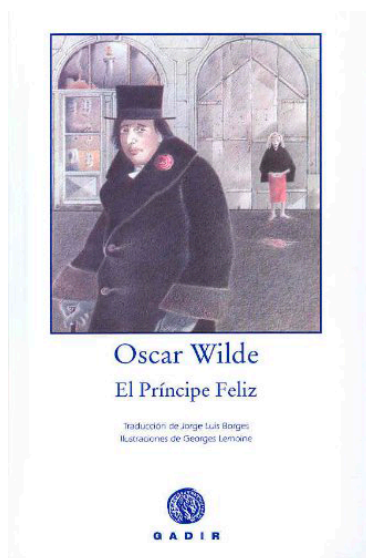
Sebbene una serie non trascurabile di riferimenti al poeta irlandese ne punteggi numerosi saggi e alcuni racconti, Wilde non è tra gli autori di lingua inglese più trattati da Borges. Allo scrittore egli dedica due contributi critici: il saggio *Oscar Wilde y un poema* pubblicato sulla rivista "Nosotros" nell'aprile del 1925, poi incluso nel *Tamaño de mi esperanza* (1926) col titolo *La balada de la cárcel de Reading*, e *Sobre Oscar Wilde*, pubblicato nel 1946 su "Los Anales de Buenos Aires" e riunito in *Otras inquisiciones* (1952); a essi si aggiungono le quattro conferenze che Borges tenne nel 1949 presso la Universidad de Montevideo, di cui non esiste una vera e propria trascrizione, ma di cui sono disponibili alcune sintesi (Passos 1949 e Passos 1950), e il breve paragrafo della *Introducción a la literatura inglesa* (1965) compilata insieme a María Esther Vázquez. La presenza di Wilde nella produzione dello scrittore argentino non può, dunque, dirsi paragonabile a quella di Stevenson, Coleridge, Chesterton, Wells, Whitman, illustri rappresentanti della letteratura che conosceva meglio, nella quale vanno ricercati i principali modelli tematici e formali delle sue opere e alla quale occorre risalire per rintracciarne la propensione per il motivo del doppio, per il sogno, per l'incubo; da questi maestri del racconto breve, Borges apprende importanti lezioni di ordine tecnico ed eredita anche la preoccupazione etica che si riflette nella condotta dei personaggi (Carlyle, Stevenson, Kipling, Chesterton). Ed etica

oltre che estetica, è l'inquietudine che permea il commento dedicato a Wilde, cui lo scrittore argentino riserva un posto di privilegio tra i dispensatori di idee giuste e tra gli interpreti di un concetto di letteratura democratico.

Ma prima di entrare nel merito del commento borgesiano, e analizzare più nel dettaglio il discorso critico elaborato nei saggi, vorrei ricordare il curioso aneddoto che ha reso Borges bambino l'autore 'occulto' della versione spagnola del racconto di *The Happy Prince* datata 1909. Nel gennaio di quell'anno, infatti, su iniziativa di Alvaro Melian Lafinur, il quotidiano porteño "El País" pubblica la versione in castigliano del racconto firmata Jorge Borges. All'epoca lo scrittore aveva solo dieci anni e la traduzione venne attribuita al padre, Jorge Borges, avvocato e scrittore (il suo romanzo *El caudillo* venne pubblicato nel 1921). Fino a quel momento il piccolo Borges era l'autore di un breve saggio scritto in inglese sulla mitologia greca e di un racconto infantile, *La visera fatal*, scritto in castigliano e ispirato a un passo di Don Chisciotte. Nel 1909 lo scrittore argentino diventa così il traduttore di un contemporaneo dalla pessima fama: l'anno precedente, a Buenos Aires, la *Salomé* di Wilde era stata censurata perché ritenuta frutto di una mente insana e malata. Sulla scia del grande successo ottenuto da *Entartung* di Max Nordau (1892), anche in Argentina un capitolo della storia della critica letteraria di fine Ottocento e inizio Novecento è scritto a partire da una prospettiva nata in seno alla psichiatria e promotrice di valori riconducibili a una sola coppia oppositiva: il borghese col suo sistema di valori considerato legittimo e sano e l'artista con la sua arte simbolista e decadente ritenuta amorale e pericolosa. Difficile, tuttavia, pensare che gli scandali provocati dalla messa in scena della *Salomé* avessero potuto imporsi all'attenzione di un Borges bambino, mentre è facile comprendere quanto questi, relegato entro i confini della grande biblioteca paterna, fosse stato profondamente attratto dalla malinconica storia di amicizia dai risvolti fantastici raccontata in *The Happy Prince*.

La tradusse ponendo un'enfasi sulla tragica e misera condizione dei suoi personaggi, come testimonia la scelta di trasformare la *poor house* in una *casuca miserable* ("miserabile casupola") o il volto *thin and worn* della donna descritta dal principe in *demacrado* e *marchito* ("emaciato" e "avvizzito"). Molti anni dopo, nell'introduzione al *Delitto di Lord Arthur*

Savile redatta per la collana di letture fantastiche “La Biblioteca di Babele”, diretta da lui stesso per l’editore Franco Maria Ricci, indicherà nell’ironia intrisa di malinconia la cifra stilistica delle sue favole: “*The Happy Prince, The Nightingale and the Rose* e *The Selfish Giant* sono fiabe, non concepite nella maniera genuina di Grimm, ma in un modo sentimentale che ricorda Hans Christian Andersen, imbevute però di quell’ironia malinconica che è attributo peculiare di Oscar Wilde” (Borges 1989, 9-10). L’enfasi prodotta dalle scelte lessicali denuncia l’immaturità del traduttore; tuttavia, colpisce l’evidenza data agli aspetti di umanità e giustizia sociale del racconto se la si pensa in rapporto ai contenuti dei commenti borgesiani, animati sin da subito dalla volontà di riabilitare il poeta irlandese, presentandolo come uno scrittore giusto e un dispensatore di verità e gioia a dispetto della sua pessima fama. In una delle conferenze tenute presso l’Università dell’Uruguay nel 1949, Borges sostiene la tesi che, prima ancora di raggiungere la notorietà, prima che le sue opere divenissero popolari, Wilde si creò una strana aura di celebrità intorno alla sua persona, una vera e propria mitologia che ne precede la storia, nella quale hanno luogo gli aneddoti raccolti dai suoi biografi e riproposti in infinite versioni o “perversioni” (Passos 4 ottobre 1950, 4). Afferma così l’esistenza di un personaggio Wilde antecedente all’uomo e al poeta, la cui storia per aneddoti è raccontata in versioni non di rado in contrasto tra loro.



Nell'aprile del 1925, epoca in cui non era ancora l'autore dei racconti più noti, ma il poeta dell'*arrabal* e delle strade di Buenos Aires, Borges redige il primo contributo su Wilde, *La balada de la cárcel de Reading*:

En su final declinación, la primavera suele ostentar jornadas dulcísimas que no son menos asombrosas y bienquistadas de todos que las que en comienzo atendieron y cuyo agrado consabido se enriquece de todas las memorias que las bonanzas de septiembre legaron. Jornadas hay que abrevian en su don último la plenitud de una estación. También en los descensos y diciembres de las épocas literarias hay escritores que resumen la entereza de gracia que hubo en su siglo y en cuya voz se clarifica esa gracia. No de otra suerte Heine (*letzter Fabelkönig der Romantik*, último soberano legendario del imperio romántico, según reza su dicho) reinó sobre los altos ruiseñores y las rosas pesadas y las lunas innumerables que fueron insignias de su época (Borges [1926] 1994, 117).

La metafora è figlia dei paesaggi concettuali delle prime raccolte poetiche (penso in particolare a *Fervor de Buenos Aires*, 1923), ripudiate insieme alla raccolta di saggi nella quale è contenuto il brano dedicato a Wilde. Più avanti il riferimento a quel crepuscolo, di cui Wilde è per Borges ipostasi e poeta eccellente, è condensato in passaggi fugaci e lapidari. In questo saggio giovanile esso continua a tessere le sue maglie allorché Wilde è rappresentato come un corso d'acqua nel quale convergono i due potenti fiumi del preraffaellismo e del simbolismo, i cui rappresentanti (cita Swinburne, Rossetti e Tennyson), afferma, facilmente lo superano in intensità, nella superbia delle metafore e nelle affascinanti sonorità. "Wilde no fue un gran poeta ni un cuidadoso de la prosa" (Borges [1926] 1996, 128) ma nei suoi epigrammi racchiude un credo estetico che altri diluiranno in molte pagine. Sinteticità, *agudeza*, l'acume delle monellerie che non scadono mai nella vaghezza, nella pomposità gratuita e nella ricerca del consenso: sono questi gli aspetti dell'opera di Wilde su cui vale la pena soffermarsi. Vent'anni dopo, avvalendosi di più sofisticate tecniche discorsive non di rado basate sull'implicito, ripeterà, approfondendoli, i contenuti più importanti del suo discorso critico, tornando a insistere sulla natura etica e gioiosa dei suoi scritti, sul sapiente impiego del paradosso (le cui radici, per Borges, sono da ricercarsi nel saggio di De Quincey *On Murder Considered as One of the Fine Arts*), sulla capacità evocativa delle sue immagini e sulla sua genuinità e saggezza. Sebbene dunque il Borges

dei primi anni Venti, agli occhi del Borges maturo, si esprimesse facendo un uso eccessivo di vocaboli e di descrizioni, è vero però che all'epoca aveva già maturato molte delle idee sul poeta irlandese che andrà ripetendo nel corso degli anni. Due enigmi ne avvolgono la vicenda esistenziale e su di essi, o meglio sulla loro risoluzione, Borges pone le basi del commento: il primo riguarda il noto episodio del salvacondotto per la Francia che gli fu offerto per evitare il carcere e che Wilde rifiutò:

Le dejaron pues una noche para que huyese a Francia y Wilde no quiso aprovechar el pasadizo largo de esa noche y se dejó arrastrar en la mañana siguiente. Muchas motivaciones pueden explicar su actitud: la egolatría, el fatalismo o acaso una curiosidad de apurar la vida en todas sus formas o hasta una urgencia de leyenda para su fama venidera (Borges [1926] 1994, 118).

Anni dopo, nell'introduzione al *Delitto di Lord Arthur Savile*, dirà: "Il processo e la detenzione di Oscar Wilde furono essenzialmente un suicidio. Egli stesso disse ad André Gide: 'Volevo conoscere il lato buio del giardino'" (Borges 1989, 8). Ma la risposta è contenuta nel secondo dei due enigmi: la conversione. L'episodio della mancata fuga è cruciale e colmo di implicazioni psicologiche, e così è stato letto dai più noti biografi di Wilde. Come di consueto, Borges ne coglie il potenziale estetico, indicando nella conversione, e nelle ragioni tutte letterarie che la provano, la spiegazione di quella che molti interpretarono come una mancata opportunità. Per alcuni fu il risultato di una non scelta, dettata dalla condizione di immobilismo e disperazione in cui versava Wilde in quel particolare momento (Hyde [1962] 1991, 289), mentre per Borges Wilde si immolò. In una delle conferenze tenute presso l'Università dell'Uruguay dirà che, rinunciando a quella opportunità e consegnandosi alla giustizia, volle essere Cristo (Passos 4 ottobre 1950, 2), che Cristo fu una figura molto importante per lo scrittore, il tema prediletto delle sue prime poesie, la fonte d'ispirazione del suo modo di pensare per parabole e che, alla fine della sua vita, in lui volle identificarsi.



La pratica discorsiva ci rimanda alla consuetudine tutta borghese di soffermarsi su un episodio in particolare della vita in grado di condensare il senso dell'intera opera di un autore, con cui darà vita alle pagine di grande acume critico scritte in un decennio negli anni Trenta per la rubrica culturale della rivista argentina "El Hogar". Se non lo si può considerare esemplare o, quanto meno, non così rappresentativo di quella perfetta sintesi tra economia di mezzi e piglio critico propria delle biografie sintetiche redatte per la rivista qualche anno dopo, il caso tuttavia è analogo: il dato biografico è lo spunto di una riflessione tutta letteraria. Se in molti ritennero insincera la conversione di Wilde, Borges, al contrario, non ha dubbi circa la sua sincerità dal

momento che coincide con una trasformazione radicale del suo stile, di cui "su abandono de frases ornamentales, su dicción simple, casi familiar y vernácula" (Borges [1926] 1994, 119) di *The Ballad of Reading Gaol* sono la lampante dimostrazione. Il poema redatto in carcere contiene frasi che sono l'espressione di una trascuratezza involontaria e persino inaccettabile se paragonata con la dizione della *Salomé*. Per offrire un esempio, Borges cita la frase "We banged the tins and bawled the hymns". Tuttavia, a quella "trascuratezza", che altro non è che il modo sapiente e poetico in cui Wilde trae ispirazione dal linguaggio ruvido dei carcerati, lo stesso Borges riconosce un tratto di austerità capace di produrre "poesia pura": "la *Balada* es poesía de veras y éste es dictamen que la emoción de todo lector confiesa y repite" (Borges [1926] 1994, 119). Ma non si limita a questo, e allo scrittore irlandese riconosce un'altra prodezza: l'essere riuscito a far esistere un personaggio di cui l'unica cosa che si conosce è che deve essere giustiziato (ossia una non esistenza), ma la cui morte ci commuove. Autentico, giusto ed etico, Wilde è anche un artefice prodigioso.

Sobre Oscar Wilde (1946)

“Leyendo y relejendo, a lo largo de los años, a Wilde, noto un hecho que sus panegiristas no parecen haber sospechado siquiera. El hecho comprobable y elemental de que Wilde, casi siempre, tiene razón” (Borges [1946] 1996, 70). L’affermazione non è che una delle numerose provocazioni contenute nel saggio più importante dedicato allo scrittore irlandese, *Sobre Oscar Wilde*. Pronunciare il nome di Wilde significa evocare una serie di nozioni per le quali Borges ricorre a una delle eccentriche catene enumerative di cui sono punteggiate le sue opere e mediante le quali, non di rado, dà vita a sorprendenti genealogie di testi o di autori, accostati in base a personalissime associazioni. Il criterio a guida di simili premesse è semplice. Borges definisce prima l’uomo, poi la corrente e infine l’epoca, delineando i confini di quelle coordinate estetiche entro le quali intende collocare Wilde, e lo fa in modo tale da configurare un preciso modello testuale: quello ermetico, appannaggio di pochi eletti, nei riguardi del quale lo scrittore argentino si erge a critico inclemente. Sono gli aspetti più oltranzisti e propri di uno stadio agonico del simbolismo a costituire il centro del suo discorso e le premesse di un ragionamento che sviluppa a partire da una loro confutazione. L’intento è raccontare Wilde attraverso una messa in discussione degli elementi per lo più associati al Wilde personaggio pubblico.

Si assiste, sebbene lo si faccia apprezzando un grado più elevato di sofisticazione argomentativa rispetto a quanto osservato fino ad adesso, a un atteggiamento provocatorio, animato dalla volontà di stupire il lettore, scardinandone alcune radicate convinzioni, e coltivando la speranza di rivelargli il volto meno noto e più autentico dello scrittore irlandese. Un’operazione analoga la si osserva in uno dei saggi dedicati a Whitman, *Nota sobre Walt Whitman*, comparso nel marzo del 1947 sugli “Anales de Buenos Aires”, poi riunito in *Otras inquisiciones* (1952) da cui verrà espunto e inserito della seconda edizione di *Discusión*. Anche in questo caso, la sostanza di quanto Borges afferma su Whitman non è il frutto di un’esplicita presa di posizione, ma della confutazione del modo più classico di interpretare la poesia whitmaniana. Il saggio, tuttavia, non presenta solo affinità di natura argomentativa con *Sobre Oscar Wilde*, ma consente di stabilire un parallelismo tra i due scrittori di lingua inglese sulla base di alcune somiglianze nelle loro idee di arte e di mondo, dalle quali si profila un tipo di artista che, per quanto l’accostamento possa

apparirci azzardato, per Borges è lo stesso in entrambi. Whitman ha dato vita a una rappresentazione di se stesso creando un personaggio dalla personalità multiforme, espressione di una concezione 'apersonale' della letteratura, al quale Borges riconosce il merito di aver incarnato una sensibilità tutta moderna di interpretare la poesia. Ha rinnovato il concetto di panteismo come unione di cose contraddittorie o diverse, ma non lo ha fatto per definire la divinità o per finalità espressive, bensì per identificarsi con tutti gli uomini. Il personaggio Whitman, pertanto, incarna un concetto democratico di arte così come lo incarna Wilde, il quale ha profuso nella sua opera idee democratiche e di giustizia sociale. Entrambi poi, a detta dello scrittore argentino, sono straordinari dispensatori di felicità.

Relativamente ai temi dell'etica e della giustizia sociale, ma anche in merito alle opinioni espresse da Borges sulla *Ballad*, azzarderei l'esistenza di un debito taciuto nei confronti di Chesterton, delle cui idee su Wilde espresse nel saggio *The Victorian Age in Literature* (1921) si rinvengono alcune evidenti tracce nei commenti di Borges. Se Wilde ha scritto versi di pessimo gusto, afferma Chesterton, "not the bad taste of the conservative suburbs which merely means anything violent or shocking but real bad taste" (Chesterton 1946, 138), è vero però che non ha prodotto mai neanche una frase immorale e che ha composto un'opera genuina e vera, la *Ballad*, che è anche un'invocazione alla giustizia e alla fratellanza universali:

in which we hear a cry for common justice and brotherhood very much deeper, more democratic and more true to the real trend of the populace to-day, than anything the Socialists ever uttered even in the boldest pages of George Bernard Shaw (Chesterton 1946, 138).

La spontaneità, la natura democratica delle sue idee, la capacità di produrre una "poesia pura" in grado di commuovere: elementi del discorso di Chesterton che sostanziano anche i commenti di Borges. Come autore di incubi e di racconti inquietanti, lo scrittore inglese riveste un ruolo molto importante in *Sobre Oscar Wilde*, dove Borges stabilisce un paragone con Wilde dal potere definitorio, ma si ha appunto ragione di ritenere che un ruolo altrettanto significativo lo rivesta anche come critico e saggista; con quest'ultimo, Borges, infatti, pare condividere alcune

sostanziali opinioni e da lui sembra raccogliere alcune suggestioni di natura critica, pur dissentendo su altre, di natura estetica.

Wilde, per Borges, è tra quelli che approfondono idee democratiche e difendono un concetto democratico di arte. Nel saggio *La flor de Coleridge* pubblicato su “La Nación” di Buenos Aires nel 1951, poi riunito in *Otras inquisiciones*, lo scrittore argentino intreccia i temi del panteismo e l’idea di concezione democratica dell’arte ai nomi di Wilde, Whitman e Coleridge. “Para las mentes clásicas, la literatura es lo esencial, no los individuos” (Borges [1951] 1996, 19). Autori come George Moore e Joyce da una parte (i quali hanno incorporato nella loro opera pagine e sentenze altrui) sono assimilabili a Oscar Wilde (il quale regalava argomenti perché gli altri li traducevano in opere). Entrambi i tipi di artefice incarnano un sentimento ecumenico e impersonale dell’arte. “Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque apartarse de él en punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia” (Borges [1951] 1996, 19). Da una parte Wilde è assimilato ai sostenitori di un concetto democratico dell’arte, il cui profeta è Walt Whitman, dall’altra la sua presenza tra i democratici dell’arte aggiunge un ulteriore elemento alla riflessione. Si tratta dell’idea di plagio cui Borges attribuisce uno straordinario potere creativo. Le due tendenze, incarnate da una parte da coloro che regalano ad altri le loro idee (di cui, appunto, Wilde è il sommo esempio) e dall’altra da coloro che, al contrario, le prendono in prestito, sono funzionali ad affermare anche l’idea di classicità di un testo come riscrittura parziale del preesistente (concetto, questo, che Borges espone compiutamente per la prima volta nel noto racconto *Pierre Menard*). Wilde, come altri, contribuisce al sistema di ripetizioni reali e variazioni apparenti che sostanzia la letteratura con la sua generosità, elargendo brillanti idee di cui beneficeranno tutti. È l’uomo giusto ed etico, capace di scardinare l’impalcatura dei luoghi comuni che ne hanno forgiato l’immagine più abusata; si veda, a tal proposito, l’esordio di *Sobre Oscar Wilde*:

Mencionar el nombre de Wilde significa mencionar a un dandy que fuera también un poeta, es evocar la imagen de un caballero dedicado al pobre propósito de asombrar con corbatas y con metáforas. También es evocar la noción del arte como juego selecto o secreto—a la manera del tapiz de Hugh Vereker o del tapiz de Stefan George—y del poeta como laborioso

monstrorum artifex (Plinio, XXVIII, 2). Es evocar el fatigado crepúsculo del siglo XIX y esa opresiva pompa de invernáculo o de baile de máscaras (Borges [1949] 1996, 69).

Borges enuclea gli elementi culturali ed estetici della *leyenda negra* che ha affossato il poeta irlandese contribuendo a spazzar via gli aspetti più apprezzabili della sua opera. Menzionare il nome di Wilde equivale, infatti, a evocare gli atteggiamenti eccentrici che ne definiscono la *pose* prima ancora che la sostanza di scrittore, è pensare a un dandy che si diverte a intrattenere il pubblico indossando abiti stravaganti e sciorinando metafore. Equivale a pensare all'esteta incantatore, la cui idea di arte è quella di gioco "scelto e segreto". Borges la presenta dando vita a una breve catena di riferimenti intertestuali, tacendo la natura dei loro legami, che invece resta implicita nell'immagine prodotta dalla rete delle citazioni. Per avanzare l'idea di arte ermetica e ricercata, infatti, evoca la metafora dell'arazzo (che è anche un modo per alludere alle qualità visive dell'arte simbolista e della scrittura di Wilde), facendo riferimento al tappeto di Hugh Vereker e, quindi, richiamando, seppur indirettamente, il racconto di James *The Figure in the Carpet*, al quale affianca l'opera *Der Teppich des Lebens* del poeta tedesco Stefan George. Da una parte, dunque, richiama l'immagine contenuta in un racconto nel quale si denunciano le illusioni del simbolismo, dall'altra la stessa immagine, nel titolo della raccolta di poesie di George, informa circa la rete dei rimandi sonori e associativi mediante i quali le liriche si affrancano dalla realtà e divengono portatrici di un significato oscuro. Entrambi presuppongono il mancato scioglimento dell'enigma, entrambi veicolano un'idea di arte da decifrare, appannaggio di pochi eletti, e insieme quella di poeta come *monstrorum artifex* coniata da Plinio. Nella *Naturalis Historia* XXVIII, l'espressione è riferita a Ostane che per primo ha inventato atrocità e orrori come mangiare le parti del corpo umano e, come tale, può essere tradotta come "creatore di incubi" o "autore di azioni mostruose" (Bellanova 2017). Borges mostra di ricorrere al lemmario pliniano in più di una circostanza, in particolare nei luoghi in cui si plasmano incubi o si generano mostri (si pensi ai Trogloditi del racconto *El inmortal*), ma il demone del raffronto, quando non si deve a momentanee emergenze di ricordi di lettura attivate dalla trattazione di tale o talaltro argomento, in Borges, si sa, produce sensi o risemantizza. L'espressione *monstrorum artifex* compare nel saggio su Wilde di *Otras Inquisiciones* e in quello dedicato a Chesterton della stessa raccolta ma, se

nel caso di Chesterton allude alla capacità dello scrittore di congetturare cose terribili come “una cárcel de espejos [...] un laberinto sin centro [...] un hombre devorado por autómatas de metal [...] un árbol que devora a los pájaros y que el lugar de hojas da plumas” (Borges [1947] 1996, 73), riferita a Wilde contribuisce a fare del dandy desideroso di stupire con cravatte e metafore anche un creatore di prodigi. Si delineano i termini di un raffronto tra i due che, come accennato, ha carattere definitorio. Borges getta le premesse di una confutazione che gli servirà per avanzare la sua tesi: “Ninguna de estas evocaciones es falsa, pero todas corresponden, lo afirmo, a verdades parciales y contradicen, o descuidan, hechos notorios” (Borges [1949] 1996, 85). Wilde è una specie di simbolista: un insieme di circostanze sostiene l’ipotesi ma, afferma lo scrittore argentino, un fatto capitale lo confuta. L’insieme degli argomenti addotti a sostegno della tesi è di natura meramente aneddotica:

Wilde, hacia 1881, dirigió a los estetas y diez años después a los decadentes; Rebecca West pérfidamente lo acusa (Henry James, III) de imponer a la última de estas sectas “el sello de la clase media”; el vocabulario del poema *The Sphinx* es estudiosamente magnífico; Wilde fue amigo de Schwob y de Mallarmé (Borges [1949] 1996, 69).

Particolari riguardanti le sue frequentazioni, la sua vita, la sua fama, in base ai quali lo si colloca nel contesto delle correnti estetiche in voga. Ma l’impalcatura crolla dinanzi al dato estetico inconfutabile. In verso o in prosa, la sintassi di Wilde è semplicissima. Borges lo annovera tra gli scrittori britannici più accessibili anche agli stranieri. La metrica è spontanea. La sua opera non contiene neanche un verso sperimentale, come dimostra il fatto che non esiste un solo passo di Wilde paragonabile a un verso come “Alone with Christ, desolate else, left by mankind” di Lionel Johnson (*The Church of a Dream*).

Oltre a dar vita all’immagine di desolata solitudine in Cristo nella quale vediamo rispecchiata la condizione del poeta, il riferimento a Johnson indirettamente ci riconduce ad alcuni nodi cruciali della sua storia, come appunto il fatto che questi trasformò la sua l’ammirazione per Wilde in odio, poiché, come è noto, lo ritenne responsabile della rovina sociale di Douglas, di cui era cugino e precettore. Ma a Borges interessa il potenziale critico di alcune contraddizioni, di cui si serve per individuare il fatto

estetico nel dato biografico; stando alla sua fama di scrittore simbolista, afferma, nell'opera di Wilde dovremmo rinvenire molti artifici (i termini di paragone sono Gustave Kahn di *Les palais nomades* e Leopoldo Lugones di *Los crepúsculos del jardín*) mentre, paradossalmente, a definirne la grandezza è la sua "pochezza tecnica": "La insignificancia técnica de Wilde puede ser un argumento a favor de su grandeza intrínseca" (Borges [1949] 1996, 69). Non che la sua opera sia priva di artifici. Al contrario, *The Harlot's House*, *Symphony in Yellow* e l'undicesimo capitolo di *Dorian Gray* ne sono l'eclatante dimostrazione, ma essi non sono che aspetti di secondaria importanza. *Purple patches*, "retazos de púrpura" (Borges [1949] 1996, 69), specifica lo scrittore, con i quali si spiega il motivo per cui il nome di Wilde è stato associato spesso alla nozione di "frammento decorativo", ma di cui lo scrittore irlandese può fare tranquillamente a meno. Nel contesto dell'epoca, viziato dalle sofisticazioni e dai complessi giochi linguistici, il Wilde di Borges spicca per essere un uomo di idee e di idee giuste, che si è concesso il piacere di alcuni giochi simbolisti. Lo dimostrano *The Soul of Man under Socialism* nonché le note scritte per la "Pall Mall Gazette" e lo "Speaker"; ma Borges fa molto di più e lo colloca sul piano delle regole generali dell'arte, quelle nelle quali vede rispecchiarsi la propria concezione artistica. Ecco che i giochi verbali per i quali è stato accusato di esercitare una sorta di arte combinatoria possono forse valere per le sue battute ("unos de estos rastros británicos que, vistos una vez, siempre se olvidan", Borges [1949] 1996, 70), per i suoi paradossi ma non per le sue opere, ognuna delle quali, in pieno stile borgesiano, è ricondotta a un unico principio. Sono il principio in base al quale la musica è capace di svelare passati sconosciuti e forse reali (*The Critic as Artist*), quello per cui pentirsi di un atto vuol dire modificare il passato (*De Profundis*) oppure l'altro, non indegno di Swedenborg o Leon Bloy, in base al quale non c'è uomo che in ogni istante non sia ciò che è e ciò che è stato (*The Ballad of Reading Gaol*).

Come non riconoscere il Borges delle speculazioni sul tempo e sul destino dell'uomo che concepisce l'idea che uno scrittore inventa i suoi precursori o quella di un tempo infinito in cui tutti i destini si ripetono, per cui l'uomo in un solo istante può essere ciò che è, ciò che è stato e ciò che sarà? Il *De Profundis* riscrive la storia di Wilde in base all'idea che la letteratura può modificare la realtà e nella lettura borgesiana della *Ballad* riecheggia l'idea esposta anche nel racconto *Biografía di Tadeo Isidoro*

Cruz (1829-1874) contenuto nell'*Aleph* secondo la quale: "Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es" (Borges [1949] 1996, 562). Il raffronto torna a rivestire una funzione esplicativa e definitoria nella parte conclusiva del saggio:

Éste, si no me engaño, fue mucho más que un Moréas irlandés, fue un hombre del siglo XVIII, que alguna vez condescendió a los juegos del simbolismo. Como Gibbon, como Johnson, como Voltaire, fue un ingenioso que tenía razón además. Fue, "para de una vez decir palabras fatales, clásico en suma" (Borges [1949] 1996, 70).

Se Wilde dette al secolo ciò di cui il secolo aveva bisogno: "*comédies larmoyantes* para los más y arabescos verbales para los menos" (Borges [1949] 1996, 70), se il suo perfezionismo lo ha un po' tradito (il vocabolario "studiosamente" elaborato di *The Sphynx*), immaginare l'universo senza gli epigrammi di Wilde non è pensabile. Il sapore fondamentale dell'opera di Wilde è la felicità, un principio che Borges afferma dando vita all'ultimo e sostanziale raffronto del saggio: quello con Chesterton. Prototipo di salute fisica e mentale, lo scrittore inglese ha prodotto opere che sono incubi, nelle quali è sempre in agguato la minaccia del diabolico e dell'orrore, mentre Wilde è autore di un'opera felice nonostante la sua vita sia stata segnata dal disonore e dalla disdetta. Chesterton vuole recuperare la sua infanzia, Wilde, invece, conserva l'innocenza:

En este país, los católicos exaltan a Chesterton, los librepensadores lo niegan. Como todo escritor que profesa un credo, Chesterton es juzgado por él, es reprobado o aclamado por él. Su caso es parecido al de Kipling a quien siempre lo juzgan en función del Imperio británico [...] Tales ejemplos, que sería fácil multiplicar, prueban que Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero que algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto, y ciego y central (Borges [1949] 1996, 72-73).

Il volto sano e moralista di Chesterton cela demoni interiori e quello dannato e frivolo di Wilde nasconde felicità ed è etico. Negli anni Cinquanta, il poeta irlandese torna a offrire a Borges lo spunto per affermare almeno due delle sue idee ripetute numerose volte nel corso del

tempo: la letteratura è sempre anteriore a se stessa ed è in grado di creare o modificare la realtà. Borges si serve della frase con cui Wilde afferma che il Giappone, nelle immagini che suscita, è un'invenzione di Hokusai, nel prologo all'edizione delle *Poesías completas* di Evaristo Carriego che corredata l'edizione di *Evaristo Carriego* delle *Obras completas* pubblicata da Emecé (1996). Il saggio sul poeta porteño, amico del padre e assiduo frequentatore di casa Borges, viene pubblicato per la prima volta nel 1930 e soddisfa l'intima necessità dello scrittore argentino di comprendere appieno la realtà vernacolare e violenta di Buenos Aires, quella così ben rappresentata nei versi del conterraneo. Sin dagli anni Trenta, Borges confessa il suo rammarico per essersi consacrato, e consacrarsi, all'impegno intellettuale, alla menzogna della letteratura, a discapito di una vita di azione:

Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra (Borges [1930] 1996, 101).

Venti anni dopo, il nome di Wilde fa di nuovo la sua comparsa nel frammento del prologo alle poesie di Carriego in cui a quella menzogna affida un compito importantissimo: non solo favorire la comprensione di più ampie porzioni di realtà ma generarne gli elementi, modificandola o inventandola. Il rammarico per non aver esperito la realtà dei quartieri di Buenos Aires negli anni Cinquanta cede momentaneamente il posto all'idea che i sobborghi raccontati da Carriego si siano imposti all'immaginario, incidendo sull'idea che in generale oggi se ne ha, analogamente a quanto compiuto più avanti dal tango e dal *sainete*. Wilde l'ecumenico e generoso dispensatore di idee giuste e brillanti, colui che ha saputo generare gioia dalla disfatta, edulcorato a momenti e in altri sofisticato perfezionista, è un incantatore e un artefice prodigioso, che con le sue immagini ha contribuito ad arricchire il sistema di ripetizioni reali e variazioni apparenti di cui è fatta la letteratura. In *Formas de una leyenda* di *Otras Inquisiciones*, Borges ricorda che tutte le religioni dell'Indostan, e

in particolare il buddismo, insegnano che il mondo è illusorio. Per il Mahayana, la vita del Buddha sulla terra è un gioco o un sogno:

Lo irreal, así, ha ido agrietando la historia; primero hizo fantásticas las figuras, después al príncipe y, con el príncipe a todas las generaciones y al universo. A fines del siglo XIX, Oscar Wilde propuso una variante; el príncipe feliz muere en la reclusión del palacio, sin haber descubierto el dolor, pero su efigie póstuma lo divisa desde lo alto del pedestal (Borges [1952] 1996, 121).

Riferimenti bibliografici

Borges [1926] 1994

J.L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona [1926] 1994.

Borges 1930

J.L. Borges, *Evaristo Carriego*, in Id., *Obras completas I*, Buenos Aires [1930] 1996, 101-169.

Borges [1932] 1996

J.L. Borges, *Discusión*, in Id., *Obras completas I*, Buenos Aires [1932] 1996, 177-284.

Borges [1941] 1996

J.L. Borges, *Ficciones*, in Id., *Obras completas I*, Buenos Aires [1941] 1996, 427-472.

Borges [1949] 1996

J.L. Borges, *El Aleph*, in Id., *Obras completas I*, Buenos Aires [1949] 1996, 533-629.

Borges [1952] 1996

J.L. Borges, *Otras inquisiciones*, in Id., *Obras completas II*, Buenos Aires [1952] 1996, 11-153.

Borges [1965] 1997

J.L. Borges, M. E. Vázquez, *Introducción a la literatura inglesa*, in J.L. Borges, *Obras en colaboración*, Buenos Aires [1965] 1997, 807- 857.

Borges [1984] 1999

J.L. Borges, *Atlas*, Barcelona [1984] 1999.

Borges 1989

J. L. Borges, *Introduzione*, trad. G. Guadalupi, in O. Wilde, *Il delitto di Lord Saville*, Milano 1989.

Bellanova 2017

A. Bellanova, *Il fascino del "monstrorum artifex". L'interesse di Borges per Plinio il Vecchio*, "Futuro classico" 3 (2017), 1-22.

Chesterton 1946

G.K Chesterton, *The Victorian Age in Literature*, London-New York-Toronto 1946.

Ellmann [1987] 1988

R. Ellmann, *Oscar Wilde* [1987], London 1988.

Frankel 2011

N. Frankel, *The Invention of Oscar Wilde*, London 2011.

James 1995

H. James, *La cifra nel tappeto*, trad. L. Formigari, Firenze 1995.

Hyde [1962] 1991

H. Montgomery Hyde, *Oscar Wilde. A biography*, London [1962] 1991.

Gámez García 2014

M. Gámez García, *El rastro de Oscar Wilde en la obra de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar: el doble como elemento lúdico*, "Semiosis" 20/10 (2014), 9-28.

Passos 1949

C.A. Passos, *Jorge Luis Borges habla de Óscar Wilde*, "El País" (Montevideo), 2 dicembre 1949.

Passos 1950

C.A. Passos, *Jorge Luis Borges dictó su segunda conferencia sobre Óscar Wilde*, "El País" (Montevideo), 4 ottobre 1950.

Pearson 1919

H. Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, Victoria 1919.

Quintus 1991

J.A. Quintus, *Christ, Christianity, and Oscar Wilde*, "Texas Studies in Literature and Language" 4/3 (1991), 514-527.

Sañudo 2011

B.L. Sañudo, *Borges y la traducción. Análisis de su primera incursión práctica: "El príncipe feliz" de Oscar Wilde*, "Mutatis Mutandis" 4/1 (2011), 38-47.

English abstract

This essay investigates Borges' opinions on Oscar Wilde's works. Although Oscar Wilde did not belong to the ranks of the English-language authors Borges appreciated most, his presence in the work of the Argentinian writer is quite conspicuous. From the first articles included in the repudiated collections (*The Ballad of Reading Prison*, in *The Measure of my Hope*) to the essays of his maturity (*On Oscar Wilde*, in *Other Inquisitions*), Borges' argument delves into the cleavage between the public person and the artist and between genuineness and artificiality. Such concepts allow him to relocate Wilde in the context of late Symbolism. But the most interesting aspect certainly concerns the role played by the Irish writer within the eccentric genealogies of authors and works Borges creates. Thanks to the demon of comparison, the often-risky affinities and differences that he conceives (such as Whitman and Chesterton) shed new light on Wilde's texts and themes.

keywords | J.L. Borges; Oscar Wilde; The Happy Prince; Symbolism.

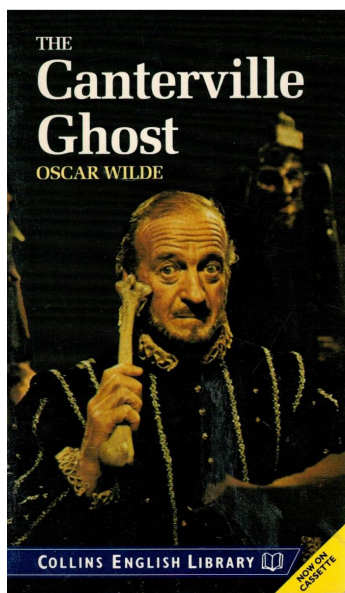
La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

The Ghost as Artist

Allusive Echoes in *The Canterville Ghost*

Laura Giovannelli



1 | Dust Jacket of Oscar Wilde, *The Canterville Ghost*, adapted by K.R. Cripwell and Lewis Jones, Longman ELT, 1978.

Originally appearing in “The Court and Society Review” in two instalments – on 23 February and 2 March 1887, with illustrations by F.H. Townsend – and subsequently included in *Lord Arthur Savile’s Crime and Other Stories* (1891), *The Canterville Ghost* was Oscar Wilde’s first published short story. As such, it laid the cornerstone for his short-fiction writing and worked as a promising prelude to his celebrated fairy tales. This was a fervent period when Wilde had begun a career as a lecturer and journalist, being a regular reviewer for “The Pall Mall Gazette” and “The Dramatic Review”. Jammed with resonances of his American lecture tour in 1882, *The Canterville Ghost* is also characterised by a dramatic imprint in tune with the author’s theatre reviews. Widely praised as a children’s story (fig. 1), it has often been adapted for the stage, radio,

screen – an animated feature film directed by Kim Burdon being a salient project currently underway in the UK – and even into comics, musicals, and operas.

Yet, when it comes to scholarly investigation, *The Canterville Ghost* does not seem to rank particularly high, despite its remarkable history of intermedial transpositions and its having been featured in “The Court and

Society Review”, a fashionable, if short-lived, literary magazine for the upper classes. This is not to say, of course, that the tale has been totally disregarded. Over the last half century, critics have indeed dropped compelling hints on a variety of its distinguishing traits, focusing on models of genre and stylistic conventions as well as the paradoxical reversals operated by Wilde; on the polarities of humour and romance, comedy and Gothic horror; on satire, intertextual echoes or downright plagiarism (Wilde’s more or less explicit sources encompass an astounding number of authors and works. To name only a few, these are S.T. Coleridge’s *Christabel*, Walter Scott’s *Tapestried Chamber*, H.W. Longfellow’s *Skeleton in Armor*, Alfred Tennyson’s *Maud*, Henry James’s *Portrait of a Lady*, and Edward Heron-Allen’s *Autobiography of a Disembodied Spirit*). Among the authors of the first full-length studies of Wilde’s literary output, Christopher S. Nassaar is worth mentioning on account of his axiological framing of the writer’s mythopoetic imagination along the lines of a three-stage Blakean dialectic. This parable would pave the way for a full realisation of the self, starting from childlike innocence through adult experience (and sin) and the reaching out for a condition of ‘higher innocence’, capable of reconciling contrasts and antinomies.

Nassaar looks at both the decadent fascination with the demonic world and Wilde’s growing “awareness of a demonic impulse within himself” (Nassaar 1974, xiii), an interiorisation of transgressive yearnings allegedly fuelled by his first homosexual experience in 1886. *The Canterville Ghost* was published just a year later and, notwithstanding its humorous and sarcastic mode, one can clearly sense an eerie strain running through it in conjunction with the motifs of uxoricide, grief, depression and a search for redemption, to say nothing of the titular character’s permeating and amoral projection into the sphere of art, a major key to my reading of the text here. Although he does not sound enthusiastic about Wilde’s 1887 story, Nassaar acknowledges that the work is marked by an attempt to reproduce the entire pattern concerning the fall from innocence and the final attainment of a higher spiritual status akin to salvation. *The Canterville Ghost* takes the realm of innocence as its starting point by dint of the ingenuousness of the Otises, the nineteenth-century American family who decides to move to Canterville Chase, a castle near Ascot, England, and make it their new home. As the plot unfolds, the modern American worldview is progressively filtered through the darkening lens of

an evil spirit, i.e. the splenetic ghost of Sir Simon de Canterville. Sir Simon had owned the place in the golden days of the Elizabethan era and has now successfully haunted this ancient abode for more than three hundred years. For their part, the Otises relentlessly refrain from recognising the demonic until their daughter Virginia,

a virgin who is just coming of age, finally take[s] pity on the neurotic ghost and agrees to help it die. As a result, she opens herself to the full experience of the demonic, disappears into a vast dark hole, and emerges a while later with a box of indescribably valuable jewels given to her by the grateful ghost. The jewels symbolize Virginia's attainment of a higher innocence. Her ability to love and pity the ghost has led to her total purification (Nassaar 1974, 21).

This makes perfect sense, at least as far as the process of awakening and restorative maturity of the "redemptive heroine" is concerned (notably, the epithet was part of the subtitle that Wilde added to the 1891 version of the story: *The Canterville Ghost—A Hyllo-Idealistic Romance: The Redemptive Heroine*). Nassaar's concise assessment places a high premium on the gentle (and puritanical) nature of Virginia Otis, especially in her role as a personified vehicle of love, empathy and a laudable transition from blissful unawareness to 'innocence regained', as it were. On the other hand, much is left unsaid about the ghost himself, the Blakean 'energetic creator' overbrimming with rage and visionary impetus, who is just too quickly dismissed and literally laid to rest in the context of Nassaar's analysis. This speculative void has been gradually filled by other critics. One of them, to cite another relevant contribution from the 1970s, is Philip Kent Cohen, who provides insights into the encryption of the homoerotic theme by pointing out that the main action of the story "takes place in 1884, three hundred years after Sir Simon murdered his wife – and in the same year that Wilde married his", so that "a transformation of life into confessional art" might be detected (Cohen 1978, 62). While implicitly resuming the threads of the archetypal journey from innocence to experience, Cohen lays stress on the saint/sinner moral contrast and interprets Sir Simon's marginalisation and banishment as ciphers of "the lonely refuge of an anguished sinner" who eventually grows weary of masks – of his own otherness – and looks forward to gaining peace and forgiveness (Cohen 1978, 63). A few tantalising glimpses into the ghost's

protean self-multiplication through art, as opposed to a philistine audience's rejection of his hair-raising performances, are also offered. On the whole, however, what takes centre stage is the figure of a conceited self who is doomed to surrender to social (bourgeois) constraints and rules of public conduct. In the upshot, Cohen lends poignancy to the image of the sinful sufferer – and violator of the 'sacred institution' of marriage – hidden behind the poseur's disguise and whose redemption is made possible through the powers of Christian mercy.

In more recent times, a similar line of thought has been pursued by Stephanie Green, who approaches Sir Simon's wandering spirit as a synecdoche for alterity and a separation "from the binary structure of heterosexual Romance, in which he participates only as a representational figure of desire" (Green 1997, 74). Caught between life and death, the ghost is kept away from family ties and the social community, thus arguably allegorising a case of sexual 'unspeakability', or same-sex attraction. With reference to the sham phantom manufactured by the Otis twins with the purpose of playing a dirty trick upon the real Canterville spectre, Green even suggests that such an aping double "may be read as a manifestation of an unanswered homoerotic desire", as a distorting mirror where Sir Simon captures "the empty horror of representation" (Green 1997, 75).

To conclude this brief survey, it should be noticed that in the last two decades some further light has been thrown on a series of *topoi* and motifs that inform *The Canterville Ghost*. For example, a passage from Deaglán Ó Donghaile's monograph seems to uphold the 'higher innocence' trajectory by drawing attention to the typological affinities between Sir Simon and other characters in Wilde's fairy tales. In particular, the Selfish Giant's hubris and visceral attachment to material possessions are similarly repaid with excruciating loneliness and a humiliating exile in a state of permanent winter. Both ghost and giant are seen as groping their way toward reintegration through the intercession of a pure, empathetic soul – Virginia and the infant Christ, respectively – and by ultimately spurning self-concern or considerations of interest, "the alluring but corrupting influence of the commodity" (Ó Donghaile 2020, 124). From the stress on Wilde's attack on cupidity, class-consciousness and property relations the emphasis has occasionally shifted back to the

Jamesian 'international theme' and the well-known cultural clash between Europe and America during the nineteenth century. That is to say, between traditional values, insightfulness and sophistication (or corruption) on the one hand and modernity, naivety and material progress (or crass utilitarianism) on the other. Majid Mgamis, for one, brings into play the question of the diverging national characters on the two sides of the Atlantic to contend that in "the story, Wilde expresses a heart-felt desire for *obliterating* the clash and finding a middle ground that would combine the aesthetics of the Old World and the developments of the New one" (Mgamis 2014, 19, my emphasis).

Although there can be little doubt that Wilde adroitly built on received opinions and social habits to poke fun and lend a satirical piquancy to his tale, Mgamis postulates that *The Canterville Ghost* should rather be located at an intersection. Toning down the thrust of corrosive jesting, he claims that a transnational reconciliation is effectively ushered via Sir Simon and Virginia's intimacy in the last sections of the text. The ghost would then emerge as a mediator for compromise, with the Otises' English-born daughter – and Duke of Cheshire's bride-to-be – helping to bridge the gap between malice and candour, spiritual refinement and practicality, the Old and New World. Last but not least, current critical debate includes a long-overdue foray into the field of spiritualism and occultism, which is in fact an ingrained component of any tale of the supernatural. True, in many obvious ways *The Canterville Ghost* amounts to a parody of the governing codes of the ghost story or haunted-house story, a subgenre that was extremely popular among Victorian readers and whose horizon of expectations Wilde teasingly subverted through the character of an *unscary* visitant being turned into a laughingstock. Yet, in spite of his all-too-human traits and weaknesses (throughout the story the ghost habitually sleeps, wakes up and wears clothes. He is also subject to illness and injury and not at all immune to fear or panic when faced with humans. For a detailed discussion of these aspects, see Sarkissian 1985 and Balakrishnan 2011), Sir Simon is manifestly the tormented spirit of a killer who suffered violent death at the hands of his vindictive brothers in law. In an act of retaliation for his murder of their sister Eleanore, they condemned him to die of hunger, with his chained-up skeletal remains lying undiscovered for ages in a secret chamber. The curse is broken when Miss Otis enters the picture and, like a fairy-tale benign rescuer, helps him

to fulfill the prophecy written on the library window, announcing that one day a “golden girl” will weep and pray for his deliverance.

It would be no exaggeration to surmise that Wilde moulded his otherworldly protagonist with an eye to the phantasmal apparitions that, together with subliminal and mesmeric mysteries, mediumistic contacts with the deceased and other paranormal phenomena, were at the time scientifically probed by the Society for Psychical Research. Founded in London in 1882 by a group of scholars and academics, the SPR was presided by Henry Sidgwick, a philosopher and economist from Trinity College, Cambridge. In 1886, this organisation published *Phantasms of the Living*, a two-volume study which caused quite a stir. Co-authored by psychologist Edmund Gurney, philologist and classicist Frederic William Henry Myers and researcher Frank Podmore, it incorporated a huge collection of data and reports relating to sightings of apparitions and alleged cases of preternatural hallucinations and thought transference. Importantly, the SPR’s associates went to considerable lengths to draw the line between their adoption of scientific criteria and unbiased spirit of inquiry and any fake psychic effects or pseudo-testimonies by fraudulent mediums, whom the Society did not hesitate to expose. From this standpoint, there is probably a double edge to Wilde’s irony when, in one of the first pages of *The Canterville Ghost*, the third-person narrator dwells on Washington Otis’s reactions to the uncanny. At the beginning, the boy’s narrow-minded practicality famously induces him to scoff at the English housekeeper’s warning and remove Lady Canterville’s blood on the library’s floor by means of “Pinkerton’s Champion Stain Remover and Paragon Detergent”, one of the fetishised household products of the American market. On the third morning, however, given the punctual reappearance of the bloodstain, the Otises feel they ought to set matters right. In this instance, Washington’s behaviour reminds us of a well-advised attempt to determine the true nature of the spectral presence. He consults Myers and Podmore with a view to recording ‘evidential substantiation’ and guaranteeing that this is no hoax. Instead of the stain, what is now removed is the shadow of doubt concerning phantasmic agency:

Mr. Otis began to suspect that he had been too dogmatic in his denial of the existence of ghosts, Mrs. Otis expressed her intention of joining the

Psychical Society, and Washington prepared a long letter to Messrs. Myers and Podmore on the subject of the Permanence of Sanguineous Stains when connected with Crime. That night all doubts about the *objective existence of phantasmata* were removed for ever (Wilde [1887] 1992, 63, my emphasis).

Wilde's incursions into ghostlore and clairvoyance – with such related offshoots as mediumship and *séances*, cheiromancy and fortune-telling – would require much more space than can be allotted here. Certainly, Wilde was anything but indifferent to the late-Victorian craze of supernatural phenomena, as confirmed by his contacts with, say, society fortune-teller Mrs. Robinson, astrologer Edward Heron-Allen, and palmist W.J. Warner ('Cheiro'). In this connection, an article by Geoff Dibb further piques our curiosity by expanding on the 1880s stage shows of Stuart Cumberland and Washington Irving Bishop, respectively an English mentalist and his American homologue who were to feed suspicion amid the SPR's members. These 'modern diviners' toured across Great Britain and Europe with their boisterously advertised performances – from blindfolded stunts to muscular-movement reading and the detection of hidden objects – and eventually became zestful competitors (with Bishop fatally getting the worst of it, due to a public vilification of his activities and an early death). Cumberland, in particular, took pains to ascribe his own intuitive faculties to muscle reading ('Cumberlandism') rather than telepathic powers and declared himself an "exposer of supernatural shams" (Dibb 2013, 84). Evidence exists that, in 1884, Wilde was in the audience for a Cumberland exhibition and even attended a meeting of Madame Blavatsky's Theosophical Society, although he seemed to have mixed feelings about experiments in thought reading and metaphysical abstrusities of the sort. Be that as it may, one can hardly fail to catch telling reverberations in his 1887 ghost story, starting from the English vs American antagonism up to the SPR's investigation into the ontology of *phantasmata*. There are also glaring overlaps with the entanglements between human physiology and the paranormal, factuality and conjuring tricks, empirical data and the extrasensorial; in other words, between the material ('hylo-') and ethereal ('idealistic') components alluded to in the story's subtitle (*A Hylo-Idealistic Romance*).

If Dibb wonders whether it was purely coincidental that in *The Canterville Ghost* "Wilde should take Bishop's first name – Washington – for the

American family's son" (Dibb 2013, 96), Eleanor Dobson calls for a deeper unravelling of the spiritualist subtext in Wilde's *oeuvre* and its roots in the *fin-de-siècle* magical revival. Her commentary on Wilde's flirtations with spiritualism, the occult, painted images and the potentialities of the photographic medium (such as the boom of 'spirit photography' in the 1880s) is surely a springboard for illuminating deductions. Nonetheless, her reflections give priority to *The Picture of Dorian Gray* and, when discussing *The Canterville Ghost*, she hastily and somewhat dryly casts the spectre as "a figure of absurdity, decked out in chains in emulation of Marley's ghost in Charles Dickens's *A Christmas Carol* (1843), and similarly backwards in his stubborn resistance to the paraphernalia of modernity filtering into his ancestral home" (Dobson 2020, 153).

My contention in this paper is that, beneath the tale's paradoxes and blatant mockery, a higher and indeed *nobler* status should be accorded to Sir Simon de Canterville. A Renaissance aristocrat of birth and a learned reader of poetry and ancient chivalry books, he is the representative of a patrician lineage who had proudly worn his suit of mail "with great success at the Kenilworth tournament, and had been highly complimented on it by no less a person than the Virgin Queen herself" (Wilde [1887] 1992, 68). Behind his ghoulish and often grotesque semblance, Sir Simon might be depicted as a vestige as well as nemesis of the Tudor period, as an *unheimlich* memory trace of its past glories, prosperity and international expansion. When, during his second apparition aiming to strike terror into the Otises, he ends up getting hurt by clumsily falling on the stone pavement under the weight of the Kenilworth armour, his incapacitated body possibly harks back to a woefully dissolving body politic. It can also be assumed that Wilde is picking up a few purple strands of Elizabethan tragedy, with its repertoire of craving overreachers, devouring passions, revenge and supernatural manifestations that work as catalysts for the action (the ghost of the murdered father dressed in full armour in Shakespeare's *Hamlet* being a momentous epitome of this).

At the structural level, *The Canterville Ghost* can be divided into two macrosections. In the first half of the story (Parts I-IV), where the panoply of humour, parody, debunking of social conventions and behavioural standards is developed, Sir Simon strives to get proper recognition as an overruling ectoplasm. He is like a malignant concentrate of spiritual

energy who makes a point of befuddling and chilling to the marrow a population of 'Muggles', to use a catchword from J.K. Rowling's *Harry Potter* series. Better still, he could be identified as a *poltergeist*, being literally a 'noisy revenant', a disembodied creature suspended in a condition of limbo and intent on pestering any living visitor who dares cross the threshold of his castle. In the second half of the text (Parts V-VII), the time comes for the harassing spook to bear the burden of silencing, disavowal and defeat. After long revelling in haunting, he is to transmigrate into a shadow region reminiscent of purgatory, a domain enveloped in a wistful atmosphere of contrition. It is at this juncture that Virginia Otis takes the lead and lends him a helping hand, thus bringing about a turning point in the tale and a modulation of tone from a comic vein to Gothic romance and allegory.

One day, while he is sitting alone with his brooding thoughts in the Tapestry Chamber – a theatrical, scene-shifting backdrop of sorts – the ghost is addressed by the girl, who both apologises for the insolence of her brothers and scolds him for his misbehaviour. As their conversation goes on, each of them appears to dialectically jostle for position. Virginia rebukes him for the assassination of Eleanore and, incidentally, for pilfering her paints in order to artificially (artistically?) restore the bloodstain on the floor as a counter-challenge to the Otises' insulting attitude. However, she also dishes out advice and feels sorry for his misery. If crying for help, Sir Simon shows no sign of regret for his past misdeeds, including uxoricide, to which he self-righteously lays claim as an act of 'aesthetic revenge': "Oh, I hate the cheap severity of abstract ethics! My wife was very plain, never had my ruffs properly starched, and knew nothing about cookery" (Wilde [1887] 1992, 77). Drenched in grim humour, this acerbic statement possibly winks at Thomas De Quincey's *On Murder Considered as one of the Fine Arts* (1827, 1839, 1854), although the spectre is here less committed to aesthetically appreciating a perfectly orchestrated murder than raising a bulwark against vulgarity in the name of the preservation of the fine arts themselves. By virtue of his 1887 story, Wilde might also be sowing the seeds of *Pen, Pencil and Poison: A Study in Green* (first published in "The Fortnightly Review" in 1889 and then included in *Intentions* in 1891), a provocative reconstruction of the growth of Thomas Griffiths Wainewright's artistic sensibility and style in unison with his gruesome achievements as a forger and serial poisoner. In

addition to the inference of there being no essential incongruity between culture and crime, another *trait d'union* is provided by Wilde's quotation of Wainewright's alleged rejoinder on the killing of his own sister-in-law: "Yes; it was a dreadful thing to do, but she had very thick ankles" (Wilde [1889] 1969, 337).



2 | "The ghost glided on more swiftly". The Project Gutenberg eBook, *The Canterville Ghost*, by Oscar Wilde, Illustrated by Wallace Goldsmith, Boston-London 1906.

As for the plot's *denouement*, Virginia's compassion eventually wins God's forgiveness for the unrepentant ghost who is now pining for a peaceful death. His detachment from the sublunary dimension demands a rite of passage that has Virginia personify the much-awaited tender soul mentioned in the lines of the Cantervilles' prophecy. In order to open the portals of Death's house and intercede with the Angel of Death, she must give proof of both heartfelt pity and fortitude. Her journey to the Otherworld is also an *underworld* trip that smacks of an abduction by Sir Simon, a revived Gothic villain who first kisses her hand with burning lips and then grabs hold of it while leading her into the recesses of the

mansion, apparently a black cavern behind the wainscoting (fig. 2). Before gaining access to the Garden of Death, they must break through a faded green tapestry that, like a weird *tableau vivant*, features waving huntsmen and fantastical reptile creatures coming to life and warning her against setting foot on hellish territory. Indeed, the ambiguity of Virginia's final words to her husband in the epilogue – "He [Sir Simon] made me see what Life is, and what Death signifies, and why Love is stronger than both" (Wilde [1887] 1992, 87) – perfectly chimes with the multifacetedness of such a boundary crossing. She actually experiences a space-time contraction where distinctions among the earthly plane (the place where Sir Simon's corporeal remnants are locked up), a chthonian grey zone and providential grace are inextricably blurred. In all this, the embroidered tapestry that serves as a magical doorway objectifies a stage curtain that the reader/spectator is not allowed to lift. The final act of Virginia's

frantic race takes place as though off-stage, together with the climaxing of the ghost's hunt for salvation and his earning of a 'higher innocence' status, to be crowned with a nocturnal funeral procession and proper burial.

It is similarly in the dead of night – namely, and quite befittingly, at midnight – that Virginia is able to ideally tear the curtain, break the fourth wall and retrace her steps to the 'proscenium of the living'. As a trophy from her eight-hour risky trip, she holds a gift from Sir Simon: a casket of ancient jewels, with a ruby necklace standing out as an archetypal (and biblical) symbol of victory and wisdom as well as beauty and passion. Again, the triad Life/Death/Love emerges as a hyperconnoted isotopy, involving Judeo-Christian ethics and mythography, *agape* and *eros*, agony and bliss, the private and public sphere. It is in fact tempting to connect the red gemstones to the vermilion pomegranate seeds eaten by Persephone while below ground with Hades, her abductor and King of the Underworld. If Demeter's virgin daughter and Goddess of Death and Life is to cope with an everlasting cycle of descents and returns, Virginia Otis's initiation brings with itself – at least figuratively – a metamorphosis from girl to woman. With its strong suggestions of an erotic encounter, her elopement with the old lord into a cavernous space does entail tasting the food of the subterranean realm.

Viewed thus, the casket of jewels constitutes a 'crystallised signifier' of a coming-of-age parable. In relation to the more mundane level of social ascent, that memento patently typifies a dowry and lucky charm for the future Duchess of Cheshire and resurrected Persephone, whose precious parure does not go unnoticed when, in the *spring* of 1890, she "was presented at the Queen's first drawing-room on the occasion of her marriage" (Wilde [1887] 1992, 86). From Elizabeth I's praise of Sir Simon's armour to Queen Victoria's appreciation of another *Canterville* heirloom, the circle emblematically closes. Or maybe not, since there is a further layer of meaning deserving attention, and that is the transition from disarray and jarring discord to beauty, order and poetic justice. In what might be called his 'phantasmal extravaganza in red and green', Wilde seems to be reflecting on aesthetic paradigms and the dynamics of performance and reception, including a progression from a condition of Dionysian frenzy to a sort of Apollonian sublimation or catharsis. In the

story, Sir Simon resembles most of the time a dedicated performer and the sanguine paladin of a counter-religion inspired by the notion of 'art for art's sake', albeit awash with lurid tones. True to his family name, he resorts to various forms of 'cant', from rhetorical flourish and hedonistic insincerity (his voice can be dreamy and seductive) to a jargon overburdened with literariness, to the point that even his oaths are spelled "according to the picturesque phraseology of the antique school" (Wilde [1887] 1992, 71).

In his world of artistic illusions, a piece of cloth might well take on a life of its own, and emerald-green can just as easily substitute red, as happens with the bloodstain on the library floor. Its removal via the industrial detergent causes him to run for cover and come up with a solution that replaces the biological stain which mars his soul – his *raison d'être* as a slayer trapped in purgatory – with a magic trick capable of transposing his bloody deed into the realm of artifice. The colours that he unabashedly employs, until an apex is reached with the intense shades of green, are actually stolen from Virginia's paintbox, and this circumstance significantly adumbrates their bond. When translated into aesthetic terms, such a bond opens up possibilities for the ghost to renovate his wizardry and for the girl – a budding painter – to start developing a new symbolic vision beyond mimesis or hackneyed representation and towards lunar (Whistlerian?) atmospheres. As she complains, "finally I had nothing left but indigo and Chinese white, and could only do moonlight scenes, which are always depressing to look at, and not at all easy to paint" (Wilde [1887] 1992, 77). On top of this, of course, green sardonically sticks out as the quintessential trace of an anti-mimetic, poisonous and decadent art, evoked here through the tapestry and refurbished stain along with the ghastly green light or the green hand that are part and parcel of Sir Simon's 'stage equipment'. In a typically Wildean twist, however, green may also come coupled with biological processes and allegorical traits that run parallel to the sacrificial symbolism of blood. When the Otises discover the skeleton of the ghost starved to death, we are told that a dusty trencher and a water jug, whose inside is now covered with green mould, are placed just out of his reach. These two elements bear testimony to Sir Simon's punishment for his crime and seem to encapsulate the stigma of excommunication.

On even closer inspection, one perceives that *The Canterville Ghost* is infused with (meta)dramatic qualities all along. Among the allusive echoes that connote the narrative, those concerning the spectre as an artist figure are far from peripheral. Fluctuating between the poles of tragicomic/melodramatic hero and villain, he is a devilish artist of the supernatural invariably at one with his own mask(s). As he says to Virginia, his only reason for existing is to rattle his chains, “groan through keyholes, and walk about at night” (Wilde [1887] 1992, 76). But this is a palpable understatement that pertains to the nadir period of his approaching demise. Parts I-IV of the story are in fact crammed with references to his celebrity status as an adept who takes pride in a catalogue of horrors spanning three centuries. His self-esteem is so deeply hurt by the first confrontation with the newcomers that, after Hiram B. Otis advises him to oil his chains with “Tammany Rising Sun Lubricator”, the ghost puts aside his plainest apparel and sets about honing his skills. His appearance as a red-eyed old man manacled at the wrists and ankles is evidently not enough for a foreign audience who looks down on him as a curious inconvenience and annoying fellow tenant. What soon follows is a long, internally-focalised passage where Sir Simon finds consolation by going over his “most celebrated performances” with the “enthusiastic egotism of the true artist” (Wilde [1887] 1992, 65).

As Lydia Reineck Wilburn pertinently holds in an article that has been instrumental in tracing the route of my argument, Wilde’s ghost is a “conscious fiction-maker” who has so far shocked a public consisting of his peers and members of the household staff, over whose names and reactions to his deadly games he lingers with relish. Sir Simon “glories in his artistry, taking every opportunity to provoke fresh terror in the new residents of the mansion” and setting up performances that are “elaborate, theatricalised with costumes and alliterative titles” (Wilburn 1987, 45-46). Elements redolent of a heightened theatricality and the ‘audience factor’ are laid bare from the very outset, when the republican minister and the phlegmatic Lord Canterville are discussing terms for the purchase of the mansion. The supercilious lord is quick to reveal the shattering effects of the ghost’s feats on a multitude of target addressees across the decades. Finding oneself *vis-à-vis* the ancient patriarch of the castle is like playing Russian roulette: no matter how many spins the revolver’s cylinder is given, stage illusion is bound to turn real. Spine-chilling emotions are

fomented until the *poltergeist* is through with his feasting and the victims are scared out of their wits (or, worse, dead):

“We have not cared to live in the place ourselves,” said Lord Canterville, “since my grand-aunt, the Dowager Duchess of Bolton, was frightened into a fit, from which she never really recovered, by two skeleton hands being placed on her shoulders as she was dressing for dinner, and I feel bound to tell you, Mr. Otis, that the ghost has been seen by several living members of my family, as well as by the rector of the parish, the Rev. Augustus Dampier, who is a Fellow of King’s College, Cambridge. After the unfortunate accident to the Duchess, none of our younger servants would stay with us” (Wilde [1887] 1992, 59).

Lord Canterville’s earnest attempts to corroborate his claims through circumstantial evidence and credible witnesses – the Reverend Dampier being both a member of the clergy and an academic – are promptly countered by the American buyer’s pragmatic panache. Even so, in his repartee, Mr. Otis interweaves a brisk and businesslike manner with metatheatrical innuendoes, in a nod to an investment logic where the seemingly intangible value of cultural heritage is not excepted from financial appraisal and branding. Prospective American sponsors and theatre managers – the wealthy minister presses on – are titillated by what European attractions can offer and would hire them in no time:

“My Lord,” answered the Minister, “I will take the furniture and the ghost at a valuation. I come from a modern country, where we have everything that money can buy; and with all our spry young fellows painting the Old World red, and carrying off your best actors and prima-donnas, I reckon that if there were such a thing as a ghost in Europe, we’d have it at home in a very short time in one of our public museums, or on the road as a show” (Wilde [1887] 1992, 59).

Although Sir Simon’s recursive apparitions have *already* entered the circuit of commodified culture – as attested by Mrs. Umney, the old housekeeper, when remarking that the bloodstain dates back to Lady Eleanore’s murder in 1575 and “has been much admired by tourists and others” (Wilde [1887] 1992, 62) – he is not likely to budge on his mission as a ‘national artist’ of the old school. A metaphorical scene-stealer from Marlowe’s and

Shakespeare's England, the ghost might well continue to claim for himself the task of (literally) painting the Old World red. Indifferent to profit-making – owing to his post-life condition, but also to class privilege and high-born inheritance – he would unequivocally opt for royal patronage rather than raise cash as a street artist in a transatlantic city. Needless to say, that is the area where, in a matter of years after Sir Simon's putative passing, the English were to start planting their settlements and embark on their massive colonial project in North America (via King James I's 1606 chartering of the "Virginia Company of London", of all names). It is then little wonder that the blazoned ghost should aspire to assert his dignity when glancing into the abyss of his (and England's) subjugation by boisterous invaders who come with a vengeance from a materialistic future and a former colony. Triggered by patriotic sentiments, the sixteenth-century Lord Canterville spares no effort in warding off a would-be reverse colonisation, an 'American invasion' led by a democratic coalition armed with a paraphernalia of detergents, patent medicines and all 'things Usonian'. In 1887, the publication of *The Canterville Ghost* was accompanied by *The American Invasion* and *The American Man*. These were two essays that, alongside *Impressions of America* (1883), wittily testified to Wilde's familiarisation with American society, gender spheres and values both in the wake of his 1882 sojourn and back on the London scene, with a host of well-off, sprightly American ladies in pursuit of titled husbands.



3 | "Its head was bald and burnished". The Project Gutenberg eBook, *The Canterville Ghost*, by Oscar Wilde, Illustrated by Wallace Goldsmith, Boston-London 1906.

Snubbing Virginia's invitation to improve his mind by emigrating to New York, he perseveres in tailoring the mechanics of his staging at the Chase. In a few weeks' time, he engages in an array of flamboyant exploits which, from the impersonation of a ragged man in fetters and a failed attempt to earn the spotlight as an Elizabethan armoured spectre, reach a virtual pinnacle in the midnight hour of a stormy Friday 17th. This venture is buttressed by a detailed plan of action worthy of his resourceful stagecraft. The plan pivots on a careful choice of wardrobe and a sequence of targeted attacks, in an escalation of intensity that should have culminated with a harsh lesson being taught to the troublesome twins. In a bizarre twist of fate, though, the prefigured ambush proves an ill omen for the ghost himself, who is ludicrously outwitted by the clever "Stars and Stripes" brothers in one of the funniest episodes of the story. Turning the logic of weird manifestations on its head, they both forestall Sir Simon's move and manage to predict his terrified response by creating a wraithlike simulacrum issuing from their American know-how and Yankee imaginary. As soon as he turns the corner, Sir Simon is appalled at the sight of a Halloween spook put together with a sweeping-brush, a hollow turnip and a white bedcurtain (fig. 3). What is more, attached to this contrived fabrication is a placard that spoofs the authentic-quality labels of advertised products and which may also be snickering at the 1880s' debates on the exposure of 'supernatural shams': "*YE OTIS GHOSTE. Ye Onlie True and Originale Spook. Beware of Ye Imitationes. All others are Counterfeite*" (Wilde [1887] 1992, 71). By means of their assembled puppet and concocted archaic language, the Otis boys somehow hold the mirror up to the 'original' and shake him out of his complacency. Like a well-matched pair of pop/trash artists, they seem to gleefully replicate their own doubleness under the aegis of a "junk art" that does cast a shadow over a centuries-old saturnine craft, symbolised here by an affronted Sir Simon (Giovannelli 2009, 267. In this previous essay I had also expanded upon the motifs of Hylo-Idealism, a philosophical approach theorised by Constance Naden and Robert Lewins, onomastics, American pan-utilitarianism as well as Wilde's transatlantic tour and his sardonic self-projection into the character of the ghost.)



4 | "A heavy jug of water fell right down on him". The Project Gutenberg eBook, *The Canterville Ghost*, by Oscar Wilde, illustrated by Wallace Goldsmith, Boston-London 1906.

If Sir Simon's *coup de théâtre* slides into an anticlimax where he is paradoxically assigned the role of the affected spectator, it would be hasty to conclude that his career breaks up with a landslide victory on the twins' part. Indeed, his passing is slower than one might suppose. The "Otis Ghost" counterfeit is featured in Part III, and there is a whole section to go before the protagonist's underworld journey in Part V. Briefly stated, the fourth section continues to record Sir Simon's strenuous resilience in the face of the Otises' callousness and the twins' pranks (fig. 4), including their offensively vocal "Boos". His treading "as lightly as possible on the old worm-eaten boards", (Wilde [1887] 1992, 72) and creeping about the passages as a doleful stay-at-home prone to oiling his chains is accompanied by yet another series of striking impersonations. The

personae that he adopts are all drawn from titled scripts that had apparently been the rage some time in the past, such as "Black Isaac, or the Huntsman of Hogley Woods", "Reckless Rupert, or the Headless Earl", "Jonas the Graveless, or the Corpse-Snatcher of Chertsey Barn", and "The Vampire Monk, or, the Bloodless Benedictine" (Wilde [1887] 1992, 72-75). Along with Red Reuben and Gaunt Gibeon, Dumb Daniel and Martin the Maniac, mentioned previously in the story, those are stock characters identified by make-up, costumes and props. As illustrated by Maureen O'Connor, these accomplishments fall within the province of a Transpontine tradition of gothic melodrama and its garish parodies, like W.S. Gilbert and Arthur Sullivan's *Ruddygore, or the Witch's Curse*, a comic opera which opened in London in January 1887 (O'Connor 2004, 329). From a metadramatic as well as historical perspective, then, it would not be preposterous to read the conflict between Wilde's conservative protagonist and an unreceptive audience in terms of an ongoing evolution in the performing arts and the aesthetics of reception. In light of their philistine and puritanical traits, the Otises cannot but carry with

themselves a deep-seated mistrust towards the theatre. However, as members of a high-flying middle class, they might also herald new trends in theatrical performance, especially if one considers that, during the second half of the nineteenth century, sensation drama would give way to society drama, realism and problem plays.

To sum up, *The Canterville Ghost* lends itself to an impressively nuanced understanding. And self-referentiality obviously thrives in this semantic substratum. The ghost is partly a fictionalised *alter ego* whereby Wilde tackled the plight of “how to get audiences to hear his works, how to keep them from ridiculing or dismissing him [...], seeking out their recognition” and trying “several means to persuade them to consider his vision” (Wilburn 1987, 47, 54). Picking up on the relationship between Sir Simon and Virginia, we might finally argue that the former – a consummate professional on the wane – has been safely escorted by a burgeoning artist bent on reducing the traumatic cleavage between an old episteme and a rapidly transforming world. As various scholars have pointed out, the name ‘Virginia’ resonates with the concept of virginity as well as with the American state named for the Virgin Queen of England, which speaks volumes about this female character’s conciliating role. If incapable of appreciating the ghost’s archaic suit of mail, as Elizabeth I had done at the tournament, Virginia Otis sympathetically ensures that he is not forgotten, but rather ‘historicised’. By paraphrasing and amending one of the American minister’s skeptical banter at the beginning of the story (Hiram B. Otis’s brazen reply to the living Lord Canterville: “But there is no such thing, sir, as a ghost, and I guess the laws of Nature are not going to be suspended for the British aristocracy”, Wilde [1887] 1992, 60), one can ultimately assert that *there is* such thing as a ghost and that the laws of nature have indeed been suspended for his spectacular pieces.

Bibliographical References

Balakrishnan 2011

M. Balakrishnan, *Humour and Fear: A Study of the Humorous Resources in Wilde’s “The Canterville Ghost”*, “Epos: Revista de Filología” 27 (2011), 203-212.

Cohen 1978

P.K. Cohen, *The Moral Vision of Oscar Wilde*, Cranbury (NJ)-London 1978.

Dibb 2013

G. Dibb, *Oscar Wilde and The Mystics. Thought Transference, The Detection of Crime and Finding a Pin*, "The Wildean" 42 (January 2013), 82-99.

Dobson 2020

E. Dobson, *Oscar Wilde, Photography, and Cultures of Spiritualism: "The most magical of mirrors"*, "English Literature in Transition, 1880-1920" 63/2 (2020), 139-161.

Giovannelli 2009

L. Giovannelli, 'Ghost-Writing': *la politica dell'autoreferenzialità in "The Canterville Ghost" di Oscar Wilde*, in F. Ciompi (a cura di), 'One of Us': *Studi inglesi e conradiani offerti a Mario Curreli*, Pisa 2009, 255-269.

Green 1997

S. Green, *Grave Desires: Sexual Alterity and Gothic Romance in Oscar Wilde's "The Canterville Ghost"*, "Australasian Victorian Studies Journal" 3/1 (1997), 71-79.

Mgamis 2014

M. Mgamis, "The Canterville Ghost": *Sir Simon as Wilde's Mouthpiece for Criticism and Compromise*, "Studies in Literature and Language" 9/3 (2014), 19-23.

Nassaar 1974

C.S. Nassaar, *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven-London 1974.

O'Connor 2004

M. O'Connor, *The Spectre of Genre in "The Canterville Ghost"*, "Irish Studies Review" 12/3 (2004), 329-338.

Ó Donghaile 2020

D. Ó Donghaile, *Oscar Wilde and the Radical Politics of the Fin de Siècle*, Edinburgh 2020.

Sarkissian 1985

G. Sarkissian, *Humour and Ghost*, "Mythes, Croyances et Religions dans le Monde Anglo-Saxon" 3 (1985), 153-163.

Wilburn 1987

L. Reineck Wilburn, *Oscar Wilde's "The Canterville Ghost": The Power of an Audience*, "Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature" 23/1 (Winter 1987), 41-55.

Wilde [1887] 1992

O. Wilde, *The Canterville Ghost: A Hylo-Idealistic Romance*, in Id., *Oscar Wilde: Complete Shorter Fiction*, ed. by I. Murray, Oxford 1992, 59-87.

Wilde [1889] 1969

O. Wilde, *Pen Pencil and Poison: A Study in Green*, in Id., *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. by R. Ellmann, Chicago 1969, 320-340.

English abstract

Originally appearing in “The Court and Society Review” in two installments (February-March 1887) and subsequently included in *Lord Arthur Savile’s Crime and Other Stories* (1891), *The Canterville Ghost* was Oscar Wilde’s first published short story. As such, it laid the cornerstone for the author’s short-fiction writing and also worked as a promising prelude to his celebrated fairy tales. Yet, when it comes to scholarly investigation, *The Canterville Ghost* does not seem to rank particularly high in the author’s canon. The aim of this paper is to offer an in-depth analysis of the text’s metaphorical substratum and the most relevant traits connoting the ghost figure. It will be shown how Wilde established an ironic but not insignificant dialogue with various cultural trends that characterised late-Victorian England, such as spiritualism and an interest in paranormal phenomena. At the same time, emphasis will be placed on the episodes, descriptions and turning points in the narrative where the eponymous protagonist can be manifestly associated with the realms of artistic creation, performance and a consummate, if old-fashioned, stagecraft. This parable sees him as both crushed by the callous unresponsiveness of the American purchasers of Canterville Chase and capable of singling out a kindred spirit within that group. Virginia Otis, an amateur painter who is to marry into the British aristocracy, proves a sympathetic intermediary and the herald of a more engaged kind of audience reception.

keywords | Ghost Story; Illustration; The Canterville Ghost; Audience Reception.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Pop Wilde

Oscar Wilde nella popular culture

Pierpaolo Martino

In uno studio intitolato *The Resurrection of Oscar Wilde. A Cultural Afterlife*, Julia Wood nota come, sebbene l'autore di *The Picture of Dorian Gray* abbia sempre destato fascino e interesse, "it has been since the mid-1990s that there has been a reevaluation of Wilde's cultural legacy, as well as a re-examination of public feeling towards him" (Wood 2007, 8). Nella seconda metà degli anni Novanta sono stati infatti organizzati una molteplicità di eventi, pubblicati libri, film e album musicali per commemorare il centenario della morte di Wilde, nonché momenti centrali di una vicenda esistenziale che, a cavallo tra due millenni, doveva assumere sempre più il senso di un paradigma di alterità, differenza e resistenza all'ordine del discorso; un paradigma da riprodurre e mettere in scena in una molteplicità di contesti diversi.

È interessante notare, in questo senso, come nel suo celebre film del 1998 *Velvet Goldmine* Todd Haynes riesca a stabilire un rapporto molto stretto tra Wilde e la cultura pop, offrendo agli spettatori due tipologie di *performance* wildiana: quella di un giovanissimo Wilde e quella di alcuni personaggi maschili che mettono in scena il paradigma identitario wildiano all'interno di una rete piuttosto complessa di rapporti. Nel suo film, Haynes analizza, attraverso lo sguardo del protagonista Arthur Stuart, un momento estremamente rilevante nell'ambito della cultura postmoderna, ovvero il fenomeno del *glam rock*, emerso in Inghilterra nei primissimi anni Settanta, ponendo particolare enfasi sull'aspetto che più di ogni altro aveva caratterizzato quell'esperienza, vale a dire il *gender bending*. Nelle loro apparizioni dal vivo i *glamsters* – artisti come Marc Bolan, Bowie, Roxy Music, Suzi Quatro e Gary Glitter – erano in grado, attraverso l'utilizzo di segni visivi, quali trucco, *platform shoes* e abiti glitter, di costruire un'identità di genere assolutamente ibrida che si poneva in netto contrasto

con il machismo di certi performer della seconda metà degli anni Sessanta; si pensi in particolare a Jimi Hendrix e ad altri artisti legati alla *counterculture* americana (Auslander 2006). Per la cultura *glam* era fondamentale porre l'accento sul processo stesso di costruzione dell'identità dell'artista e sul concetto di artificio, di maschera (in senso wildiano), contro l'idea di una identità assunta come naturale, e dunque come normale e normativa.

Sin dalle prime sequenze del film, Haynes riesce a riscrivere Wilde in termini di icona pop postmoderna: la narrazione filmica ha infatti inizio con la nascita di Wilde a Dublino nel 1854. È importante notare come nel lungometraggio Wilde faccia il suo ingresso sulla terra mediante una navicella spaziale; qui il regista fa riferimento sia alla sensibilità 'aliena' di Wilde rispetto al panorama culturale tardo vittoriano, sia ad un mondo, quello dello spazio, carissimo, come si vedrà, alla poetica del primo Bowie, della cui vicenda *Velvet Goldmine* rappresenta, attraverso la figura di Brian Slade, una riscrittura; infatti, va sottolineato, come, dinanzi al rifiuto di Bowie di offrire la propria esperienza e le sue canzoni come materiale su cui costruire il film, Haynes riscriverà l'intera vicenda bowiana in termini di quella di Slade.



1 | Jonathan Rhys Meyers interpreta Brian Slade in *Velvet Goldmine* di Todd Haynes (USA, UK 1998).

Nella sequenza successiva a quella della discesa di Wilde sulla terra, ci ritroviamo in una scuola vittoriana dove alcuni studenti annunciano al loro maestro ciò che piacerebbe fare loro da grandi e in cui il piccolo Wilde dichiara di voler diventare "a pop idol". Dietro lo stupore generato dall'enunciazione del giovane Wilde – che ci dice di volersi 'costruire' in termini di icona pop – si nasconde, tra l'altro, una storia di sovversione dell'idea stessa di funzionalità. L'enunciazione del giovane Wilde mette in scena un complesso esercizio dialogico; se è vero che Wilde non pronunciò mai queste parole, è altrettanto vero che fu un giovanissimo David Jones a pronunciarle. Il film

presenta dunque due tipologie di *performance* o riproduzione wildiana: quella del giovane attore che pronuncia le parole citate e quella degli altri personaggi – Brian Slade, Curt Wild (figura con cui Haynes rende omaggio a Iggy Pop e Lou Reed), Arthur Stuart – che possono essere definiti, per citare il Foster di *Maurice*, “of the Wilde sort”.

Come per molte star del *glam*, Londra divenne il palcoscenico dove Wilde decise di mettere in scena la sua *performance* più importante, ovvero *Oscar Wilde*; di qui la grande attenzione assegnata dall’artista alla sua immagine e quindi alla costruzione di questa sia in termini visivi, che verbali. Wilde era in grado di “parlare con frasi perfette, come se le avesse tutte scritte faticosamente durante la notte, e tuttavia tutte spontanee” (W.B. Yeats in D’Amico 1999, 7). Inoltre, l’aspetto del dandy, l’uso del fiore all’occhiello, gli abiti in velluto, l’amore per il bello, ne avevano fatto un attore unico di quella società. Si può dire che, in questo, Wilde fu in un certo senso il padre del pop inteso come spazio artistico in cui è proprio l’immagine a diventare trampolino di lancio verso il successo. Per Bracewell (1997) Wilde rappresenta la prima “pop star of the century”, un’icona culturale che mise tutto il suo genio nella vita e solo il suo talento nelle opere, nel disperato tentativo di tradurre la vita in un’opera d’arte.

L’iconicità di Wilde implica in realtà una doppia articolazione, nutrita da un complesso dialogismo in cui passato e presente si interrogano a vicenda. Se è vero che Wilde divenne nella sua epoca “the most self-conscious marketer of his own image” (Kaye 2004, 193), è anche vero che, come molte pop star contemporanee, egli costruì accuratamente il suo status all’interno della società, con l’intenzione ben precisa di vendersi, ossia di tradurre la sua arte e la sua vita in successo economico. Come si è visto, l’iconicità di Wilde ha a che fare anche con l’*after-life* dell’autore. Secondo l’OED un’icona culturale “is a person or thing regarded as a representative symbol or as worthy of veneration” (1999, 704). C’è senz’altro qualcosa di religioso nell’iconicità di Wilde che spinge i suoi ammiratori postmoderni a venerarne l’immagine; si può infatti parlare di un culto wildiano: le sue immagini e i suoi epigrammi sono dappertutto, su T-shirt, copertine di album musicali, poster, ecc. È interessante notare come nel *De Profundis* Wilde, oltre a definirsi “a man who stood in symbolic relations to the art and culture of [his] age” (2003, 1017), metta la sua vicenda in stretto rapporto con quella di Cristo; tra l’altro Terry Eagleton intitolerà una sua

opera, incentrata sulla vita di Wilde, *Saint Oscar* (1997), titolo che fa riferimento a una tendenza nei *gay studies* e nella cultura gay in genere a considerare Wilde il primo vero martire omosessuale della storia.

Se è vero che sin dall'epoca in cui frequentò il Magdalen College di Oxford – e soprattutto nei suoi primi anni a Londra (in cui si riscrisse in quanto “professor of aesthetics”) – Wilde cercò di costruire la sua immagine al fine di tradursi in una celebrità (Rojek 2001), è anche vero che egli divenne una celebrità globale soltanto durante il suo tour degli Stati Uniti del 1882; come molte pop star contemporanee, comprese che al fine di diventare una vera e propria celebrità sarebbe stato indispensabile sfondare in America. L'opportunità gli fu offerta dal grande successo dell'operetta, *Patience or Bunthorne's Bride* (1881) di Gilbert e Sullivan, incentrata sulla figura dell'esteta Bunthorne. Richard D'Oly Carte, il produttore dello show, offrì a Wilde l'opportunità di tenere delle *lectures* al fine di offrire al pubblico americano la possibilità di vedere un esteta in carne ed ossa, qualcosa di simile, in breve, a ciò che accadde a pop star inglesi quali lo stesso Bowie nei primi anni Settanta, quando intrapresero lunghi tour americani al fine di promuovere i loro album. È interessante notare come Wilde decise di legare il proprio nome non all'opera, in quanto espressione di una cultura alta, ma all'operetta, in quanto forma di intrattenimento popolare. In America, Wilde tenne celebri conferenze, tra cui *The English Renaissance of Art* e *The Decorative Arts*, e furono scattate centinaia di foto di Wilde nelle sue pose da esteta, tra cui i celebri scatti di Napoleon Sarony che colgono perfettamente il *look* wildiano e la capacità di *self-promotion* propria dello scrittore. Al suo arrivo a New York un ispettore della dogana gli chiese se avesse qualcosa da dichiarare e Wilde gli rispose con uno dei suoi epigrammi più celebri: “I have nothing to declare except my genius”, una formulazione verbale che testimonia le sue straordinarie capacità conversative e linguistiche; tra l'altro, come nota Waldrep, nel tentativo di trascrivere il suo stile unico di *lecturing*, un giornalista americano si spinse fino al punto di creare un sistema di segni diacritici per rappresentare le pause e le inflessioni elaborate che Wilde utilizzava per manipolare il suo pubblico (Waldrep 2004, 66).

Wilde pensava la sua lingua come se fosse musica, egli era un grande improvvisatore consapevole che la società non è altro che un fare musica insieme (Schutz 1976). In questa sua *performance* musicale – in cui

confondeva generi diversi del discorso – la forma diventava più rilevante del contenuto. Gli epigrammi wildiani, che l'autore pronunciava nella vita quotidiana con la stessa posa ed eleganza dei personaggi delle sue opere, rappresentavano per certi versi delle melodie, dei temi sui quali Wilde improvvisava in diversi contesti sociali. Un aspetto centrale della 'scrittura' di Wilde è dunque il suono, la musica, la scrittura in sé, in senso infunzionale. Non deve dunque meravigliare se sarà proprio la musica, e in particolare il pop, a rappresentare il linguaggio che meglio saprà riscrivere la sua vicenda.

Oggi la vita di Wilde – come ha notato di recente Frenkel – “reads like the greatest of his works” (Frenkel 2021, 9); Wilde fu infatti autore, attore e regista di se stesso in quel *play* affascinante e complesso che divenne la sua vicenda personale. Egli aveva un senso drammatico della vita, la sua era un'interiorità fortemente dialogizzata in cui, come in un'opera teatrale, persone diverse non fanno che parlare tra loro senza mai chiudersi in un'identità fissa e immutabile. Non a caso fu proprio il teatro – spazio in cui la letteratura va in scena, traducendosi in fonte d'intrattenimento per il pubblico – a conferirgli fama e celebrità letteraria. L'opera di maggior successo di Wilde fu senz'altro *The Importance of Being Earnest* (1895) che in un certo senso – con il suo focus particolare su maschere, identità doppie e inversioni di genere – riflette l'idea di Wilde come opera vivente. A partire dal suo stesso titolo la commedia fa riferimento al concetto di *performance*, all'importanza di essere, di mettere in scena un'identità specifica in un dato contesto. Quest'ultima è in realtà una condizione permanente, ciascuno di noi è composto dalle differenze, dai diversi ruoli che mette in scena ogni giorno; in questo senso il *play* eccede la pagina e il palcoscenico; l'importanza di chiamarsi Ernesto si traduce così nell'importanza di chiamarsi Oscar che diventa simbolo della vita come teatro e di un approccio ironico all'identità. Secondo Waldrep la commedia, come del resto le opere scritte durante o immediatamente dopo la prigionia, ha una funzione ben precisa nella misura in cui diventa espressione dell'interesse di Wilde nello scoprire le possibilità nascoste in se stesso:

If *Dorian Gray* represented in the characters of Basil, Harry and Dorian – the splitting of his consciousness into three separate versions of himself, then Earnest carries his self into the arena of pure concept. It represents a world

where queer space is not merely hinted but explicitly defined (Waldrep 2004, 60).

È importante sottolineare come la *queerness* che nutre la vicenda di *Ernest* e indirettamente di Wilde è stata troppo spesso semplificata. La storia, secondo alcuni, rimanda a una chiara politica omosessuale. Sloan nota come sia Jack che Algernoon fingano di essere Ernesto al fine di continuare a condurre una doppia vita:

Jack and Algernoon both pretend to be Ernest in order to maintain a double life. Algernoon's special term for this - 'Bunburying' - has also been credited as another coded word for homosexual desire, a play on the slang word 'bun' for 'buttocks' (Sloan 2003, 118).

Pur prescindendo da letture di questo tipo, è necessario sottolineare come la rilevanza dell'ultima commedia wildiana risieda nella sovversione e per certi versi nella parodia dell'approccio al genere e alla sessualità tipici del Vittorianesimo, una sovversione che può essere esemplificata dal personaggio di Gwendoleen che agisce contro ogni norma di comportamento femminile. In breve, "*Ernest* is a performance about performance" ed è solo mettendo in scena un genere - o una sessualità - che si può, attraverso l'uso delle maschere e del linguaggio, iniziare a manipolare e cambiare lo status quo (Waldrep 2004, 59).

In questo senso, un aspetto centrale nel discorso wildiano, è senz'altro da identificare nella complessa *performance* di una mascolinità altra che si andava a porre in netto contrasto con la mascolinità normativa del suo tempo. Si è parlato spesso del Wilde martire gay e si è fatto coincidere l'avvento di una omosessualità pubblica con lo svolgimento dei famosi processi alla fine dei quali Wilde fu condannato a due anni di lavori forzati. In realtà, quello di Wilde fu un tentativo di costruire un discorso alternativo nella e sulla mascolinità in grado di operare una sovversione parodica della mascolinità imperiale dominante in età vittoriana, esemplificata, come nota John Beynon (2002), da Eugene Sandow, autore di manuali sul *physical training*. Wilde fu cultore della sua immagine, eccellente conversatore, uomo affascinante, *witty*, un uomo libero dalla morale. Questi ed altri aspetti, secondo Alan Sinfield (1994), non erano percepiti dai contemporanei di Wilde come elementi che rimandavano all'omosessualità, ma piuttosto come segni di una certa "effimacy",

termine che all'epoca di Wilde non implicava essere "womanish", ovvero desiderare altri uomini, ma piuttosto trascorrere molto tempo in compagnia di donne. La vicinanza di Wilde al genere femminile si manifestava non solo nell'esercizio di un'effeminatezza nutrita ad esempio dalla sua ossessione per la moda e per l'*interior design*, o dal suo personale culto per star come Sarah Bernhardt o Lillie Langtry, ma anche dal suo sentirsi a proprio agio in ambienti femminili, al punto che Stetz (2001) parla di un Wilde "bi-social", in grado cioè di muoversi con estrema disinvoltura tra spazi maschili (università, uffici, club) e femminili (salotti). In breve, la preziosa *legacy* di Wilde è data proprio dalla sua liminalità, dalla sua capacità di non schierarsi mai apertamente, di rifiutare ogni posizione che si ponga come unica ed esclusiva, ossia nella sua capacità di conciliare realtà opposte, persino contraddittorie.

Come sottolinea Joseph Bristow nella prefazione ad un fortunato volume da lui curato, dal titolo *Oscar Wilde and Modern Culture. The Making of a Legend*:

Although [Wilde] expired a month before the beginning of the century that eagerly embraced his controversial legacy, Wilde's achievements – ones that regularly unsettled some of his more conservative-minded contemporaries – would prove to be sources of inspiration for such diverse developments as franker depiction of marital discord on the English stage, campaigns for homosexual rights, the emergence of the culture of celebrity, critical methodologies that champion "the birth of the reader", and modern obsessions with the figure of the beautiful, though fatal young man (Bristow 2008, xii).

A cavallo tra ventesimo e ventunesimo secolo si assisterà, come si è detto, a una vera e propria 'resurrezione' di Wilde (Wood 2007) come testimoniato da film, *plays* e altre opere a lui ispirate; in particolare il suo approccio ironico all'idea stessa di identità – e in particolare all'identità di genere – pensata in termini di costruzione e *performance* diventerà, già a partire dagli anni Cinquanta, fonte di ispirazione per artisti quali Truman Capote, Andy Warhol, David Bowie, Morrissey e Gavin Friday in contesti quali musica, cinema e televisione, dimostrando come la forza dell'opera di Wilde risieda anche e soprattutto nella sua capacità di tradursi in linguaggi extraletterari.

È interessante notare come i primi due artisti – Capote e Warhol – siano entrambi americani e come fossero nella loro epoca delle *global celebrities* (come Wilde appunto), rappresentando in questo senso una ‘risposta’ tardiva, eppure estremamente affascinante e potente al seminale tour del 1882. Come osserva Waldrep, Truman Capote “as a talented journalist and in his *performance* of the role of serious writer [...] paralleled Wilde in his use of self-promotion and the ability to sell himself” (Waldrep 2004, 79). L’autore di *Breakfast at Tiffany* era, come Wilde, uno straordinario conversatore, consapevole che “great conversationalists are in fact really monologists, and illustrated this principle via the televised talk show” (Waldrep 2004, 81). Come Wilde, Capote pensava al suo “self as theater”, come emerge del resto nella sua *self-interview Nocturnal Turnings* – inclusa nella sua raccolta *Music for Chameleons* (1980) – nella quale indaga a fondo i diversi aspetti della propria personalità: l’alcolista, il genio, il drogato, l’omosessuale secondo una modalità che ricorda il Wilde di *De Profundis*.

Wilde come è noto fu in grado, attraverso i suoi epigrammi, di trattare le cose superficiali come se fossero estremamente importanti e viceversa, al pari dell’inventore della pop art, ossia Andy Warhol, che basava molta della sua arte sulla serialità. Come nota inoltre Waldrep, “Warhol took Capote’s involvement with Wildean *performance* to a new level – beyond the self as star and into the concept of the self as media empire” (Waldrep 2004, 92-93). In questo senso, la Londra di Wilde può essere tradotta facilmente nella New York di Warhol; siamo ancora una volta dinanzi alla città come palcoscenico con Warhol a rivestire il ruolo di regista in quello *script* estremamente complesso e cangiante che fu la Factory, abitata da figure sfuggenti e estremamente affascinanti quali Paul Morrissey, Nico e Lou Reed (della band The Velvet Underground).

Wilde *the Irishman*, sebbene rappresenti un’influenza importante sulla popular culture americana rimane in ambito postmoderno un fenomeno *quintessentially English*. Non è forse un caso che il celebre scrittore e attore inglese Stephen Fry abbia ricoperto il ruolo di Oscar nel film di Brian Gilbert *Wilde* del 1997, in una *performance* che fu in grado di eccedere lo schermo per diventare una reincarnazione visiva di Wilde per la fine degli anni Novanta. Come nota Wood, nei *late 1990s*:

The image of Stephen Fry became sufficiently associated with Wilde's that the two figures were discussed in conjunction, as if they were the same person. In terms of the mourning urge, the substitute or surrogate Wilde, satiated the demand for an incarnation of Wilde. Fry, in fact, answered the need for a figure who could play Wilde, not merely on stage or in film, but continually, upon the stage of the centenary (Wood 2007, 105).

Pinching nota, tra l'altro, come "Fry is certainly as versatile as Wilde was: writing a short play (*Latin! Or Tobacco and Boys*), comedy, journalism and acting. That Fry played the part of Wilde is no surprise. They look uncanny similar, and Fry's grace and style fits very well with the modern image of Oscar" (Pinching 2000). La *performance* filmica di Fry proponeva, tuttavia, un Wilde a tratti *flat*, privo della *restlessness* e del fascino profondamente decadente che avrebbe caratterizzato il Wilde di Rupert Everett nel bel film del 2018 *The Happy Prince*, in cui il regista-protagonista si concentra sugli ultimi anni di vita di Wilde in Francia e in Italia. Eppure, sarà proprio Fry in un breve articolo intitolato *Playing Oscar* – parlando della sua lunga ossessione per Wilde e di come si era preparato a recitare la parte di Oscar – a dichiarare come "Wilde's courage lay not in his 'alternative sexuality' but in the freedom of his mind" (Fry 1997, xix). Questa "freedom of mind" è senz'altro una delle più importanti eredità che ci ha lasciato Wilde.

La musica, e in particolare la musica pop, sembra essere la modalità discorsiva in cui il paradigma performativo di Wilde e la sua "freedom of mind" risultano più facilmente traducibili. Lo scrittore anglo-irlandese i cui stessi discorsi erano, come abbiamo visto, concepiti e enunciati come fossero pura musica – con le sue pause e intonazioni leggendarie – ha trovato in alcuni musicisti del ventesimo e del ventunesimo secolo i suoi discepoli più fedeli: dai Beatles, che inclusero l'immagine di Wilde nella celebre copertina creata da Peter Blake per *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), ai Rolling Stones, che nel video promo del loro brano *We Love You* rimisero letteralmente in scena i processi a Wilde, con Mick Jagger nel ruolo dello stesso Wilde, sino alla splendida riscrittura di *The Ballad of the Reading Gaol* – e del mondo Wilde in senso più ampio – a cura dell'irlandese Gavin Friday nel suo splendido album *Each Man Kills the Thing He Loves* (1989).

Abbiamo aperto la nostra discussione con il film di Todd Haynes che indaga in maniera obliqua il link tra Wilde e il *glam rock* e in particolare l'icona *glam* David Bowie, che secondo Waldrep:

[Bowie] represents contemporary culture as a heterogeneous expression of a performative self and acts as the ultimate type of Wilde in his ability to take Wilde's permutations and transformations of self and fashion a career that is based completely on displaying and practicing this performative paradigm (Waldrep 2004, 105).



2 | David Bowie come Ziggy Stardust.

In questo senso, parlare della musica di Bowie come teatro, come gioco di maschere, significa in realtà tradurre il suo discorso artistico in una sorta di 'dialogo tra dialoghi', in cui la musica interroga altri linguaggi artistici e in cui l'immagine, la parola letteraria e il suono (musicale) si ridefiniscono a vicenda. Sin dagli inizi della sua carriera, negli anni della *Swinging London*, Bowie manifesterà – in una presa di posizione profondamente wildiana – la sua insofferenza rispetto alle pretese di autenticità del rock di quegli anni; la controcultura, tra l'altro, come osserva Auslander (2006), manifestava

anche una sorta di sfiducia in tutto ciò che riconduceva alla dimensione visiva. Bowie – cognome scelto dal giovanissimo David Jones, quasi con la pretesa di mettere in scena un personaggio altro da sé – aspirava al contrario a "un'arte che avesse un peso simbolico dove potessero confluire il teatro e altre esperienze" (in Kureishi 1993, 226-227) e che potesse porsi come vero e proprio elogio dell'artificio, e del di-vertimento. Nel 1967 avvenne l'incontro seminale con Lindsay Kemp – autore di un importante adattamento di *Salomé* – che oltre a formare Bowie nell'ambito della danza, del teatro e del mimo lo introdusse alla cultura *queer* di quegli anni. La serietà decadente di Kemp spinse Bowie a costruire la propria carriera in termini di distacco ironico rispetto a ogni sua *performance*. In realtà, agli inizi della sua vicenda artistica, Bowie si nasconde dietro una maschera per trovarsi, in un certo senso, a suo agio.

Egli aveva uno stile di recitazione basato su un'economia gestuale con cui riusciva a comunicare al suo pubblico che, in realtà, quello che stava facendo non era altro che recitare una parte, una *performance* da decostruire.

Un'altra influenza fondamentale sarà, oltre a Kemp, la filosofia e, soprattutto, lo stile orientale; come in Wilde, l'Oriente diventa possibilità di presentare l'androginia come una sorta di iperstilizzazione basata su fantasie trasgressive di esseri etero o bi-sessuali. Alcuni degli abiti di Ziggy Stardust erano stati creati da Yamamoto, mentre alcuni dei più bei scatti del periodo *glam* di Bowie sono firmati dal fotografo giapponese Masayoshi Sukita. Non va dimenticato che Bowie aveva lavorato per un breve periodo, nel 1964, in un'agenzia pubblicitaria londinese dove aveva imparato (con la vicenda della *Society for the Prevention of Cruelty To Long-Haired Men* da lui fondata in quell'anno) che lanciando una dichiarazione eclatante e costruendo un'immagine in cui convergessero e si confondessero il maschile e il femminile poteva catalizzare l'attenzione dei media. Nel suo periodo *glam*, Bowie comprese come il corpo vestito fosse in grado di scrivere il genere e per certi versi la sessualità. Il suo *gender bending* divenne liberatorio per un'intera generazione.

Quella di Bowie è una teatralità che è possibile definire in termini di narrazione alternativa della modernità, in cui, paradossalmente, sperimentazione avanguardistica e successo di massa coincidono. Bowie fu in grado di creare una nuova estetica per ogni nuovo album. Era in grado di muoversi da uno stile all'altro, fondendo (e rispondendo a) elementi molto diversi, articolando una sorta di teatro di influenze, fatto di voci che si parlano. La filosofia orientale lo aveva portato a considerare se stesso un vaso vuoto, da ridefinire ogni volta in modo diverso; va comunque detto che i *Changes*, ovvero le scelte e le trasformazioni, di Bowie erano molto spesso dettate anche dal mercato, altro aspetto che lo lega fortemente a Wilde.

Nella costruzione visiva delle sue maschere – da Ziggy Stardust al Sottile duca Bianco, da Pierrot all'artista *mainstream* in *Let's Dance* – un ruolo centrale fu giocato oltre che dalla fotografia anche dalla televisione e dal cinema; è opportuno qui ricordare oltre alle apparizioni a *Top of the Pops* e al film *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* che Bowie fu un attore

straordinario, in pellicole culto quali *The Man who Fell to Earth* (1975), *Furyo* (1982) e *Absolute Beginners* (1986). Un discorso a parte meriterebbero i video girati tra il 1979 e il 1985, in pieno boom MTV; se, come sostiene Chambers (Chambers 1985), le canzoni di Bowie erano dei piccoli film, i video di questo periodo, ma non solo, oltre ad avere una finalità commerciale, erano in grado di sviluppare o ridefinire alcuni personaggi ponendosi, con la loro enfasi sull'idea di processo e divenire, come commento e racconto per certi versi autobiografico. Si tratta di esercizi intertestuali in grado molto spesso di eccedere la musica, come nel caso di *Look Back in Anger* del 1979 con i suoi riferimenti a *Dorian Gray*:

In his video for "Look back in Anger" (1979), Bowie plays the character of a poor artist alone in a greater studio, caressing a portrait of himself as angel. As he rubs his hand across the surface, paint appear on his face, which soon looks grotesque – even diseased. As a comment on Dorian Gray, Bowie seems to play the parts of both Basil and Dorian – or indeed, to reinterpret the novel's theme of duality in such a way to combine the artist with his subject. Bowie here makes his more direct homage to Wilde and also joins a tradition of musicians – the Rolling Stones, Morrissey – who also make explicit references to Wilde in this medium (Waldrep 2004, 123-124).

Ogni *performance* di Bowie è dunque un esercizio di scrittura, Bowie è un testo culturale che esige un complesso esercizio di lettura. In Bowie sono anche i testi stessi delle canzoni a diventare teatro, con la loro capacità, direbbe Bachtin, di "risuonare" della parola altrui. Molti dei suoi testi sono abitati da riferimenti più o meno diretti a testi e scrittori, da lui particolarmente amati, e messi in musica. In Bowie, va detto, i testi rappresentano solo una componente del discorso musicale, si tratta di narrazioni parziali che hanno bisogno di una forma diversa di scrittura che è quella sonora. La testualità del pop eccede il verbale per includere elementi necessariamente performativi. E qui occorre misurarsi nuovamente con la dimensione corporea, in un processo in cui anche il suono diventa teatro. La voce stessa di Bowie è uno strumento destabilizzante e imprevedibile che ci fa pensare all'arte come forma di divenire, non di essere e soprattutto come spazio ironico.

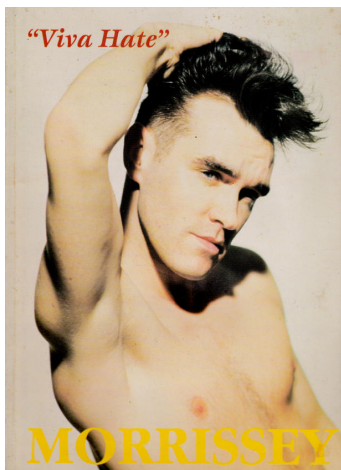
L'eredità forse più importante di Bowie è dunque proprio nell'esser stato in grado di far capire al suo pubblico che la sua arte – in quanto immagine, parola e suono – altro non è, come in Wilde, che spazio teatrale il cui senso risiede proprio nella risposta, nella comprensione rispondente e soprattutto 'affettiva' da parte dei suoi ascoltatori, che, immersi tra *sound and vision*, non possono che trasformarsi nei veri protagonisti del suo discorso musicale.

Chiudiamo la nostra discussione facendo riferimento a un cantante considerato da molti il Wilde del ventunesimo secolo, ossia, Morrissey artista solista e leader della *cult band* inglese The Smiths. Wilde dichiarò di aver messo tutto il suo genio nella sua vita e solo il suo talento nella sua opera. Questa massima può essere illuminante per comprendere la complessità dello stesso Morrissey. Infatti, sebbene le canzoni degli Smiths siano caratterizzate da immagini e temi chiaramente wildiani (si pensi in particolare a *This Charming Man* con la sua celebre strofa: "I would go out tonight/ but I haven't got a stitch to wear/ This man said, 'It's gruesome/ that someone so handsome should care'") e alcune di esse (in particolare *Cemetery Gates* inclusa in *The Queen is Dead*) addirittura abbiano come protagonista lo scrittore anglo-irlandese, accanto a Keats and Yeats, la più grande influenza wildiana sull'universo smithsiano si può rintracciare nel *living text* chiamato Morrissey. Al pari di Wilde, Morrissey si è dedicato con grande sforzo e attenzione alla costruzione della sua *persona*, utilizzando spesso risorse fornite dallo stesso Wilde. Molte delle interviste rilasciate dal cantante, nei primi anni della sua carriera, contenevano epigrammi e paradossi chiaramente wildiani, che contribuivano alla costruzione della sua complessità intellettuale, una complessità che contrastava fortemente con la superficialità di molte pop star dei primi anni Ottanta.

Gli Smiths furono senz'altro un "antidoto" (Calcutt 2000, 303) alla pomposità e alla stanca complessità degli anni Ottanta, sia a livello di immagine che soprattutto di contenuti (letterari ma anche strettamente musicali). Tuttavia, al di là del loro originalissimo – e oggi imitatissimo – *sound*, gli Smiths furono in grado di creare un universo segnico complesso, fatto da un lato di citazioni da testi letterari, televisivi e cinematografici e dall'altro da una dimensione iconica e iconografica fortemente riconoscibile. Il look degli Smiths è quello di tanta gente

ordinaria: jeans, magliette, mocassini, con qualche scelta eccentrica da parte di Morrissey (vistose collane, camicie sgargianti). Tuttavia, risulta particolarmente interessante la scelta di alcuni *segni* utilizzati in maniera sistematica dal gruppo che contribuirono all'affermazione dell'originalità della band a livello iconico, soprattutto i fiori. Come osserva Rogan: "the floral spectacle owed much to Morrissey's mentor Oscar Wilde who was notorious for decorating his Oxford rooms with lilies. As his fame increased, Wilde's love of flowers captured the public imagination and Morrissey clearly wanted to achieve something of the same" (Rogan 1993, 158).

L'originalità delle scelte visive, si rispecchiava nella complessa iconicità della voce del cantante, la cui grana (Barthes 2001) era al tempo stesso maschile e femminile; più precisamente, la voce di Morrissey era quella della *Northern Woman*, caratterizzata da "a certain intensity mixed with a certain breeziness, a certain desperation mixed with a lot of self-irony" (Simpson 2004, 49). Bisogna aggiungere che la stessa scelta del cantante di chiamarsi semplicemente Morrissey esprimeva l'intenzione dell'artista di rifiutare il nome proprio in quanto segno di identificazione di genere, al fine di abitare una sorta di *borderline* da cui rivolgersi ad ascoltatori di ambo i sessi.



1 | Morrissey nella *cover leaf* per *Viva Hate* (1988).

La carriera solista di Morrissey ha inizio con la pubblicazione del singolo *Suedehead* e dell'album *Viva Hate* nel 1988. *Viva Hate* va letto come un testo autobiografico, come una sorta di diario personale; si comprende in questo senso il significato del titolo, che se da un lato sembra riferirsi al clima politico e sociale generale dell'Inghilterra degli anni Ottanta, dall'altro sembra esprimere una sorta di sentimento personale, probabilmente diretto all'ex-amico Marr, responsabile dello scioglimento degli Smiths nell'agosto del 1987, in breve una sorta di *De Profundis* morrisseyiano, con Marr nel ruolo di Bosie.

La posizione del Morrissey solista nell'*establishment* musicale si rivelò essere estremamente difficile e complessa. Infatti, la sua introduzione di un'ironia e una profondità tipicamente letterarie in ambito pop non fu sempre ben accetta. Come Wilde, Morrissey divenne vittima del suo stesso *wit*. L'artista finì nel mirino della critica musicale per il brano *The National Front Disco* incluso nell'album del 1992 *Your Arsenal*. Come era accaduto in brani precedenti, quali *Bengali in Platforms* (incluso in *Viva Hate*) e *Asian Rut* (incluso in *Kill Uncle* del 1991), anche in *The National Front Disco* Morrissey affrontava ironicamente temi scottanti come quelli legati al nazionalismo e ai rapporti interrazziali, in cui lo spessore letterario dei testi di Morrissey, la sua capacità di ironia e di distanza, furono letti in una chiave errata e il suo discorso fu etichettato come apertamente razzista.

La controversia che coinvolse Morrissey nei primi anni Novanta fu l'effetto anche della scelta dell'artista stesso di optare per una dimensione iconica e musicale decisamente più aggressiva. Pugili e - come per Wilde - criminali rappresentano un'altra grande ossessione del Morrissey solista. *The Last of the Famous International Playboys* (1988) rappresenta un vero e proprio *tributo* ai gemelli Kray (noti assassini dell'East-End londinese). Un altro interessante brano di questo periodo è intitolato *Jack the Ripper*, mentre *Now my Heart is Full* (1994) fa riferimento alla gang di ragazzi (*Dallow, Spicer, Pinkie, Cubitt*) di cui narra Graham Greene in *Brighton Rock*. Criminali, *gang*, pugili e *skinhead* sarebbero stati punti di riferimento essenziali della cultura *lad*, e in particolare del fenomeno *Britpop*, esploso a metà anni Novanta, e i cui contenuti furono in parte anticipati dallo stesso Morrissey. Ironicamente, il santo, il profeta avrebbe dovuto pagare un prezzo molto alto per essere stato un visionario in tempi sospetti. Morrissey divenne un vero e proprio bersaglio dei media, i quali lo accusavano di scarsa trasparenza riguardo alla sua posizione politica. Altre critiche si concentrarono sul caso legale con Mike Joyce riguardo ai diritti sulle vendite degli album degli Smiths: durante una seduta nella corte di giustizia il giudice Weeks descrisse Morrissey come "devious, truculent and unreliable" (Dee 2004, 112). In breve, il *living sign* divenne un *living target*, la sua unica colpa fu quella di articolare o citare una serie testi e contesti culturali che non rientravano nel tanto amato discorso sugli (e degli) Smiths. *Maladjusted* (1997) sarebbe stato il suo ultimo album del secolo; il ritratto mediatico sfavorevole, lo scarso successo dei suoi ultimi lavori, e il fallimento della sua etichetta discografica segnarono la fine

della prima parte della sua carriera solista e costrinsero l'artista a scegliere un lungo esilio lontano dalla sua amata Inghilterra.

You are the Quarry - pubblicato nel 2004 - rappresenta il ritorno di Morrissey dalla periferia al centro dell'*establishment* musicale, un ritorno che ha visto Morrissey introdurre discorsi sul margine nel cuore stesso del sistema, attaccando, in questo modo, l'ideologia alla base di questo, attraverso gli stessi canali da cui era stato attaccato sette anni prima. Il ritorno discografico di Morrissey fu infatti preceduto da una serie di interviste rilasciate alla stampa britannica (e non). In questo modo, Morrissey ebbe modo di utilizzare la stampa come modalità discorsiva per introdurre e discutere alcuni dei temi trattati nell'album.

In un certo senso con *You are the Quarry* l'esilio di Wilde si trasforma nell'esilio di Morrissey; a Wilde sembra esser data una seconda vita, una piena reincarnazione in Morrissey, in quella America che egli stesso aveva amato nel tour del 1882. È interessante notare come, al pari di Wilde, Morrissey sia un irlandese naturalizzato inglese con un grande interesse per l'America. Il brano forse più significativo dell'album si intitola *Irish Blood, English Heart*; qui Morrissey scrive della sua particolare condizione umana, quella di chi abita il confine, la *borderline* tra differenze, tra identità diverse ("Irish Blood, English Heart, this I'm made of"). Nella primissima strofa, versi come "no regime can buy or sell me" fanno riferimento all'alterità di Morrissey in relazione a qualsiasi sistema e regime, ma al tempo stesso esprimono indirettamente e ironicamente la difficile posizione di un'artista comprato e venduto all'interno del sistema capitalistico. Tuttavia, considerando la particolare posizione di enunciazione di Morrissey, il quale sta parlando dal cuore stesso di questo sistema, si capisce come il suo discorso riesca ad avere un effetto pienamente decostruttivo. Morrissey vede la sua particolare condizione umana come prospettiva attraverso cui analizzare l'attuale condizione dell'Inghilterra. L'irlandesità di Morrissey rappresenta infatti una forma di "blackness" (Simpson 2004, 51), una forma di ibridismo, una prospettiva postcoloniale attraverso cui mettere in discussione l'identità inglese. Sia nella sua analisi dell'America che soprattutto in quella dell'Inghilterra, Morrissey introduce immagini connesse al potere, in particolare egli sembra concentrare la sua attenzione su alcuni segni, o meglio simboli, associati all'impero coloniale britannico, come, ad esempio, lo *Union Jack*

("I've been dreaming of a time when/ to be English is not to be baneful/ to be standing by the flag not feeling/ shameful, racist or partial"). Qui c'è anche un riferimento indiretto all'incidente di Finsbury Park; Morrissey sta finalmente chiarendo la sua posizione politica, affermando apertamente il suo rifiuto del razzismo.

Nel corso del brano, i riferimenti all'impero coloniale e alla politica inglese si fanno più precisi ("I've been dreaming of a time when/ the English are sick to death of Labour/ and Tories/ and spit upon the name Oliver Cromwell/ and denounce this royal line that still/ salutes him/ and will salute him forever"). Commentando la canzone durante un'intervista, Morrissey spiega:

[...] it's a comment on the whole British monarchy. Oliver Cromwell was no more than a general, but he behaved like some of them by slaughtering thousands of Irishmen just to get them out of the way. As for British politics, the only choice you have is between the Tories and Labour, neither of which are spokesmen for the people. It's an age-old, ridiculous circus (Bret 2004, 257).

In breve, in *You are the Quarry*, e in particolare in *Irish Blood, English Heart*, Morrissey mette in discussione il concetto stesso di polarità, in quanto dimensione statica, spazio di identificazione ed esclusione. Qui l'artista sembra abitare la *borderline*, il limite, la virgola che al tempo stesso fonde e specifica le sue origini irlandesi e la sua sensibilità inglese, traducendola in una visione del mondo. Si tratta di una tardiva, eppure potente, risposta a tutti coloro che vedevano in Morrissey un nazionalista e un razzista, ossessionato dalla superiorità storica e culturale dell'Inghilterra sul resto del mondo.

Gavin Hopps (2009) definisce l'*in-betweenness* di Morrissey in termini di "oxymoronic self" (Hopps 2009, 59), facendo riferimento in tal senso allo stesso Wilde. L'aspetto più interessante di Wilde è infatti la sua liminalità, la sua capacità di non *schierarsi* mai apertamente, di rifiutare una visione fissa e centralizzante e dunque nella sua resistenza all'irriconciliabilità di realtà apparentemente opposte e contraddittorie. Qualcosa di simile accade in Morrissey. È possibile, infatti, descriverlo come "an ordinary working class 'anti-star' who nevertheless loves to hog the spotlight, a nice man

who says the nastiest things about other people, a shy man who is also an outrageous narcissist” (Hopps 2009, 6). Come spiegato altrove (Martino 2011, 237), Hopps analizza l’elusività di Morrissey il suo “oxymoronic self”, in termini di “mobility” e “multiplicity”: con la prima intende la capacità dell’artista di muoversi da una posizione all’altra nell’arco di pochi versi (come succede in *Cemetery Gates*), con la seconda fa riferimento alla sua capacità di essere molte cose diverse contemporaneamente e in particolare la sua capacità di confondere spessore e leggerezza secondo modalità che richiama lo stesso Wilde.

La consapevolezza di Morrissey della ‘*Importance of Being Oscar*’ nel mettere in scena i molteplici lati e *selves* di Wilde nell’Inghilterra conservatrice e repressiva di Margaret Thatcher e nell’America di Bush, ci ricorda che quello di Wilde è un paradigma critico e sovversivo di cui ciascuno di noi può appropriarsi e mettere in scena in un mondo sempre più caratterizzato da ossessioni identitarie.

Riferimenti bibliografici

Bibliografia

Auslander 2006

P. Auslander, *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor 2006.

Barthes 1988

R. Barthes, *La morte dell’autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino 1988, 54-55.

Barthes 2001

R. Barthes, *La grana della voce*, in Id., *L’ovvio e L’ottuso. Saggi critici III*, Torino 2001, 257-266.

Beynon 2002

J. Beynon, *Masculinities and Culture*, Buckingham-Philadelphia 2002.

Bret 2004

D. Bret, *Morrissey. Scandal and Passion*, London 2004.

Bristow 2008

J. Bristow (ed.), *Oscar Wilde and Modern Culture. The Making of a Legend*, Athens, Ohio 2008.

- Calcutt 2000
A. Calcutt, *Brit Cult*, London 2000.
- Capote, 1980
T. Capote, *Music for Chameleons*, New York 1980.
- Coppa, 2004
F. Coppa, *Performance Theory and Performativity*, in F.S. Roden (ed.), *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, London 2004, 72-95.
- Dee 2004
J. Dee, *I'm not Sorry*, "MOJO Morrissey & The Smiths Special Edition" (2004), 112.
- Eagleton 1997
T. Eagleton, *Saint Oscar and Other Plays*, Oxford 1997.
- Ellmann [1987] 1988
R. Ellmann, *Oscar Wilde* [1987], London 1988.
- Foucault 1991
M. Foucault, *The Foucault Reader: An Introduction to Foucault's Thought*, ed. by Paul Rabinow, Harmondsworth, 1991.
- Frenkel 2021
N. Frenkel, *The Invention of Oscar Wilde*, London 2021.
- Fry 1997
S. Fry, *Playing Oscar*, in *O. Wilde, Nothing... Except my Genius*, London 1997.
- Gilbert 19
B. Gilbert, *Wilde, Sony Pictures* (dvd) 1998.
- Hopps 2009
G. Hopps, *The Pageant of his Bleeding Heart*, London 2009.
- Kaye 2004
R. Kaye, *Gay Studies/Queer Theory and Oscar Wilde*, in F.S. Roden (ed.), *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, London 2004, 189-223.
- Kureishi 1993
H. Kureishi, *Hanif Kureishi intervista David Bowie*, "Panta" 11 (1993), 200-235.
- Martino 2011
P. Martino, *Vicar in a Tutu. Dialogism, Iconicity and the Carnavalesque in Morrissey*, in E. Devereux, A. Dillane, M.J. Power (eds.), *Morrissey. Fandom, Representations and Identities*, Bristol-Chicago 2011, 225-240.
- Pinching 2000
D. Pinching, *Oscar Wilde's Influence on Stephen Fry and Morrissey*, <http://www.bibliomania.com> 2000 (consultato 28/07/2006).
- Rogan 1993
J. Rogan, *Morrissey and Marr. The Severed Alliance*, London-New York-Sidney 1993.

Schutz 1976

A. Schutz, *Fragments on the Phenomenology of Music*, in F.J. Smith (ed.), *In Search of Musical Method*, New York 1976, 23-49.

Simpson 2004

M. Simpson, *Saint Oscar*, London 2004.

Sinfield 1994

A. Sinfield, *The Wilde Century, Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, London 1994.

Sloan 2003

J. Sloan, *Oscar Wilde*, Oxford 2003.

Stetz 2001

M. Stetz, *The Bi-Social Oscar Wilde and 'Modern' Women*, "Nineteenth Century Literature", 55/4 (March 2001), 515-537.

Waldrep 2004

S. Waldrep, *The Aesthetics of Self-Invention. Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis 2004.

Wood 2007

J. Wood, *The Resurrection of Oscar Wilde. A Cultural Afterlife*, Cambridge 2007.

Filmografia

Oscar, scritto e interpretato da Michael Bracewell, BBC Omnibus documentary (UK 1997).

Velvet Goldmine, regia di Todd Haynes (USA, UK 1998).

Discografia

The Smiths, *The Queen is Dead* (1986).

English abstract

Abstract: Oscar Wilde has reached iconic status within the field of English studies; the secret of his success is given by the artist's capacity of translating his life into a form of writing and his writing into a vital gesture which articulates a complex critique of late nineteenth century English society. Wilde chose London as the stage for the performance of the most important of his plays: *Oscar Wilde*. Interestingly, in contemporary popular culture, Wilde's self-conscious construction of his identity and his performance of an ironic masculinity – which sharply contrasted with the imperial one embraced by many of his contemporaries – have become sources of inspiration for many artists (Capote, Warhol, Fry, Bowie, Morrissey) in key fields such as literature, cinema, television, and music. This article analyses Wilde's life and works and his legacy focusing on the interplay of performance and identity, showing the complexity and importance of a literary and artistic experience which has often been misunderstood.

keywords | Wilde; Popular Culture; Pop Music; Cinema; David Bowie; Morrissey

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Nebbie londinesi e capziose dimenticanze

Wilde lettore di Dickens

Gino Scatasta

Se si chiede a un lettore che non sia specialista dell'Ottocento inglese di indicare i nomi di alcuni autori vittoriani, è molto probabile che fra gli scrittori citati compaiano Charles Dickens e Oscar Wilde. È tuttavia evidente a tutti, e non solo agli specialisti della letteratura del periodo, che si tratta di due autori molto diversi che sembrerebbero avere in comune solo il fatto di essere vissuti, per un caso, nello stesso periodo storico. Se Wilde, inoltre, viene considerato generalmente un critico ironico e sottile del Vittorianesimo e dei suoi valori, Dickens viene visto al contrario come un tipico vittoriano, che condivide valori e pregiudizi dei suoi contemporanei. Un concetto molto abusato negli studi vittoriani, che gode di grande successo nei testi scolastici probabilmente perché banalizzato e vago, è quello del cosiddetto 'compromesso vittoriano'. Se ne parla di solito come di una sorta di alleanza fra una borghesia rampante, che nella sua ascesa al potere aveva accondisceso a garantire alcune riforme alla *working class* per evitare possibili sussulti rivoluzionari nell'isola. Ma se ne parla anche a proposito della doppia morale borghese per cui i vizi vengono praticati ma pubblicamente negati, a riprova della tipica (e anch'essa banalizzata) ipocrisia vittoriana. Oppure, come voleva Chesterton nel suo *The Victorian Age in Literature* del 1913, il compromesso vittoriano era quello che si instaurava fra una letteratura potenzialmente rivoluzionaria e una società in cui il divario sociale fra ricchi e poveri si faceva sempre più ampio; oppure indicava il divario che si era aperto fra il razionalismo settecentesco e l'utilitarismo ottocentesco da una parte e la reazione degli scrittori e dei pensatori che non ne accettavano le implicazioni sociali. O ancora il compromesso di una borghesia che, a differenza di quella francese, aveva finito per allearsi con l'aristocrazia invece di liberarsene con una politica rivoluzionaria (Chesterton [1913] 1966, 9). L'espressione 'compromesso vittoriano',

qualunque cosa essa significhi, indica in modo evidente che il Vittorianesimo non fu un'epoca omogenea, ma un periodo storico e letterario complesso nel quale si ritrovano posizioni molto diverse, un mondo in cui, al di là dell'immagine stereotipata che ne viene spesso fornita, non regnava solo l'ipocrisia ma si può ritrovare anche la presa di coscienza di alcune questioni sociali, come quella della condizione femminile, e si delineano i primi tentativi di affrontarle e risolverle o di renderne conto in letteratura. Un mondo, insomma, in cui c'era spazio per due autori così diversi come Wilde e Dickens.



1 | Daniel Maclise, *Portrait of Charles Dickens*, olio su tela, 1839, National Portrait Gallery, London.

2 | Napoleon Sarony, *Oscar Wilde*, fotografia, New York, 1882, Library of Congress, New York.

In questo senso, Dickens e Wilde sono entrambi vittoriani. Ma erano davvero così diversi, quasi opposti? Non è solo il periodo storico ad apparirci oggi molto più complesso di un tempo; anche Dickens e Wilde si mostrano ai nostri occhi come personaggi multipli, sfuggenti, al di là delle facili etichette che in passato sono state applicate a entrambi: Dickens visto come moralista e Wilde come uno spirito frivolo e superficiale. Si è

detto molte volte che Wilde era un critico della società vittoriana, ma che sarebbe inimmaginabile fuori da essa, dato che in essa viveva e ne godeva i vantaggi. È un rilievo corretto ma ingiusto: quanti scrittori sono pensabili davvero al di fuori dalle circostanze storiche e sociali nelle quali sono nati e vissuti? E a proposito di Dickens, basta consultare un dizionario inglese per vedere come l'aggettivo *dickensian* rimanda a immagini di allegria, giovialità e convivialità, ma anche a qualcosa di grottesco, sordido, squallido, povero, desolato. Elementi incompatibili ma che, come sanno i lettori di Dickens, si possono ritrovare nello stesso romanzo e perfino nelle stesse pagine.



3 | John & Charles Watkins, *Charles Dickens*, fotografia, Londra, 1863, National Portrait Gallery, London.

4 | Anonimo, *Oscar Wilde davanti a San Pietro*, fotografia, Roma, 1897, William Andrews Clark Library, Los Angeles.

Date queste premesse, torniamo alla domanda da cui siamo partiti: Dickens e Wilde erano davvero diversi o avevano qualcosa in comune, anche se quando il primo morì, il secondo era poco più di un ragazzo?

Osservando il ritratto di Dickens all'inizio della sua carriera dipinto da Daniel Maclise nel 1839, ci troviamo di fronte un ventisettenne elegante dai folti e lunghi capelli ricci, non dissimile, considerando i cambiamenti della moda, da uno dei tanti ritratti fotografici che Wilde alla stessa età commissionò a New York a Napoleon Sarony (figg. 1 e 2). E se consideriamo invece due fotografie scattate qualche anno prima della loro morte, vediamo invece che i cambiamenti sono sostanziali rispetto ai ritratti precedenti: se Dickens appare invecchiato, smagrito, quasi consumato, Wilde è gonfio, quasi tronfio (figg. 3 e 4). Se dovessimo dire chi dei due è uscito da poco dal carcere dopo due anni di lavori forzati, sarebbe comprensibile se si indicasse Dickens.

Qualche vago legame fra i due inizia a delinearsi: forse il giovane Dickens era a suo modo un dandy, come Wilde, ma con il passare degli anni le loro strade hanno preso direzioni diverse. Le immagini possono essere però suggestive, ma ingannevoli. Se prestiamo invece attenzione alle parole scritte da Dickens e Wilde, le differenze si fanno ancora più evidenti, così come la chiara volontà di Wilde di staccarsi dal suo predecessore, non tanto per quell'ansia dell'influenza teorizzata da Harold Bloom, quanto per un'effettiva distanza fra i due sulla loro visione dell'arte. In *The Decay of Lying* di Wilde, uno dei due personaggi che dialogano nel saggio dichiara:

Where, if not from the Impressionists, do we get those wonderful brown fogs that come creeping down our streets, blurring the gas-lamps and changing the houses into monstrous shadows? To whom, if not to them and their master, do we owe the lovely silver mists that brood over our river, and turn to faint forms of fading grace curved bridge and swaying barge? The extraordinary change that has taken place in the climate of London during the last ten years is entirely due to a particular school of Art. [...] Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence. At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. They did not exist till Art had invented them (Wilde 1977, 986).

La nebbia a Londra l'hanno inventata gli impressionisti: è questo il paradosso di Vivian e dietro di lui di Wilde. Eppure la nebbia londinese, prima degli impressionisti, aveva trovato un cantore eccezionale in Dickens. Non c'è quasi romanzo di Dickens in cui non appaia la descrizione di un paesaggio urbano nebbioso, ma nessuna raggiunge la potenza dell'apertura di *Bleak House*, il romanzo che Dickens iniziò a pubblicare nel 1852:

London. Michaelmas term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln's Inn Hall. Implacable November weather. As much mud in the streets, as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn-hill. [...] Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little 'prentice boy on deck (Dickens [1853] 1996, 11).

Vivian e Wilde evitano quindi volutamente di nominare Dickens: è improbabile che Wilde non conoscesse *Bleak House*, ma non impossibile. La prima domanda da farsi, infatti, è proprio questa: Wilde aveva davvero letto Dickens? La risposta è positiva, come sappiamo dalle biografie di Wilde. Scrive Matthew Sturgis che a Portora, il collega irlandese che Wilde frequentò da ragazzo, dal 1864 al 1871, egli “read both Dickens, the great sentimental comic moralist of the age, and Disraeli, the less-regarded ‘silver fork’ literary and political dandy. And, in line with his desire to be ‘distinctive’ in all things, he declared a preference for the latter” (Sturgis 2018, 31). Nel 1870, in occasione della morte di Dickens, ci tenne a esprimere la sua antipatia per i romanzi del defunto, dicendo, secondo quanto riporta Richard Ellmann, di preferirgli quelli di Disraeli, “a man who could write a novel and govern an empire with either hand” (Ellmann [1987] 1988, 24-25). Certamente Wilde aveva letto *The Old Curiosity Shop*,

un romanzo di enorme successo scritto da Dickens tra il 1840 e il 1841, dato che la battuta più famosa di Wilde su Dickens si riferisce proprio a questo romanzo, la cui protagonista, la piccola Nell, viene fatta morire alla fine del libro, cosa che suscitò un'ondata di lutto isterico in Inghilterra e negli Stati Uniti. Swinburne, in un suo saggio, tutto sommato positivo, sull'opera di Dickens, aveva manifestato molte perplessità sul personaggio di Nell, arrivando a definirla "a monster as inhuman as a baby with two heads" (Swinburne 1913, 21). Ma prima di lui, in modo di gran lunga più memorabile si era espresso Wilde dicendo che "one must have a heart of stone to read the death of Little Nell without laughing" (Ellmann [1987] 1988, 441). Anche in *The Old Curiosity Shop*, fra l'altro, una delle scene finali del romanzo, quella della morte del maligno nano Quilp, si svolge in un paesaggio avvolto da una fittissima nebbia che è calata sul Tamigi e che fa perdere il senso dell'orientamento al malvagio personaggio, che cadrà in acqua e affogherà (Dickens [1841] 1980, 619-20).

Wilde dichiarò una volta, in modo provocatorio, di non aver mai letto Dickens: in occasione della messinscena della sua commedia *A Woman of No Importance*, nel 1893, a Wilde non piaceva l'interpretazione data dall'attore Fred Terry, che restava alquanto ostile a Wilde e poco sensibile al suo fascino. Durante una cena, però, Wilde lo ammaliò parlando di Dickens, dopo che Terry aveva affermato di amarne moltissimo i romanzi. Alla fine della serata Terry, ormai conquistato dalla conversazione di Wilde, gli disse: "Well, Mr Wilde, it's been a very great pleasure for me to find another person who is fond of Dickens". "Oh, my dear boy", rispose Wilde, "I've never read a word of his in my life" (Ellmann [1987] 1988, 359). Probabilmente si trattava solo di una delle tante provocazioni wildiane, dato che in una situazione molto diversa, nel luglio del 1896, quando era rinchiuso nel carcere di Reading, compilò una lista di eventuali acquisti per la biblioteca, consigliando le opere complete di Dickens. Scrisse quindi in una lettera di ritenersi certo che la raccolta completa delle sue opere sarebbe stata una manna per molti prigionieri, ma anche per lui (Wright 2008, 271). Forse Wilde pensava più ai suoi compagni di carcere che a sé (l'uso del condizionale è indicativo) e certamente la sua richiesta risentiva di un cambiamento di gusti e di umore: nella stessa lista consiglia l'acquisto di *En Route* di Huysmans, un romanzo centrato sulla conversione al cattolicesimo del suo autore e successivo al più famoso e più amato (almeno ai tempi del *Dorian Gray*) *À rebours*. Quindi Wilde

certamente conosceva Dickens, anche se non ne era mai stato un lettore appassionato fin da quando, ancora adolescente, a ispirare le sue letture era la madre che, “solo a sentire il nome di Dickens” parlava del “miasmo del luogo comune” (Jullian [1967] 1972, 29).

Il giudizio negativo di Wilde su Dickens è evidente in una recensione di una biografia di Dickens uscita sulla “Pall Mall Gazette” nel marzo 1887: Wilde parla di Dickens come di un uomo dall’energia indomabile, dalla straordinaria dedizione al lavoro, dalla personalità affascinante, tirannica e pieno di buonumore, ma sottolinea subito i suoi difetti, il primo dei quali, a suo parere, è curiosamente quello di aver messo in caricatura i genitori per divertire il suo pubblico. Quindi le critiche di Wilde si fanno sempre più pressanti e si parla esplicitamente delle “innumerable failures” di Dickens, concentrandosi proprio sul fatto che non riuscisse a cogliere o a comunicare la bellezza del mondo circostante: “Dickens might be likened to those old sculptors of our Gothic cathedrals who could give form to the most fantastic fancy, and crowd with grotesque monsters a curious world of dreams, but saw little of the grace and dignity of the men among whom they lived” (Wilde 2004, 19). E conclude, in modo perentorio: se i nostri discendenti lo leggeranno, “we hope they will not model their style upon his” (Wilde 2004, 20). La principale accusa che Wilde muove a Dickens, a parte la sciattezza dello stile, è la sua incapacità di cogliere la bellezza, e dietro una falsa lode – “if our descendants do not read him they will miss a great source of amusement” (Wilde 2004, 20) –, lo squalifica come un autore popolare che cerca l'effetto comico per compiacere il suo pubblico, capace solo di creare caricature. Altrove attacca anche la sua concezione del romanzo come mezzo per smuovere coscienze e promuovere riforme sociali, mentre la vera arte per il Vivian di *The Decay of Lying*, è quella il cui materiale dovrebbe essere del tutto indifferente all'autore: “As long as a thing is useful or necessary to us, or affects us in any way, either for pain or for pleasure, or appeals strongly to our sympathies, or is a vital part of the environment in which we live, it is outside the proper sphere of art” (Wilde 1977, 976). A tale proposito, Vivian questa volta non dimentica di citare Dickens: “Charles Dickens was depressing enough in all conscience when he tried to arouse our sympathy for the victims of the poor-law administration” (Wilde 1977, 977). Con maliziosa ironia, però, parlando di un grande scrittore rovinato dal suo intento di usare l'arte per

attaccare la società contemporanea, Vivian non fa riferimento a Dickens ma a Charles Reade, un romanziere allora popolare ma oggi dimenticato.

Data per scontata questa evidente discrepanza nella visione artistica di Dickens e Wilde, ci sono comunque alcuni elementi nella loro vita e alcuni temi nelle loro opere che sembrano avvicinarli: tralasciando eventi che furono centrali nella loro esistenza, come i tour americani che entrambi fecero all'inizio della loro carriera e che contribuirono entrambi alla loro fama (Tipper 2005), o la loro attività giornalistica, comunque molto dissimile dato che il giornalismo all'epoca di Dickens era molto diverso da quello degli ultimi decenni del XIX secolo, può essere invece interessante soffermarsi su due temi che ritroviamo in entrambi, come il segreto e l'esperienza urbana.

Il segreto, un segreto infamante e vergognoso, è uno dei nuclei centrali della vita di Dickens, con il quale lo scrittore tenta di scendere a patti nella sua opera, ma al quale continua a tornare come se fosse una ferita che continua a riaprirsi. Nella biografia di Forster, uscita qualche anno dopo la morte di Dickens e basata sul materiale che lo scrittore aveva affidato al suo amico, l'autore rivela un episodio dell'adolescenza di Dickens di cui pochi erano a conoscenza: a dodici anni, poco prima che il padre di Dickens fosse imprigionato per debiti, il ragazzo fu ritirato da scuola e messo a lavorare in una fabbrica di lucido da scarpe. L'esperienza durò solo qualche mese, ma lasciò un segno duraturo su Dickens che, in un suo scritto autobiografico riportato da Forster e riutilizzato quasi letteralmente in *David Copperfield*, la racconta con una intensità quasi morbosa, come se si fosse trattato di qualcosa avvenuto da poco. Nell'opera di Dickens, o almeno nella prima parte, di segreti importanti, però, non ce ne sono molti e lo scottante materiale autobiografico viene usato da Dickens in modo esplicito in *David Copperfield* e in modo più indiretto in *Oliver Twist*, nella vividezza delle descrizioni della città vista dagli occhi di un ragazzo, o in *Little Dorrit*, ambientato nello stesso carcere per debitori dove era stato rinchiuso il padre dello scrittore. Ci sono nei romanzi di Dickens dei misteri da risolvere, come l'origine di *Oliver Twist* o l'omicidio dell'avvocato Tulkinghorn in *Bleak House*, l'identità del misterioso benefattore di Pip in *Great Expectations* oppure la sorte di John Harmon in *Our Mutual Friend*; di segreti nascosti e infamanti non ce ne sono però molti, tranne nell'ultimo romanzo incompiuto che fa riferimento fin dal

titolo a un mistero, quello di Edwin Drood, incentrato proprio su un personaggio che conduce una doppia vita: John Jasper, maestro del coro nel suo villaggio ma oppiomania a Londra e forse anche assassino. In effetti, di personaggi scissi, quasi schizofrenici, in Dickens se ne trovano diversi: il Wemmick di *Great Expectations* è ancora un personaggio comico, che si trasforma non solo caratterialmente ma anche fisicamente spostandosi dal suo ufficio a Londra alla sua casa-castello in periferia, mentre il dandy redento Sydney Carton di *A Tale of Two Cities* è funzionale al dispiegarsi della trama.

Nell'ultimo Dickens, il tema del doppio si incupisce con John Jasper, ma anche con Bradley Headstone di *Our Mutual Friend*, un maestro di scuola "in his decent black coat and waistcoat, and decent white shirt, and decent formal black tie, and decent pantaloons of pepper and salt, with his decent silver watch in his pocket" (Dickens [1864-65] 1997, 218) che però, mentre scrive alla lavagna davanti alla classe, ripensa a un tentativo di omicidio appena commesso non perché se ne sia pentito, ma piuttosto perché pensa a come avrebbe potuto commetterlo meglio. Ed è quasi tentato di disegnare alla lavagna quello che ha fatto. Sono personaggi la cui scissione interiore ed esteriore anticipa quella del più famoso Jekyll di Stevenson, un autore che non nascose mai la sua simpatia per Dickens, così come Wilde non nascondeva la sua ammirazione per Stevenson. In *The Decay of Lying*, Vivian parla di Stevenson come di un "delightful master of delicate and fanciful prose", pur se con qualche remora rispetto al "monstrous worship of facts" che macchia *The Black Arrow* o *Jekyll and Hyde* (Wilde 1977, 973). Wilde non sembra consapevole del debito che, attraverso Stevenson, lo lega a Dickens, del quale probabilmente non ricordava, o aveva dimenticato, la denuncia contro i "Fatti" che apre *Hard Times*: "Now, what I want is, Facts", afferma all'inizio del romanzo Thomas Gradgrind, che nel corso dell'opera avrà ampiamente modo di pentirsi del suo "monstrous worship of facts". "In this life, we want nothing but Facts, sir; nothing but Facts" (Dickens [1854] 2001, 5). Se solo nella produzione più tarda di Dickens il segreto nascosto dai personaggi, si tratti di una predisposizione interiore opposta alla loro apparenza oppure di un episodio della loro vita, assume un significato rilevante, in Wilde il segreto sembra pervadere ogni opera, insinuandosi anche in quelle più leggere e meno note. Mentre è evidente il segreto, peraltro poco nascosto, dell'omosessualità wildiana, così come nella sua opera più famosa quello

del ritratto relegato in soffitta da Dorian Gray, cosa dire della conclusione di *The Canterville Ghost*? Al momento melodrammatico della scomparsa di Virginia e del suo ritrovamento seguito dalla certezza che il fantasma è stato perdonato, segue una conclusione molto più frivola e ambigua, incentrata intorno a un segreto. Il marito di Virginia interroga la moglie su cosa le è successo mentre era rinchiusa insieme al fantasma, lei lo prega di non chiederglielo e, alla richiesta di svelare un giorno il suo segreto ai loro futuri figli, Virginia arrossisce. Se arrossisca al pensiero che avrà un giorno dei figli o più maliziosamente al ricordo di quello che è accaduto fra lei e il fantasma, non viene chiarito (Wilde 1977, 214).

The Sphinx Without A Secret, un altro brevissimo racconto di Wilde, descrive la passione di un uomo che si dichiara torturato, fino al punto di impazzire, non tanto da una donna, quanto dal mistero che la circonda. Infine, pare che la donna non abbia alcun segreto da nascondere, ma ami solo crederci una sorta di eroina da romanzo con una doppia vita. In modo comunque ambiguo, il racconto si chiude con un interrogativo, "I wonder?", pronunciato a mezza voce dall'innamorato confuso e non del tutto convinto da questa spiegazione (Wilde 1977, 218). Sono solo due dei tanti esempi di segreti, più o meno reali e più o meno svelati, che troviamo nelle opere di Wilde: se ne possono trovare molti altri nelle sue opere teatrali, dove il tema di un terribile segreto nel passato dei personaggi e quello a esso legato di una doppia vita sono esaminate da originali e provocatorie prospettive.

Se il tema del segreto accomuna alcuni romanzi di Dickens e molte opere di Wilde, gli esiti sono quindi diversi. Allo stesso modo, esiti diversi ha un altro tema intrecciato a quello del doppio e del suo segreto, che troviamo in entrambi gli autori. L'identità fluttuante e la discrepanza fra apparenza ed essenza che caratterizzano il doppio ottocentesco sono connessi all'esperienza urbana, perché è nel contesto di una metropoli che si possono vivere vite doppie o molteplici senza timore di essere scoperti. Molti dei personaggi di Dickens, così come l'autore stesso, sembrano pervasi da un'inquietudine che li spinge ad aggirarsi per le strade cittadine, possibilmente di notte, in preda a un'ossessione di cui spesso non sanno rendere conto: non sono dei *flâneurs* che attraversano languidamente la città, ma sembrano quasi costretti a percorrerla, cercando di impossessarsi con lo sguardo dei molti orrori e dei pochi

piaceri in cui si imbattono. Gli esempi nelle sue opere sono molteplici: in particolare, il narratore di *The Old Curiosity Shop* sembra anticipare Dorian Gray quando dichiara che camminare per le strade della città notturna gli permette di immaginare il carattere e l'occupazione di chi incontra (Dickens [1841] 1980, 43). Eppure, quanta differenza con il passo di Wilde che sembra prendere le mosse da quello dickensiano, in cui Dorian rivela a Lord Henry come il suo incontro con lui lo abbia cambiato, infondendogli il desiderio di conoscere la vita fino in fondo: "As I lounged in the Park, or strolled down Piccadilly, I used to look at every one who passed me and wonder, with a mad curiosity, what sort of lives they led". Immediatamente, però, la situazione cambia e ci troviamo trasportati lontanissimo dal mondo dickensiano:

Some of them fascinated me. Others filled me with terror. There was an exquisite poison in the air. I had a passion for sensations... [...] I felt that this grey, monstrous London of ours, with its myriads of people, its sordid sinners, and its splendid sins [...] must have something in store for me. I fancied a thousand things. The mere danger gave me a sense of delight (Wilde 1977, 49).

Cosa è cambiato in pochi decenni? Dickens guarda, fedele all'esperienza metropolitana così come era vissuta da giornalisti e scrittori all'inizio del XIX secolo (Nord 1988), lo spettacolo urbano da lontano, come su un palcoscenico, senza farsi troppo coinvolgere. Solo di tanto in tanto qualcosa accade a lui o ai suoi personaggi che sono scaraventati in una vicenda che li tocca e li sporca: in uno scritto a sfondo autobiografico del 1860, *Night Walks*, il narratore gioca con la macabra immagine di cosa succederebbe se le "immense milizie di morti" sepolti nei cimiteri cittadini risorgessero invadendo le città e impedendo ai vivi di uscire di casa, ma la riflessione sembra non toccarlo. Subito dopo, però, un mucchio di cenci che il narratore supera camminando prende improvvisamente vita e si rivela essere un senz'atletto che, tremando, inizia a ringhiare come se volesse morderlo per poi fuggire, lasciando il narratore sconvolto, con in mano gli stracci di cui era vestito (Dickens 2008, 39-40). In Dickens, tuttavia, il pericolo non è affascinante come in Wilde e lo spettacolo, per quanto rischi di uscire dal palcoscenico, raramente tocca il narratore o il personaggio.

Fra l'esperienza urbana di Wilde e quella di Dickens aleggia la presenza di Stevenson, come accade anche per il tema del doppio: il riferimento è qui, oltre a Hyde che si aggira di notte per le strade nebbiose della città, al principe Florizel di Boemia, che in *New Arabian Nights*, quando i teatri di Londra non offrono alcun dramma appassionante, si traveste e si aggira in cerca di avventure. Se apparentemente ci troviamo ancora nel mondo dickensiano, l'attrazione del principe per "strange societies" con gente di "any rank, character, or nation" (Stevenson [1882] 2009, 4-5) già prefigura la città di *Dorian Gray*: una città che si è interiorizzata, nella quale gli incontri sono confusi, le descrizioni urbane scompaiono o sono filtrate dalla coscienza dei personaggi e dalle sensazioni che riescono a evocare. Per altri versi, la città di Wilde si contrae rispetto a quella dickensiana, in cui ogni angolo era stato esplorato e descritto: la Londra di Wilde è quasi sempre quella dell'East End e dei suoi salotti, mentre i quartieri poveri e degradati vengono descritti in modo convenzionale e stereotipato: stradine oscure, nebbiose, labirintiche, senza nome, dove i conducenti delle carrozze rifiutano di addentrarsi. Qui non ci sarà forse la bellezza che Wilde *non* trovava in Dickens, ma di certo si incontravano splendidi peccati e sordidi peccatori: era questo che contava davvero, lasciarsi andare consapevolmente alle tentazioni, nell'East End come nel West End londinese, ed è questo che separa in modo radicale Wilde da Dickens.



5 | Hablot Knight Browne (Phiz), *Quilp in a Smoking Humour*, illustrazione, quarto capitolo di *The Old Curiosity Shop*, 1840.



6 | Harry Furniss, *Sir William Wilde e Lady Wilde*, litografia, s.i.d.

A volte, però, le simpatie e le antipatie letterarie nascono e si sviluppano in modo diverso e non seguono i percorsi più o meno razionali che abbiamo tracciato. La scarsa simpatia di Wilde per Dickens, che risale ai tempi delle sue letture adolescenziali, può essere stata segnata, molto più semplicemente, da un episodio che risale esattamente a quel periodo. Nel 1864, quando Oscar aveva dieci anni ed era appena entrato nel college di Portora, iniziò a circolare a Dublino un libello diffamatorio in cui una giovane, Mary Travers, accusava William Wilde, il padre di Oscar, di averla addormentata con del cloroformio e quindi violentata. L'accusa non aveva basi molto solide: i fatti risalivano a una decina di anni prima e, nel frattempo, la ragazza aveva continuato a farsi curare dal dottor Wilde, ma nel processo che seguì, nel dicembre di quell'anno, dopo che Lady Wilde era stata denunciata dalla donna per calunnia, i Wilde furono condannati a pagare duemila sterline. Nel libello anonimo che circolò ampiamente a Dublino, ed era stato discusso e commentato maliziosamente data la fama della coppia, si faceva riferimento a William e Speranza Wilde con i nomi di due personaggi di *The Old Curiosity Shop*, Quilp e signora (Sturgis 2018, 27-28 e Ellmann [1987] 1988, 13-15) (figg. 5 e 6). Quando Wilde lesse il romanzo di Dickens, non poteva quindi non pensare a quella vicenda che certamente ferì il ragazzo in collegio, lontano da Dublino e dalla sua famiglia. Da qui deriva forse quella strana osservazione sulla "Pall Mall Gazette", quando Wilde rimprovera Dickens di aver preso in giro i suoi genitori per divertire il suo pubblico. È possibile che Wilde avesse in mente i propri genitori, e non quelli di Dickens, quando scriveva quelle parole. E la scelta di dimenticare Dickens quando parla dei romanzieri vittoriani nasceva tanto da una lontananza dai suoi ideali estetici, quanto forse da quell'episodio che sarà certamente stato per un ragazzo fonte di disagio e di vergogna. I percorsi che seguono le passioni letterarie sono, a volte, più lineari di quanto si immagina.

Riferimenti bibliografici

Chesterton [1913] 1966

G.K. Chesterton, *The Victorian Age in Literature*, Oxford 1966.

Dickens [1841] 1980

C. Dickens, *The Old Curiosity Shop*, Harmondsworth 1980.

- Dickens [1853] 1996
C. Dickens, *Bleak House*, Oxford 1996.
- Dickens [1864-65] 1997
C. Dickens, *Our Mutual Friend*, London 1997.
- Dickens [1854] 2001
C. Dickens, *Hard Times: An Authoritative Text, Contexts, Criticism*, New York 2001.
- Dickens 2008
C. Dickens, *Perdersi a Londra*, a cura di Alessandro Vescovi, Fidenza 2008.
- Ellmann [1987] 1988
R. Ellmann, *Oscar Wilde* [1987], London 1988.
- Jullian [1967] 1972
P. Jullian, *Oscar Wilde* [*Oscar Wilde*, 1967], traduzione di Clara Lusignoli, Torino 1972.
- Nord 1988,
D. Epstein Nord, *The City as Theater: From Georgian to Early Victorian London*, "Victorian Studies" 31/2 (Winter 1988), 159-188.
- Stevenson [1882] 2009
R.L. Stevenson, *New Arabian Nights* [1882], Auckland 2009.
- Sturgis 2018
M. Sturgis, *Oscar Wilde: A Life*, London 2018.
- Swinburne 1913
A.C. Swinburne, *Charles Dickens*, London 1913.
- Tipper 2005
K. Tipper, *A Dickens of a Wilde Paper. A comparison and contrast of their respective tours of America*, "The Wildean" 26 (January 2005), 51-63.
- Wilde 1977
O. Wilde, *Complete Works*, Glasgow-London 1977.
- Wilde 2004
O. Wilde, *Selected Journalism*, Oxford 2004.
- Wright 2008
T. Wright, *Oscar's Books*, London 2008.

English abstract

Dickens and Wilde are both Victorian authors, even though the differences between them are numerous and obvious. However, since today we no longer see Victorianism as a homogeneous period, but as a historical phase marked by conflicting trends and fermentations, it is time to re-examine the relationship between the two authors, who are themselves considered today, more than in the past, as complex personalities with multiple identities. It is thus possible to discover themes common to the two, even if treated differently, with different results. Wilde, in a series of deceptive lapses, starting with the 'forgetfulness' of Dickens in his famous passage on the London fog, erases the Victorian novelist with arguments that are sometimes consistent with his aesthetic ideal, other times simply bizarre. Yet a line can be drawn between Wilde and Dickens, passing through Stevenson, who admired Dickens and was admired by Wilde, in certain areas, such as that of the depiction of urban experience, of which Dickens was a master and initiator and which Wilde interprets in his own way, or the theme of secrecy that runs through Dickens' life and Wilde's life and work.

keywords | Dickens; Wilde; Victorian Age; Urban Experience; Secret; Double.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

A labbra aperte: l'Immagine-Ferita di Dorian Gray

A Portrait... a Picture... a Thing?

Massimo Stella

N'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord.
Les choses déjà saisies en aspect, les choses paisiblement
ressemblantes jamais n'apparaissent.
Georges Didi-Huberman, *Le paradoxe du phasme* (1989)

La Genesi, secondo Freud: la pulsione originaria e il lavoro dell'arte
Nel passo forse più inquieto del suo *Jenseits des Lustprinzips*, Freud si impegna in un esercizio di immaginazione quasi disperato.

In un certo momento le proprietà della vita furono suscitate nella materia inanimata dall'azione di una forza che ci è ancora completamente ignota. Forse si è trattato di un processo analogo a quello che in seguito ha determinato lo sviluppo della coscienza in un certo strato della materia vivente. La tensione che sorse allora in quella che era stata fino a quel momento una sostanza inanimata fece uno sforzo per autoannullarsi; nacque così la prima pulsione, la pulsione a ritornare allo stato inanimato. In quel tempo morire era ancora una cosa facile, per la sostanza vivente; probabilmente la sua vita aveva ancora un corso assai breve, la cui direzione era determinata dalla struttura chimica della giovane vita. E' possibile, così, che la sostanza vivente fosse continuamente ricreata e morisse facilmente, finché decisive influenze esterne provocarono mutamenti tali da costringere la sostanza sopravvissuta a deviare sempre più dal corso originario della sua vita, e a percorrere strade sempre più tortuose e complicate prima di raggiungere il suo scopo, la morte. Queste vie errabonde che portano alla morte, fedelmente serbate dalle pulsioni conservatrici, si presenterebbero oggi a noi come l'insieme dei fenomeni della vita. Se resta ferma la natura esclusivamente conservatrice delle pulsioni, questa ipotesi sull'origine e

sullo scopo della vita è la sola che possiamo formulare (Freud 1920, 224-225).

Si tratta di immaginare l'accendersi della vita nella materia inerte, ovvero l'insorgere della pulsione archetipica. È mai possibile formulare un'ipotesi sulla prima pulsione manifestatasi nell'inanimato? Se sì, soltanto nella dimensione del mito. E se poi dovessimo chiederci quale mito Freud intenda qui ri-narrare, o forse sfidare, la risposta più verisimile è, credo, il racconto del *Genesis*. "La forza ancora completamente ignota" che suscitò nella materia morta "le proprietà della vita" è, nel *Genesis*, la creazione divina, anzi, la voce divina: nell'affabulazione freudiana la parola del Creatore si eclissa o sprofonda nell'oscurità di un indeterminabile agente meccanicistico (o di un complesso di agenti meccanicistici) che imprime (o imprimono) il movimento primario, quello 'scuotimento' da cui avrà origine, nella *longue durée* dell'evoluzione, lo psichico. Lo psichico si evolverà, infatti, fino allo stadio a noi noto sotto il nome di "coscienza" nel solco di tale *Fiat* che si compone di due momenti: il colpo esterno e l'immediato contraccolpo che ne consegue ovvero il ritorno della 'cosa' al proprio stato di inerzia, alla condizione di morte iniziale. È noto a tutti che *Jenseits des Lustprinzips* è lo scenario più altamente speculativo e filosofico dell'intera scrittura freudiana, il più problematico e il meno integrato nel sistema generale della metapsicologia, ma è tuttavia possibile riconoscere un punto fondamentale di connessione tra *Al di là del principio di piacere* e la teoria delle nevrosi: la questione dell'angoscia. Se vista in prospettiva, infatti, la pulsione primeva come scarica della tensione ingenerata dall'agente esterno onde ritornare quindi alla quiete di partenza si trasferisce dal piano puramente biogenetico a quello del desiderio-d'essere ovvero dei processi di costruzione della coscienza e, per questa via, influisce sul meccanismo rimozione-angoscia. Le pulsioni, in special modo quelle sessuali, sollevano, proprio nel mentre insorgono, la contropinta della rimozione che è poi il segnale dell'antica, immemorabile tendenza all'autoannullamento e l'intero processo avviene nel clima emotivo dell'angoscia. L'autoannullamento, la pulsione di morte, è la radice di molti fondamentali fenomeni nevrotici (tra cui, *in primis*, la coazione a ripetere), potendo assumere altresì diverse maschere, per così dire, nel corso della vita psichica: quella del lutto e della melancolia, soprattutto.

La genesi dello psichico non è dunque il soffio divino che infonde l'anima nel corpo altrimenti morto, ma il trauma naturale dell'esperienza. Sicché tutto lo psichico è intrinsecamente materia traumatica. *Al di là del principio di piacere* sembra rilasciare un immemorabile contenuto di saggezza poetica che Freud riconduce alla figura della dea *Ananke* (Freud 230) e che noi potremmo a nostra volta far risalire ai celebri versi dell'*Edipo a Colono*, senz'altro noti al padre della psicanalisi:

μη φθῖναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον: τὸ δ', ἐπεὶ φανῆ, βῆναι κείθεν ὄθεν περ ἦκει, πολὺ δεύτερον, ὡς τάχιστα.

Non essere nati: ecco il pensiero che vince ogni altro. E per chi è nato/
tornare al più presto là da dove si è venuti/ è la cosa migliore (Soph. *OC*,
1225-1227).

È la sapienza gnomica di cui è intessuta l'intera tragedia antica. Non a caso, proprio al gioco del teatro pensa Freud nel mentre è alle prese con l'enigma dei *Todestriebe*n. Ricordiamo tutti la nota interpretazione del *fort-da* infantile (il celebre "gioco del rocchetto") come *Spiel* teatrale. E sappiamo che il dispositivo del teatro, in quelle stesse celebri pagine di *Al di là del principio di piacere*, viene assunto come *pars pro toto* del lavoro dell'Arte. L'Arte ha un'origine traumatica, come lo psichico: tra le molte altre funzioni che essa può rivestire, l'Arte ripete fundamentalmente la perdita, il dolore e l'angoscia della perdita, al fondo della quale stanno l'evento della morte e il suo fantasma, iscritti in noi in quanto materia vivente. Vuol forse dire tutto ciò che lo spazio dell'Arte ha luogo proprio là dove si dischiudono insieme e congiuntamente la possibilità della vita e l'inevitabile apertura verso il Nulla? (Bottiroli 2020).

Il desiderio dell'oggetto: conoscenza, apertura, angoscia

Credo che evocare la scena freudiana di *Jenseits des Lustprinzips* possa aiutarci a cogliere alcuni aspetti in ombra di quel cospicuo e assai complesso movimento di senso sotteso al racconto wildiano di Dorian Gray. Non si tratta certo di ricorrere alla macchina teorica freudiana per interpretare la scrittura di Wilde. Piuttosto, e molto diversamente sul piano del metodo, si tratta del fatto che il Freud di *Al di là del principio di piacere* e il creatore di Dorian Gray, in evidente anticipo sul Modernismo

(Kennedy 2020), osservano e pensano uno stesso evento o, se preferiamo, fenomeno (Evangelista 2016).

Dire che *The Picture of Dorian Gray* è un romanzo sull'Arte e dell'Arte, sembra quasi una banalità: tutto qui ruota intorno alla questione della creazione poetica e artistica, per via del ritratto-simulacro e del gioco dei simulacri (Whiteley 2015) – senza dimenticare che molta parte vi gioca altresì il teatro attraverso la figura di Sibyl Vane, la talentosa attrice shakespeariana profeticamente suicida nel momento in cui scopre la siderante illusione dell'amore. Non fosse che non è banale chiedersi intorno a quale domanda fondamentale ruota l'inchiesta di Wilde sull'Arte: qual è il *lavoro* dell'Arte? Non c'è dubbio che Dorian sia al contempo *objet d'art* e *objet de/du désir*: oggetto dell'*amour fou* del Basil-uomo, per un verso, e *chef d'oeuvre* del Basil-pittore, per l'altro. In forma rovesciata, Dorian è anche oggetto del desiderio di Lord Henry: *invidia* si chiama il desiderio di Henry per Dorian. Al contrario di Basil, preso dal culto e dalla venerazione tutta oblativa per il suo amato, Henry desidera invidiosamente l'oggetto-Dorian, cioè lo *odia* per il fatto di non poter essere e avere ciò che l'oggetto è e ha, la perfetta bellezza ovvero la perfetta forma dell'*œuvre d'art*. Proprio perché lo odia, Henry insinuerà in Dorian – e vedremo come – il primo, fondamentale impulso a superare i confini della propria individualità e identità (Bottiroli 2013, 343). Ma l'oggetto-del-desiderio/oggetto-d'arte può a sua volta desiderare/creare? Che cosa desidera l'oggetto del desiderio? Che cosa opera l'opera d'arte?

Nel capitolo IX del romanzo, Dorian proclama la propria assoluta autonomia di fronte a un Basil esterrefatto e passivo. Sibyl si è suicidata due giorni prima e Basil, la mattina del secondo giorno, si precipita a casa di Dorian, mentre questi sta ancora gustando la prima colazione. Il motivo superficiale della visita di Basil è la morte di Sibyl, come dicevamo, ma la ragione profonda è un'altra: Basil riuole il Dorian che era solito posare per lui, riuole cioè, il suo 'oggetto' restituito alla sua adorazione di uomo e di artista – “I want the Dorian I used to paint” (Wilde 1891, 105), esclama il pittore, sorpreso dalla domanda diretta e forse un po' brutale di Dorian: “I don't know what you want. What do you want?” (Wilde 1891, 105). La risposta di Dorian a Basil è atroce: Dorian non poserà mai più per Basil. Il che significa: Dorian non è più, non può più essere, non vuole più essere l'oggetto del desiderio e l'*objet d'art* del proprio amico-amante-artista:

I know you are surprised at my talking to you like this. You have not realized how I have developed. I was a schoolboy when you knew me. I am a man now. I have new passions, new thoughts, new ideas. I am different, but you must not like me less. I am changed (Wilde 1891, 107).

Ma come e in che modo Dorian è cambiato? Che cosa è diventato, dunque, Dorian?

La chiave del problema sta nel capitolo XI, ove la narrazione indugia sulla sete di conoscenza di Dorian. Per comprendere il dettato wildiano di quel capitolo è tuttavia necessario chiarire innanzitutto una questione di semiologia della scrittura. Il linguaggio morale cui Wilde ricorre in tutto il romanzo – e nel capitolo XI con particolare enfasi –, la lingua, cioè, della colpa e del peccato, non intende tematizzare e problematizzare in nessun modo, a mio avviso, l'istanza etica attraverso "un'estetica trasgressiva" (Dollimore 1991): in altri termini, la morale cristiana e vittoriana della colpa e del peccato, con l'intero suo lessico, ha funzione di puro codice e non di elemento semantico: come direbbe il Roland Barthes dell'*Aventure sémiologique*, si tratta di un rimando analogico al mondo fuori dal testo, si tratta di una "citazione mimetica" della cosa-mondo che si estende e resta nell'inerzia della sua inaccessibilità al di là del testo (Barthes 1991). Questa prospettiva ci permette di leggere diversamente alcuni passi centrali in cui il linguaggio della colpa e del peccato sembra essere dominante: intendo specificamente quei passi in cui il degradarsi della bellezza sulla tela è ricondotto alle 'cattive azioni' di Dorian. La lingua della turpitudine morale va dunque presa come un puro dispositivo semiotico, un 'cattura-sguardo', che enfatizza l'oggetto in questione: pertanto, la bruttezza e la ripugnanza del ritratto va letta come richiamo e come stimolo alla conoscenza.

Often, on returning home from one of those mysterious and prolonged absences that gave rise to such strange conjecture among those who were his friends, or thought that they were so, he himself would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him now, and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and aging face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass. The very sharpness of the contrast used to quicken his sense of pleasure. He grew

more and more enamoured of his own beauty, more and more interested in the corruption of his own soul. He would examine with minute care, and sometimes with monstrous and terrible delight, the hideous lines that seared the wrinkling forehead or crawled around the heavy sensual mouth, wondering sometimes which were the more horrible, the signs of sin or the signs of age. He would place his white hands beside the coarse bloated hands of the picture, and smile. He mocked the misshapen body and the failing limbs. [...]. That curiosity about life which Lord Henry had first stirred in him, as they sat together in the garden of their friend, seemed to increase with gratification. The more he knew, the more he desired to know. He had mad hungers that grew more ravenous as he fed them (Wilde 1891, 124).

“Più sapeva, più desiderava sapere”: la bruttezza o, se vogliamo, il corrompersi della bellezza, agisce come stimolo pulsionale che innesca la volontà di conoscere, nella sua essenza, quella stessa bellezza. Ciò che desidera Dorian è, infatti, sapere: ché, se ricerca il godimento, è per analizzarlo, non per goderlo. Dorian vuole sapere di sé, sapere delle proprie pulsioni, sapere dei movimenti profondi e involontari che si sollevano in lui. Che cosa desidera l’oggetto del desiderio – ci chiedevamo? Desidera la conoscenza: Dorian, che è forma d’arte perfetta, della propria perfetta forma scopre la *profondità*: scopre che la Forma – il cui nome alternativo è Bellezza – non è superficie, ma recesso, quando non abisso, incognito. Scopre che la forma non è chiusa, ma aperta: i solchi, le rughe, le linee spaventevoli e ripugnanti che scalfiscono e incidono la sua fronte, o che serpeggiano, strisciano, carponano, quasi vive creature, intorno alla sua bocca sensuale, sono fessure, crepe, ferite dalle quali traspare un sottosuolo, un sotterraneo inesplorato. Il solco, la ruga, è la scalfitura dell’esperienza, l’impronta visuale e memoriale, il sintomo verrebbe da dire, di violenti moti interni e dei loro tracciati labirintici, sommersi. La forma perfetta mostra così d’essere un velo sull’informe o una dissimulazione dell’informe, d’un intrico, un groviglio di segni sovrascritti l’uno all’altro, come nel caso del *Wunderblock* descritto e commentato da Freud. Con piacere misto a orrore, Dorian studia se stesso, come lo spettatore platonico e aristotelico gode e piange del dolore, del male, della sofferenza vissuti dall’eroe o dall’eroina sulla scena della tragedia. Così Dorian, nel corso di questa sua esplorazione, incontra una legge universale della vita psichica umana: la legge dell’angoscia.

The worship of the senses has often, and with much justice, been decried, men feeling a natural instinct of terror about passions and sensations that seem stronger than themselves, and that they are conscious of sharing with the less highly organized forms of existence. But it appeared to Dorian Gray that the true nature of the senses had never been understood, and that they had remained savage and animal merely because the world had sought to starve them into submission or to kill them by pain, instead of aiming at making them elements of a new spirituality, of which a fine instinct or beauty was to be the dominant characteristic. As he looked back upon man moving through History, he was haunted by a feeling of loss. So much had been surrendered! and to such little purpose! There had been mad wilful rejections, monstrous forms of self torture and self-denial, whose origin was fear, and whose result was a degradation infinitely more terrible than that fancied degradation from which, in their ignorance, they had sought to escape. Nature, in her wonderful irony, driving out the anchorite to feed with the wild animals of the desert and giving to the hermit the beasts of the field as his companions (Wilde 1891, 126).

Da sempre l'uomo vive la propria vita pulsionale, che è vita involontaria, con terrore: perché la forza di quelle pulsioni è sovrastante, perché quelle pulsioni lo apparentano all'animale e scalzano l'intelletto (kantiano) dalla sua capacità rappresentante e categorizzante. Da sempre l'uomo vive nella paura di sé. E quel terrore ha prodotto altro terrore: mostruose forme di auto-tortura e di auto-negazione che hanno condotto a degradazioni ben più degradanti di quella presunta degradazione costituita dalla vita pulsionale. E' così che nasce in Dorian il desiderio di indagare 'la vita psichica dell'uomo': il suo sguardo si rivolge all'indietro e, nel ripercorrere a ritroso il cammino dell'umanità attraverso la storia ("as he looked back upon man moving through History"), scopre un paesaggio di desolazione e di rovine. Perché tanta "sofferenza"? Un senso di perdita ("a feeling of loss") assale allora e perseguita Dorian: una perdita oceanica, indefinibile, fantasmatica, una tristezza e un dolore indefiniti, contraccolpo di una gigantesca rinuncia pulsionale. Sembrerebbe proprio che Dorian si imbatta anzitempo – ma non così anzitempo, a ben vedere – nella legge freudiana che decreta il disagio dell'evoluzione civile, *Das Unbehagen in der Kultur*.

People are afraid of themselves, nowadays. They have forgotten the highest of all duties, the duty that one owes to one's self. Of course, they are

charitable. They feed the hungry and clothe the beggar. But their own souls starve, and are naked. Courage has gone out of our race. Perhaps we never really had it. The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion – these are the two things that govern us. And yet – [...] I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream – I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of mediævalism, and return to the Hellenic ideal – to something finer, richer than the Hellenic ideal, it may be. But the bravest man amongst us is afraid of himself. *The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives* (Wilde 1891, 21, corsivo mio).

“La mutilazione del selvaggio sopravvive tragicamente nell’autonegazione che rovina le nostre vite”: che osservazione potente! Sono parole di Lord Henry, che Dorian ha fatto sue. Parole potenti quanto facili all’equivoco: sembrerebbe trattarsi della formula che chiude a effetto una tirata di sapore nietzschiano. Piuttosto e invece, siamo qui di fronte a una finissima notazione metapsicologica e antropologica. Per tutto il corso della sua storia e della evoluzione civile l’uomo non ha smesso di auto-reprimersi: le ferite e le mutilazioni rituali con cui i nativi marcano il loro corpo onde manifestarne l’appartenenza a una determinata tribù, o l’affiliazione a una comunità culturale, o ancora dichiarare, se non rivendicare, un qualsiasi altro *status* identitario, sono i segni visibili, fisici, corporei, di un sistema di coartazione sociale e religiosa dell’individuo. L’eminente vittoriano e “il selvaggio” non si differenziano nella sostanza: entrambi sono in preda alla medesima terribile paura di sé; entrambi rispondono con la violenza e la superstizione all’ignoranza di sé: la mutilazione del vittoriano è diversa da quella del “selvaggio” soltanto nella misura in cui è diventata invisibile, è diventata tutta interna, è sprofondata dalla superficie del corpo nel sottosuolo delle emozioni involontarie. Di qui a poco verrà Freud a spiegare come la repressione sia, al contempo, il dispositivo più potente del processo di civilizzazione e, dall’altro, la ragione fondamentale di quel *malaise*, di quell’infelicità strutturale, di quella nevrosi endemica che tanto più affligge l’uomo quanto più questi è civilmente evoluto; e mostrerà altresì Freud come la rinuncia pulsionale imposta dalla repressione cosciente sia parallela al movimento interamente inconscio della rimozione

che si aziona nello stesso momento in cui si sprigiona l'energia pulsionale, producendo lo stato di angoscia.



1 | Francis Bacon, *Studio per tre teste*, 1962, New York, Museum of Modern Art.

L'angoscia, appunto, è il clima emotivo in cui vive costantemente Dorian. L'angoscia e la paura. Non si tratta assolutamente di una paura e di un'angoscia originate dalla consapevolezza del cattivo operato, del cattivo sentire e del cattivo pensare. Non si tratta di angoscia e paura morali. L'origine di quell'angoscia e di quella paura sta nel problema della Forma. Notavo già, qualche riga sopra, come fosse per il corrompersi della bellezza rappresentata sulla tela che in Dorian nasce il desiderio di conoscere la propria bellezza, la propria Forma, cioè se stesso. E' quella bellezza ferita sulla tela che lo muove alla ricerca. La Forma che, poiché perfetta, sembrerebbe compiuta, chiusa, inalterabile, evidente in quanto somigliante, si apre, si muove e si trasforma diventando apparente in quanto "dissimigliante e informe" (Huberman 1998). L'immagine figurata dal ritratto va letta semiologicamente, non ideologicamente. E sul piano semiologico, dunque, l'immagine che Dorian vede di sé è 'immagine viscerale'. Nella storia visuale dell'Occidente, la visceralità dell'immagine si afferma potentemente, come Georges Didi-Huberman ci ha magistralmente indicato, con il corpo del Cristo crocifisso (Huberman 2007). La carne martoriata di Cristo, che espone l'interno al di là della pelle, della superficie - la materia deperibile, il sangue, gli umori, la tumefazione, la piaga, la marcescenza - è l'apparizione - vero e proprio *phasma*, fantasma - della *sarx* paolina, di quella "carne spirituale", cioè, che è pura pulsionalità - *παθήματα τῶν ἁμαρτιῶν* - e costituisce l'essenza della nostra natura (*Lettera ai Romani*, 7, 5). Non è forse Cristo salito sulla

croce per riscattare con la sua carne la nostra carne? Nella carne ferita di Cristo si rappresenta lo psichismo umano, il suo cieco errore e il suo cieco errare, il suo eterno e involontario conflitto interno che – dice Paolo – “fruttifica per la morte” (*Lettera ai Romani*, 7,5), vive per la morte. Con questo, non intendo certo dire che Dorian sia figura cristomimetica. Intendo piuttosto suggerire che dobbiamo guardare alla bellezza ferita di Dorian come a un fenomeno di persistenza, sopravvivenza, anacronismo e dislocazione dell'icona cristica nella sua pura figurabilità, nella sua capacità di figurare 'altro'. Ma che cosa?

A labbra aperte: tra la Bocca e la Mano

La chiave del ritratto è dunque, per così dire, la 'ferita viscerale' apertasi nell'immagine di Dorian: tutto rimonta a quella speciale espressione del giovane che il pittore fissa sulla tela in un momento preciso della seduta finale. Come ricorderemo, durante la faticosa seduta, le mute pennellate dell'artista al lavoro si mescolano alle parole dell'osservatore, Lord Henry, che rivolge a Dorian, in posa sul piedistallo, la sua requisitoria contro il “il disagio della civiltà”: la paura che l'uomo ha di se stesso, il terrore per il tumulto pulsionale che si muove dentro di lui, l'angoscia che egli prova per la propria parte oscura e involontaria, e, quindi, la reazione fobica dell'auto-negazione, dell'auto-repressione, dell'auto-tortura che svuota la vita d'ogni energia rendendola triste, inautentica, ininteressante – ebbene, questo discorso di Lord Henry sconvolge profondamente Dorian altrettanto quanto lo affascina, lo rapisce, lo strega. “Stop! – faltered Dorian Gray – Stop! you bewilder me. I don't know what to say. There is some answer to you, but I cannot find it. Don't speak. Let me think” (Wilde 1891, 21). In quel momento il volto di Dorian muta espressione:

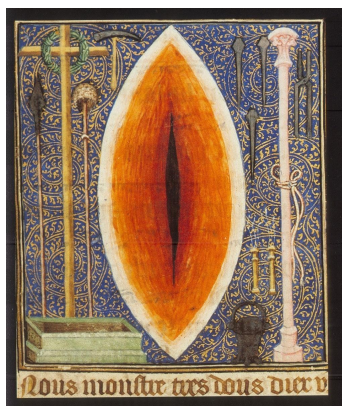
For nearly ten minutes he stood there, motionless, with parted lips, and eyes strangely bright. He was dimly conscious that entirely fresh influences were at work within him. Yet they seemed to him to have come really from himself. The few words that Basil's friend had said to him – words spoken by chance, no doubt, and with wilful paradox in them – had touched some secret chord that had never been touched before, but that he felt was now vibrating and throbbing to curious pulses. Music had stirred him like that. *Music had troubled him many times. But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us.* Words! Mere

words! How terrible they were! How clear, and vivid, and cruel. One could not escape from them. And yet what a subtle magic there was in them. They seemed to be able *to give a plastic form to formless things*, and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute. Mere words! *Was there anything so real as words?* Yes, there had been things in his boyhood that he had not understood. He understood them now. Life suddenly had become fiery-coloured to him. It seemed to him that he had been walking in fire. Why had he not known it? With his subtle smile, Lord Henry watched him. He knew the precise psychological moment when to say nothing (Wilde 1891, 21-22, corsivo mio).

Dorian resta come incantato dalle parole di Henry: per dieci minuti si mantiene immobile, là, sopra il piedistallo, a meditare sul colpo violento che il discorso dell'amico gli ha inferto, giungendo a toccare in lui qualche intima e segreta corda sino ad allora intatta. Negli occhi del bellissimo giovane si accendono una brillantezza, una vividezza strane e insolite, mentre le labbra gli si dischiudono come per un movimento, uno slittamento, una *défaillance* automatici, involontari: il taglio delle labbra si apre, la ferita appare nella sua beanza – il rosso acceso e vibrante di quelle labbra, così celebrato e ammirato da Basil e da Henry che ne sono ammaliati, ci fa pensare, ora, al colore del sangue, alla materia del sangue... Saranno dunque soltanto un'allusione di maniera all'icona omosessuale di San Sebastiano quel paragone avanzato dal narratore: "Dorian Gray stepped up on the dais, with the air of a *young Greek martyr*" (Wilde 1891, 20), e poi, a una certa distanza, la metafora della freccia e del bersaglio, con cui Lord Henry si compiace di rappresentare l'effetto ottenuto dalle proprie parole su Dorian: "He had merely *shot an arrow* into the air. *Had it hit the mark?* How fascinating the lad was!"? (Wilde 1891, 22).

Io non credo si tratti di estetismo omosessuale (Kaye 1999). Credo si tratti, al contrario, di un'immagine strutturale: durante l'esposizione allo sguardo dell'artista (Basil) e alla parola del *raisonneur* ovvero del filosofo (Henry), Dorian, come un martire cristiano, riceve una ferita fatale scoccata dall'arco del suo saettatore e carnefice. La freccia è la parola: "chiara, vivida e crudele, impossibile a sfuggirsi", come un'arma, appunto. Dorian scopre la potenza della lingua: "c'è qualcosa che sia più reale delle parole"? Che significa, in altri termini, affermare: dove accade la realtà se

non nel linguaggio? Scopre infatti, Dorian, che la parola è potente quando e perché si lega a un'esperienza ovvero a un movimento interiore (metapsicologico, se vogliamo). La parola incide e ferisce quando è parola-più-altro, quando cioè il significante trasporta con sé un nucleo esperienziale involontario, facendosi così segno e ponte tra il rappresentabile e il non rappresentabile, tra il noto e l'ignoto. La parola che ferisce Dorian è quella che sa avventurarsi nel caos e dare una forma all'informe: *they [Words] seemed to be able to give a plastic form to formless things* – una Forma, non dunque il/un senso o ancor meno il/un significato, soltanto una Forma, un significante per l'informe. La questione del senso è poi tutt'altra cosa. La forza della lingua, come quella dell'immagine – segno verbale e segno visuale qui si intrecciano indissolubilmente – è la Forma che non può risolvere l'Informe, ma, al contrario, lo contiene e implica, come un interno profondo, come il proprio non-scandagliato – *unsounded* direbbe l'inglese – interno. La Lingua-Forma funziona cioè come pura articolazione: quasi scoprisse anzitempo una delle proprietà saussuriane fondamentali del linguaggio, Dorian si trova a pensare che mentre la musica non può dare forma al caos del mondo pulsionale, e semmai soltanto lo echeggia e lo duplica, perché non è *articolata* (*music was not articulate*), la parola, che invece è per eccellenza articolazione, crea nuovi mondi.



2 | Jean Le Noir (attr.), *Sancta vulnera et Arma Christi*, 1349, miniatura, Libro d'Ore di Bonne di Lussemburgo Duchessa di Normandia, fol. 331r., New York, Metropolitan Museum.

E sarà proprio la bocca, come sappiamo, cioè il luogo del linguaggio, a ricevere la ferita originaria che, a sua volta, si farà centro e cominciamento della progressiva metamorfosi de-figurante e s-figurante: è la bocca a deformarsi per prima, è l'apertura delle labbra a slabbrarsi in un perturbante e brulicante ghigno infero. La bocca semiaperta è l'ossessione formale dell'immagine, dove si sovrappongono la carne informe e la figura informante, accecando ogni atto visivo che pretenderebbe di determinare una forma. E dopo la bocca, è la volta della mano: Dorian ha appena ucciso Basil e sulla sua mano, là, nel dipinto, affiora una

luccicante essudazione sanguinolenta. "What was that loathsome red dew that gleamed, wet and glistening, on one of the hands, as though the canvas had sweated blood? How horrible it was!" (Wilde 1891, 165). Perché la mano? La prospettiva morale non sembra lasciare dubbi: perché quella è la mano che ha ucciso l'amico – analogamente, le parole uscite dalla bocca di Dorian avevano ucciso l'amore di Sibyl e lei con esso. Ma se la mano fosse anche, se non soprattutto, la Mano, se fosse non soltanto né tanto, intendo, la parte anatomica figurata di un corpo individuato, ma un 'luogo', il luogo del fare, del creare? Nell'intera vicenda di Dorian Gray la Mano è luogo comune a Dorian e a Basil. Sì, c'è la mano dell'omicida, ma come poter obliare la Mano del pittore, la Mano dell'Artista?

Quel pomeriggio fatale in cui il capolavoro viene compiuto – vera e propria *Urszene* della creazione – al suono delle parole di Lord Henry, che saetta Dorian con la sua filosofia della vita, risponde, nei momenti di silenzio, il suono delle rapide e vigorose pennellate stese da Basil sulla tela:

The sweep and dash of the brush on the canvas made the only sound that broke the stillness [...] Hallward painted away with that marvellous bold touch of his, that had the true refinement and perfect delicacy that in art, at any rate, comes only from strength. He was unconscious of the silence (Wilde 1891, 22).

Mentre la bocca di Henry scaglia come frecce le famose parole che trafiggono e stregano Dorian, la mano dell'Artista lavora, agisce, compie, fa, finisce: crea l'immagine di Dorian. Sa forse che cosa ha creato? Certamente no. Basil stesso dice che l'arte deve essere "unconscious, ideal and remote". Sa dunque Basil a che cosa ha dato forma sulla tela? Conosce quella *formless thing* che ha fissato nel quadro? E' cosciente di aver reso possibile l'apparizione dell'Informe? Non sembra a giudicare da queste sue parole:

You never sat better. You were perfectly still. And I have caught the effect I wanted- the half-parted lips and the bright look in the eyes. I don't know what Harry has been saying to you, but he has certainly made you have the most wonderful expression (Wilde 1891, 22).

E, allora, la ferita che insanguina la mano di Dorian, quell'angosciosa apertura della carne, non riguarda anche la mano del suo Creatore?

L'origine: il *fiat* della creazione e la pulsione di morte. The Portrait, the Picture and the Thing

Ma in che modo si trasforma e lavora la ferita che de-forma l'immagine di Dorian? Dobbiamo ritornare al capitolo II del romanzo. Più volte è stato notato – già a partire dalle prime recensioni dedicate all'opera (Hawthorne 1890, Liebman 1999) – che la scena del giardino, quella in cui si svolge la seduta finale e il capolavoro viene terminato, ripropone la situazione di una *morality play* medievale. In Dorian è possibile riconoscere piuttosto facilmente la figura di Adamo o di *Everyman* tentato, per un verso, dal Vice-Diavolo-Lord Henry e, per l'altro, protetto dall'Angelo custode-Basil – se, poi, si pensa, appunto, che il giardino su cui si affaccia l'*atelier* del pittore potrebbe verosimilmente alludere all'Eden, tutto parrebbe tornare. Ma non è così: senz'altro Wilde gioca con la memoria medievale, così come gioca con il tema marlowiano e goethiano di Faust e della tentazione diabolica, ma lo fa per dissolvere, parodiare e, soprattutto, riformulare. È vero, tuttavia, che, al di fuori di ogni clima o intento morale, la scrittura wildiana ricrea qui una scena originaria: la scena della creazione dell'uomo. È vero, sì, che Dorian è un Adamo, il Primo Uomo. Ma in che senso? E in che modo Wilde riscrive la *Genesi* biblica? Durante l'ultima pausa, prima del tocco finale che conclude il ritratto, Henry raggiunge Dorian in giardino. I capelli d'oro del giovane sono inondati dal sole ed Henry invita Dorian a scostarsi da quella luce o la sua bellezza, la sua giovinezza, ne saranno sciupate. Ma che importanza può avere – domanda Dorian, ridendo?

Some day, when you are old and wrinkled and ugly, when thought has seared your forehead with its lines, and passion branded your lips with its hideous fires, you will feel it, you will feel it terribly. Now, wherever you go, you charm the world. Will it always be so?... You have a wonderfully beautiful face, Mr. Gray. Don't frown. You have. And Beauty is a form of Genius – is higher, indeed, than Genius, as it needs no explanation. It is of the great facts of the world, like sunlight, or spring-time, or the reflection in dark waters of that silver shell we call the moon. It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. It makes princes of those who have it. You

smile? Ah! when you have lost it you won't smile.... People say sometimes that Beauty is only superficial. That may be so. But at least it is not so superficial as Thought is. [...] Yes, Mr. Gray, the gods have been good to you. But what the gods give they quickly take away. You have only a few years in which to live really, perfectly, and fully. When your youth goes, your beauty will go with it, and then you will suddenly discover that there are no triumphs left for you, or have to content yourself with those mean triumphs that the memory of your past will make more bitter than defeats. Every month as it wanes brings you nearer to something dreadful. Time is jealous of you, and wars against your lilies and your roses. You will become sallow, and hollow-cheeked, and dull-eyed. You will suffer horribly.... Ah! realize your youth while you have it. [...] We never get back our youth. The pulse of joy that beats in us at twenty, becomes sluggish. Our limbs fail, our senses rot. We degenerate into hideous puppets, haunted by the memory of the passions of which we were too much afraid, and the exquisite temptations that we had not the courage to yield to. Youth! Youth! There is absolutely nothing in the world but youth! (Wilde 1891, 24-25).

Dorian rimane siderato da queste parole di Henry: attraverso di esse scopre che, come dirà Freud in *Al di là del principio di piacere*, i guardiani della vita, le pulsioni, sono in realtà i guardiani della morte. Nello stesso momento in cui, stregato dal discorso di Henry sul terrore dell'uomo per le proprie emozioni e i propri desideri, il giovane percepisce, per la prima volta, l'insorgere dentro di sé d'un caos di impulsi – “Sì, c'erano state cose nella sua infanzia che non aveva capito. Ora le capiva. La vita si colorò improvvisamente di tinte forti. Gli sembrava di aver camminato nel fuoco. Perché non se ne era reso conto?” (Wilde 1891, 22) – ebbene, proprio in quel momento in cui si sente vivo come non mai, anzi, letteralmente 'nato' alla vita, ecco l'immediata e contemporanea rivelazione che dovrà perdere fatalmente, e molto presto, ciò da cui il vivere attinge tutto il suo gusto, tutta la sua attrattiva: la bellezza e la giovinezza. E' come nascere e morire all'istante: *la vita ritorna sull'lo come morte* – “In quel tempo morire era ancora una cosa facile, per la sostanza vivente; probabilmente la sua vita aveva ancora un corso assai breve”, scriverà Freud, lo abbiamo visto, in *Jenseits des Lustprinzips*. E' così che si apre la ferita sul volto di Dorian e su di esso indelebilmente s'iscrive. Il cortocircuito, anzi, lo scontro tra le due forze – l'energia libidica, da un lato, e il lavoro contrario che ne scarica la tensione e ritorna alla quiete iniziale – è abbacinante e

traumatico. Da numerosi lettori del romanzo wildiano sono stati evocati la figura mitica (ovidiana) di Narciso e il (complesso di) narciso freudiano come chiave dell'intero movimento di senso sotteso all'opera (Craft 2005). D'altra parte, Narciso è evocato dallo stesso Wilde e, per così dire, senz'altro non innocentemente, dal momento che, mentre Wilde scrive, la psichiatria coeva, su suolo europeo, si è già riappropriata, prima di Freud, del Narciso mitico come eponimo della ben nota perversione sessuale. Ma il solo narciso freudiano dell'*Introduzione al narcisismo* (1914) non illumina. Il narciso di Dorian, al suo primo apparire, o meglio, al suo primo affiorare alla coscienza, ha già infatti incorporato la pulsione di morte: l'energia pulsionale che produce in lui l'ideale dell'io ha già "fruttificato per la morte", come direbbe il San Paolo dell'*Epistola ai Romani*. Quello di Dorian è il narciso di *Al di là del principio di piacere* in cui le pulsioni dell'io vengono sorprendentemente incluse tra le pulsioni di morte. Il Dorian ideale, ovvero l'immagine di Dorian sulla tela, è l'immagine, il fantasma, di una cosa morta. E quell'ideale ha già varcato la soglia dell'al di là: l'immagine è una memoria melancolica dell'oggetto perduto (Bottiroli 2011). L'Adamo wildiano si chiama Narciso. Risvegliatosi improvvisamente alla vita come il primo uomo biblico plasmato nell'argilla, Dorian ricade all'istante nel lutto – ecco la Creazione dell'Uomo e della Cosa Umana:

"How sad it is!" murmured Dorian Gray, with his eyes still fixed upon his own portrait. "How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June.... *If it were only the other way!* If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that, for that – I would give everything!" [...] "I am jealous of everything whose beauty does not die. I am jealous of the portrait you have painted of me. Why should it keep what I must lose? Every moment that passes takes something from me, and gives something to it. *Oh, if it were only the other way!* If the picture could change, and I could be always what I am now! Why did you paint it? It will mock me some day – mock me horribly" (Wilde 1891, 27-28, corsivo mio).

"If it were only the other way": Dorian, si diceva, ha già oltrepassato la soglia dell'al di là. Esprimere il desiderio di percorrere l'altra via, "the other way", e imboccarla all'istante è un tutt'uno. Ma qual è questa 'altra' via? Quella del *regressus ad inferos*. L'illusione dell'immortalità è un traffico

con la morte, per via di negazione: il desiderio di scambiare le parti tra sé e l'immagine è volontà di inoltrarsi nell'Ade per non soffrire la perdita, abbracciando la perdita, affondando con essa. Non-vivere più: cioè vivere senza conseguenze ovvero vivere senza portare su di sé le conseguenze del vivere. Ma il desiderio di Dorian una conseguenza ce l'ha. Ed è l'immagine a esserne segnata. Se la vita è sospesa nella (non-)morte, l'arte lavora. Qual è il *lavoro* dell'arte – ci chiedevamo poco sopra? Che cosa fa il (Dio) Creatore con la sua Mano d'Artista? E' dunque il momento di richiamare l'attenzione su un punto assolutamente fondamentale che sinora abbiamo lasciato in ombra. Credo non si sia riflettuto abbastanza su un fatto che, in sé, è di tutta evidenza e si radica in un dibattito intellettuale molto nutrito nell'Inghilterra *fin de siècle* – mentore Walter Pater – intorno al rapporto tra pittura e scrittura, tra biografia e *imaginary portrait* (Bizzotto 2001, Østermark-Johansen 2013). E cioè: Wilde ha intitolato il romanzo *The Picture of Dorian Gray*, non *The Portrait of Dorian Gray*, per quanto diamo per scontato che *the picture* valga *the portrait*. Certo *picture* può anche valere *portrait*. Ma *picture* ha un'auralità di significanza ben più ampia di *portrait*. L'immagine non è il ritratto. Si può dire che il ritratto sia l'immagine figurata ovvero l'immagine che figura una figura individuata, mentre l'immagine è la figura figurabile ovvero una figura potenziale e quindi non determinata. E, infatti, non è certo un caso che *the picture* sia chiamato sempre più spesso, a partire dal capitolo VII, "the thing", la Cosa. Il ritratto è l'immagine di Dorian Gray, ma è anche l'immagine di una 'cosa'. Cioè di qualcosa che può apparire, di un'apparizione. Che cosa può o potrebbe apparire, allora, in quell'immagine? Il narciso finisce là dove finisce il ritratto dell'Io, una mera apparenza, una visione illusoria del *Self*, un riflesso nell'Occhio-Io (*Eye-I*) – e qui finisce anche l'utilità euristica del narciso e di Narciso nel leggere o nel cercare di leggere il movimento di senso del romanzo. Con l'immagine della 'Cosa' siamo su tutt'altra scena. Non c'è più la persona, cioè il personaggio. Quando il pittore, il Creatore (Basil), appena prima di partire per Parigi, si reca in visita notturna dalla sua Creatura (Dorian), che ama come Amante e Padre, assistiamo a una rivelazione. *The picture* è da immemore tempo sottratto allo sguardo di tutti: Basil, addirittura, lo dà per distrutto – così gli aveva detto Dorian. Ora è il tempo dell'apparizione.

"Know you? I wonder do I know you? Before I could answer that, I should have to see your soul." "To see my soul!" muttered Dorian Gray, starting up

from the sofa and turning almost white from fear. "Yes," answered Hallward, gravely, and with deep-toned sorrow in his voice, "to see your soul. But only God can do that." A bitter laugh of mockery broke from the lips of the younger man. "You shall see it yourself, to-night!" he cried, seizing a lamp from the table. "Come: it is your own handiwork. Why shouldn't you look at it? [...] Come, I tell you. You have chattered enough about corruption. Now you shall look on it face to face. [...] I shall show you my soul. *You shall see the thing that you fancy only God can see*" (Wilde 1891, 146, corsivo mio).

"Ti mostrerò la mia anima, vedrai quella cosa che tu credi possa vedere solo Dio", esclama Dorian. Il clima sembra metafisico. Sembra siamo sul palcoscenico dei *Four Last Things*, i *Quattor novissima* dell'escatologia cristiana, *Death, Judgment, Heaven and Hell*. Ma è così? E se di metafisica si tratta, di quale metafisica? Che vuole dire la Creatura, la Cosa creata, affermando che mostrerà l'anima – quell'anima che "si crede possa essere vista soltanto da Dio"? Vuol dire che l'anima è una 'cosa'. Ovvero che anima è il nome di una Cosa, un nome della Cosa Innominabile. C'è anche e ancora, sì, qualche residuo di Dorian sulla tela, qualche filamento di colore, qualche tratto, ma tutto è inghiottito e mescolato in un'essudazione di materia – la pittura è qui restituita alla sua essenza di caos essudativo – in un qualcosa di carneo, di vivo, di informe, come fosse una ferita che spurga una sostanza cadaverica e putrescente (Denisoff 2020):

It was *from within*, apparently, that the foulness and horror had come. Through *some strange quickening of inner life* the leprosy of sin were slowly *eating the thing away*. *The rotting of a corpse in a watery grave was not so fearful* (Wilde 1891, 150, corsivo mio).

C'è una Cosa in decomposizione là sopra, o piuttosto là sotto, perché quel movimento viene "dall'interno"... e l'orrore indicibile è che sembra ci sia della vita in quella materia morta e morente che sta "mangiando" la tela e se stessa per un'assurda eccitazione vitale interna, quasi un movimento embrionale, fetale: *to quicken* indica anche il muoversi del feto nel grembo e, qui, *the quick and the dead* sono uno nell'altro (Fusini 2020). Poiché il Reale, l'Angoscia del Reale, è insostenibile, la Creatura chiede al Creatore e all'Artista: "Can't you see your ideal in it? said Dorian, bitterly" (Wilde 1891, 150), "Riesci a vedere il tuo ideale lì dentro?".



3 | Hieronymus Bosch (attr.), *I sette peccati capitali e i Quattor novissima*, 1500ca, Madrid, Museo del Prado.

È possibile rispondere a una domanda così abissale, calata in quella accecante solitudine metafisica? Non si tratta di una delle domande più potenti che mai siano state rivolte, nella memoria della nostra tradizione poetica e filosofica, dall'artista alla propria arte? E' una domanda-limite, inesauribile, destinata a essere pensata. Senz'altro, ed è l'osservazione più di superficie che possiamo avanzare di fronte a tanto sgomento, l'Arte, secondo Wilde, è un'energia tendente all'*apokalypsis*, alla rivelazione dell'esperienza, quand'anche sia destinata, quest'esperienza, a restare per la maggior parte o quasi totalmente sommersa. "Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril " (Wilde 1891, 4): così recitano due dei diversi aforismi oracolari posti come talismani e amuleti, come magiche rune di scongiuro, sulla porta d'ingresso del mondo di Dorian Gray – fuor di metafora la celeberrima *Preface* del romanzo, che sembra trascrivere i pronunciamenti di una Sibilla. Il (Dio) Creatore verrà ucciso dalla Creatura, il Padre sarà sgozzato

dal Figlio: sciolto in una salamoia di acidi e solventi nel luogo stesso del suo assassinio, nella soffitta della casa di Dorian, di lui non rimarrà nemmeno un atomo, restituito al Nulla eterno, contrappasso per aver creato. La creatura verrà trovata a terra, un giorno, cadavere irriconoscibile d'un vecchio con un pugnale nel cuore. E l'opera sarà restituita alla sua funzione di pura *surface*: di ritratto, di figura figurata, "a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty" (Wilde 1891, 213).

"All art is at once surface and symbol. To reveal art and conceal the artist is art's aim" (Wilde 1891, 3).

Riferimenti bibliografici

Barthes 1991

R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris 1991.

Bottiroli 2011

G. Bottiroli, *Dalle somiglianze alle differenze di famiglia*, "L'immagine riflessa", XX, 1/2, 2011.

Bottiroli 2013

G. Bottiroli, *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*, Torino 2013.

Bottiroli 2020

G. Bottiroli, *La prova non-ontologica*, Milano 2020.

Bizzotto 2001

E. Bizzotto, *La mano e l'anima. Il ritratto immaginario fin de siècle*, Milano 2001.

Craft 2005

C. Craft, *Come See About Me: Enchantment of the Double in The Picture of Dorian Gray*, "Representations", vol. 91, No. 1 (Summer 2005), 109-136.

Denisoff 2020

D. Denisoff, *An Eco-critical Perspective on the Vital Forces o Decay*, in *The Oxford Handbook of Decadence*, ed. by J. Desmarais and D. Weir, Oxford Handbooks Online, 2020. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190066956.001.0001.

Didi-Huberman 1998

G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris 1998.

Didi-Huberman 2007

Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris 2007.

Dollimore 1991

J. Dollimore, *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Oxford 1991.

Evangelista 2016

S. Evangelista, "Death drives: Biology, Decadence and Psychoanalysis", in *Late Victorian into Modern*, ed. by Laura Marcus, Michèle Mendelsshon, Kirsten E. Shepherd-Barr, Oxford, Oxford Handbooks Online, 2016 DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198704393.001.0001.

Freud 1914

S. Freud, *Introduzione al narcisismo* (1914), in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 7, *Totem e tabù e altri scritti. 1912-1914*, tr. it. di R. Colorni, Torino 1975, 439-480.

Freud 1920

S. Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 9, *L'io e l'Es e altri scritti. 1917-1923*, tr. it. di A. M. Marietti e R. Colorni, Torino 1977, 187-249.

Freud 1929

S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 10, *Inibizione, sintomo, angoscia e altri scritti. 1924-1929*, tr. it. di Marilisa Tonin Dogana, Sandro Candreva, Ermanno Sagittario, Torino 1971.

Fusini 2021

N. Fusini, *Il potere o la vita*, Bologna 2021.

Hawthorne 1890

J. Hawthorne, *The Romance of the Impossible*, "Lippincott's Monthly Magazine", XLVI, Sept. 1890, 412-15.

Kaye 1999

R.A. Kaye, *Determined Raptures: St. Sebastian and the Victorian Discourse of Decadence*, "Victorian Literature and Culture", 27/1, 1999, 269-303.

Kennedy 2020

K. Kennedy, *Disinterest and Disruption: The Picture of Dorian Gray and the Modernist Aesthetics of the Obscene*, "Miranda" [Online], 21 | 2020, URL: <http://journals.openedition.org/miranda/27718>; DOI: <https://doi.org/10.4000/miranda.27718>

Liebman 1999

S.W. Liebman, *Character Design in The Picture of Dorian Gray*, "Studies in the Novel", 31/3 (1999), 296-316.

Østermark-Johansen 2013

L. Østermark-Johansen, *Pater and the Painterly: Imaginary Portraits*, "English Literature in Transition. 1890-1920", Vol. 56/3, 2013, 343-354.

Whitley 2015

G. Whitley, *Oscar Wilde and the Simulacrum*, Studies in Comparative Literature 35, London 2015.

Wilde 1891

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, ed. by R. Mighall, London, Penguin Classics, 2000

Wilde 1981

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, ed. by J. Bristow, Oxford 1981.

English abstract

This essay is a re-reading of Wilde's masterpiece *The Picture of Dorian Gray* through the lens of (Barthesian) semiological analysis and visual studies. By theorising the fundamental difference and opposition between the two concepts of "portrait" and "picture/image", I bring forward the idea that the character of Dorian Gray is split into two different entities which correspond the one to a wounded narcissistic or ideal Ego (the Dorian of the portrait), and the other to an unknown, formless, appalling "Thing" (the Dorian of the picture), hardly conceivable outside the perspective of Freudian *Beyond the Pleasure Principle* taken in its most drastic hypothesis and paradoxical implications. What is the role played by art within this daunting scenario?

keywords | Oscar Wilde; Freud; Dorian Gray; Death drives; Beauty; Portrait.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

“Crazed by the rigid stillness”

Maud Allan danza Salomé

Stefano Tomassini

So con assoluta certezza che la polizia di Londra è in possesso dei nomi di più di 4000 persone, molte delle quali occupano elevate posizioni in politica, nelle arti e nella società, che sono note come pederasti abituali senza tuttavia essere incriminati.

Alfred Douglas (1895)

The truth is rarely pure and never simple.

Oscar Wilde (1895)

(la verità nuda e cruda è già un'esagerazione)

Joseph Roth (1927)

I. Venire da fermo

In apertura del romanzo erotico *Teleny, or The Reverse of the Medal: A Physiological Romance of To-Day* (stampato a Parigi in edizione privata in sole 200 copie nel 1893) — la cui stesura secondo la discutibile testimonianza ‘diretta’ di Charles Hirsch (proprietario della *Librairie Parisienne* a Londra) sarebbe da attribuire anche a Oscar Wilde —, vi è un passaggio estremamente significativo sulla sovrapposizione tra la realtà musicale e l’istinto sessuale. Si tratta della relazione tra ascolto e libido nella personificazione dell’esecutore musicale con la musica di cui è interprete:

He, in beauty, as well as in character, was the very personification of this entrancing music. As I listened to his playing I was spell-bound; yet I could hardly tell whether it was the composition, the execution, or the player himself (*Teleny* 1893, 1, 13).

Teleny è un romanzo pornografico tardo-vittoriano (Montgomery Hyde 1964, 141-145). È uno dei primi esempi di una emergente sottocultura *queer*, non ancora disponibile ufficialmente, ma già parte parziale di una generale dissolutezza (Sinfield 1994, 18). Celebra in modo esplicito l'intimità sessuale fra uomini e le pratiche erotiche, ed è una delle difese più documentate dell'amore tra persone dello stesso sesso, pubblicato giusto due anni prima della carcerazione di Oscar Wilde con l'accusa di aver commesso "gravi atti osceni" vietati dall'undicesima clausola del Criminal Law Amendment Act del Regno Unito (1885). A tale clausola, che conferiva poteri di intimidazione al pubblico e alla stampa, *Teleny* sembra già una chiara reazione (Bristow 2014, 145). Il romanzo è ambientato nell'ultimo quarto del XIX secolo e racconta le imprese sessuali e la tragica storia d'amore fra Camille des Grieux e il pianista di origini ungheresi René Teleny. L'avvio del racconto si genera proprio da questa sottile influenza della musica e del musicista, topica per l'epoca, sulla sessualità perversa. La musica, secondo Iwan Bloch, si presta benissimo ad assumere un carattere indefinito capace di consuonare con "la vivace *immaginazione* dei perversi" (cit. in Hermann 1997, 90). Nel suo studio, la cui tesi è che l'udire, l'ascoltare è un atto dell'istinto sessuale, Imre Hermann è consapevole che gli artisti attualizzano delle pratiche che la scienza comprenderà solo più tardi, e ricorda anche come Adorno parlasse di una genesi sessuale della musica di Schönberg (cit. in Hermann 1997, 96). Il collegamento tra musica e omosessualità è un duraturo luogo comune: vi insiste già il primo editore di *Teleny*, Leonard Smithers in una nota pubblicitaria alla vigilia della sua pubblicazione (cit. in Cuomo 1980, 213), così come era tema diffuso negli *Studies in the Psychology of Sex* di Havelock Ellis (1897), e nelle opere di John Addington Symonds. Molto probabilmente ancora per Noël Coward il termine 'musical' altro non era che un eufemismo per designare l'omosessualità (Coward 2012, 95).

In *Teleny* l'amore tra i due protagonisti nasce da un incontro a un concerto di beneficenza: dunque sulla soglia sottile che divide il dilettantismo dal professionismo, il piacere inconsapevole e spensierato, e l'esperienza creaturale già rivelatrice. Durante l'esecuzione musicale di René Teleny, il susseguirsi febbrile di visioni sono tutte suggestive ambientazioni omoerotiche: dal cielo torrido e lussuoso sopra l'Alhambra spagnola all'Egitto dell'amore di Adriano per lo schiavo Antinoo fino alle "suntuose città di Sodoma e Gomorra". La voluttà del desiderio omoerotico allora

crebbe inarrestabile in Camille des Grieux seduto in platea ("rimanevo impassibile, come tutti quelli che mi circondavano"), aggredito con violenza nell'immaginazione fino a che "una mano invisibile scivolò nel suo ventre", per liberarlo finalmente, senza alcuna manipolazione, in un orgasmo da fermo: "The hand was moved up and down, slowly at first, then fast and faster it went in rhythm with the song. My brain began to reel as throughout every vein a burning lava coursed, and then, some drops even gushed out — I panted" (Teleny 1893, I, 15).

L'incantesimo dell'ascolto che afferra il destino dell'ascoltatore nella morsa di un eros prepotente, rivelatore ma rovinoso, coincide con l'accesso alla musica come mondo senza regole, in cui conta solo la connessione mirata, la simpatia immediata, il contatto potenziale tra interprete e ascoltatore, in una coincidenza di visioni che finalmente, e palesemente, consente il riconoscimento di una sessualità fuori norma.

II. "Crazed by the rigid stillness"

Per quasi due decenni la danzatrice canadese Beulah Maude Durrant in arte Maud Allan (1873-1956) fu considerata una leggenda vivente. A partire soprattutto dal suo debutto londinese nel 1906, già all'età di 33 anni, con un assolo ispirato all'omonima tragedia biblica di Oscar Wilde dal titolo *The Vision of Salome* (Cherniavsky 1991, 141-144). La sua interpretazione *barefoot* della danza dei sette veli fu giudicata oscena e necrofila, ma conobbe un tale successo che dopo due anni di repliche londinesi quasi ininterrotte, le meritò una tournée (e conseguente notorietà) per mezzo mondo, prima di un progressivo lentissimo inesorabile oblio. La solida formazione musicale, conseguita insieme a una salda emancipazione culturale cosmopolita, anche nel suo essere donna lesbica negli anni Venti del Novecento, la conduce senza soluzione di continuità dallo studio sul suo strumento musicale d'elezione (il pianoforte) al successivo perfezionamento nel movimento di vere e proprie "danze senza peso", come esemplificazione nel corpo di una possibilità che l'idea musicale ha di incarnarsi oltre il testo, la partitura, e la rappresentazione: oltre dunque ogni tecnica esecutiva. Per questo Maud Allan, assoluta autodidatta e senza alcuna formazione coreica, è inassimilabile a esperienze coeve di interpreti *barefoot* quali Isadora Duncan, Ruth St. Denis, e anche Loie Fuller che già nel 1895 aveva creato

una sua *Salomé* piena di effetti luminosi, e che riprese proprio nel 1907 (Tomassini 2021).

La *Salomé* di Allan fu ricevuta del tutto in equilibrio tra lascivia e voluttà (Crawford Fitch 1912, 113). Nondimeno oggi è riconosciuta come versione anche femminista e sovversiva (Showalter 1990, 161). Perché promosse l'icona progressista e rivoluzionaria di una *Salomé* emblematica dei movimenti politici contemporanei come la lotta per il suffragio femminile, e concezioni alternative della femminilità precedentemente incarnate dall'immagine della *New Woman* (Girdwood 2021, 58). Il suo affermarsi con un pubblico popolare, quello del *music hall* londinese, e un'audience più d'élite, come scrive Amy Koritz, dipese dal posizionamento delle danze di Allan in uno spazio ideologico conservatore capace di rafforzare le ideologie dominanti di genere e razza, sebbene allo stesso tempo violasse la regola tacita delle donne "rispettabili" escluse dalla scena pubblica (Koritz 1998, 31). Al Palace Theatre, Maud Allan si esibiva al centro di quella nuova topografia londinese che stava subendo una radicale trasformazione: da sobborgo malfamato a vetrina per una nuova identità cosmopolita (Walkowitz 2012, 64-91). La legittimità estetica e sociale a lei concessa aumentò nei fatti la possibilità che la danza diventasse una carriera socialmente accettabile per le donne della classe media (Koritz 1997, 148).



Anche se l'interpretazione di Allan era fortemente giocata sulla nudità, con un proverbiale costume, oggi conservato e restaurato, intessuto a rete con suggestivi fili di perle, secondo lo stile del repertorio della danza orientalista al tempo in voga (Schweitzer 2014, 38). Fu descritto dal critico dell'"Illustriertes Wiener Extrablatt" come "nient'altro che un filo di perline, una ragnatela di veli drappeggiati attorno alle sue gambe perfettamente sagomate" (Cherniavsky 1991, 39). Ma il momento centrale, atteso e molto spesso documentato negli scatti di posa utilizzati per la promozione della performance, è senz'altro quello successivo alla decollazione del Battista, con l'uso in scena di una macabra testa mozzata: spazio privilegiato in cui si mostra una soglia (l'al di là della vita), la decapitazione come insegna Kristeva è lotta contro il potere fallico dell'uomo violentatore, ma è anche "il timore dell'uomo ad avventurarsi nella valle originaria e il suo malessere davanti al potere della genitrice a imporre al fantasma maschile l'immagine nel contempo pericolosa, e per questo eccitante, di una donna castratrice" (Kristeva 2009, 103). Il grande successo di Maud Allan è forse tutto qui: l'essere riuscita a rappresentare, nel contempo, un fantasma maschile, pericoloso ed eccitante, di castrazione; e insieme personificazione di una nuova femminilità, padrona di sé, del proprio corpo e del proprio piacere. Nella descrizione che lei stessa fornisce di questa scena, in un libro autobiografico scritto a scopo promozionale e pubblicato nel 1908 con il titolo *My Life and Dancing*, i tagli di questa sessualità ancipite sono indicati in tutto il loro pericolo destabilizzante:

Crazed by the rigid stillness, Salome, seeking an understanding, and knowing not how to obtain it, presses her warm, vibrating lips to the cold lifeless ones of the Baptist! In this instant the curtain of darkness that had enveloped her soul falls, the strange grandeur of a power higher than Salome has ever dreamed of beholding becomes visible to her, and her anguish becomes vibrant (Allan 1908, 127).

Il presupposto dell'immobilità come condizione del desiderio (e del movimento) è una modalità di riconfigurazione della performance modernista (Tomassini 2018, 85-89). Come in *Teleny*, l'eros solitario e rigido di un bacio rivelatore, qui nel suo atto di necrofilia, è rivelazione e insieme perdizione: anche la danza come la musica è dunque un mondo capace di perversione e sovversione del desiderio, attraverso la quale la visione e la follia consentono l'espressione di una sessualità fuori norma.

III. "In a far nobler key"

Non senza opportuno cinismo, nel suo libro autobiografico, Maud Allan cita l'opera censurata di Oscar Wilde attraverso la finzione di una lunga e dettagliata lettera scritta da un suo dotto (e anonimo) ammiratore. La danza di Salomè così come interpretata da Allan sarebbe un atto di eroismo per salvare la vita della madre, in accordo con le fonti scritturali. L'azzardo metacritico è funzionale alla nobilitazione *per verba* di ciò che sul palco doveva apparire, invece, di tutt'altra evidenza:

Or, Salome consented to dance to save her mother when she was a grown woman. In this case it was an act of heroism, and there would be a mingling of shame at the Princess thus condescending, the purpose shown in the intensity of the barbaric dance, the triumph of her beauty, terror at the crime, madness and collapse. This you portray in your wonderful performance. In the opera, I believe, and certainly in Oscar Wilde's play, Herod is represented as a lustful tyrant, and Salome as enamoured of the Baptist, but the story as we have it is in a far nobler key (Allan 1908, 109).

Riconoscere a una performance, scandalosa e di successo, la capacità di vendicare la nobiltà della storia, poteva essere anche un modo indiretto per tenere all'ordine del giorno, in quegli anni, la difficile questione dell'eredità culturale dell'opera wildiana (v. Bristow 2010, 20-50). E riaffermare la visibilità di quella geografia culturale di una Europa liberale e tollerante che il processo e la detenzione e la morte in esilio di Wilde avevano scosso con violenza inaudita: una geografia che verrà spazzata via definitivamente con la Grande Guerra (Hoare 1997, 25).

Nel 1918, in occasione di un tentativo di ripresa teatrale privata del testo wildiano (nella versione inglese di Lord Alfred Douglas), promossa per l'Independent Theatre da Jack Grein (già infelice difensore di Alfred Taylor, co-imputato nell'ultimo processo Wilde del 1895), Maud Allan fu richiesta di interpretare il ruolo della protagonista. L'operazione era quella di ripagare gli sforzi della guerra (l'Inghilterra entrava allora nel suo quarto anno) con la riscoperta di un importante repertorio contemporaneo che avrebbe poi girato come propaganda patriottica nei teatri minori del regno (Tydeman e Price 1996, 80). Ma in questi anni, Wilde, il suo testo, lo stesso Grein (critico teatrale promotore del dramma moderno), nonché Maud Allan, una delle performer londinesi più erotizzate e famose fin da un

decennio prima, molto chiacchierata in società per la sua relazione “intima ma indefinibile” con Margot Asquith (moglie del Primo Ministro Herbert Asquith) ritenuta lesbica (“sapphist”), tutti questi nomi erano associati a un’idea di arte moderna non convenzionale, “ripe for scandalous deployment” (Medd 2012, 28).

Quella di Allan come interprete teatrale di Salomè fu senz’altro una scelta popolare, un calcolo non innocente, ma che almeno all’inizio fu presentato senza troppi clamori. Il tempo di guerra aveva però già instillato, nella pubblica opinione, la correlazione diretta tra ciò che era percepito come trasgressivo e fuori norma, con la cultura accerchiante e degenerata del nemico dentro casa (quasi sempre tedesco, quasi sempre semita). Meno di una settimana dopo l’annuncio sul “Sunday Times” (febbraio 1918), il fanatico deputato indipendente Noel Pemberton Billing pubblicò sul suo giornale reazionario, “Vigilante”, su suggerimento delatorio della popolare scrittrice Marie Corelli, la seguente notizia: “Il culto della clitoride | Per essere un membro delle esibizioni private di Maud Allan nella *Salomé* di Oscar Wilde bisogna fare domanda a Miss Valetta, al 9 di Duke Street, Adelphi, W.C. Se Scotland Yard dovesse impossessarsi di questa lista di partecipanti, non ho dubbi che si assicurerebbe i nomi di diverse migliaia dei primi 47.000” (Kettle 1977, 18-19; Hoare 1997, 91). L’allusione ai “primi 47.000” nomi di una fantomatica lista nera (*Black Book*) di inglesi depravati e passibili di ricatto in possesso degli odiati tedeschi non era criptica per i lettori di Billing. Era un lontano spauracchio, prodotto dalle paure vittoriane e rilanciato con forza come un luogo comune dall’isteria antigermanica precedente e durante la guerra. Fu già argomento di Lord Alfred Douglas in difesa di Oscar Wilde, nell’unica sua sincera lettera e mai pubblicata, scritta a Sorrento nell’agosto del 1895, a sostegno dell’argomentazione di un complotto politico del partito di maggioranza del governo, per cui “il signor Wilde è stato sacrificato per salvare la reputazione di una categoria” (pubblicata come appendice in Douglas 2008, 190).

La violenta volgarità con cui Billing commentava la notizia (*The Cult of the Clitoris*) mirava a generare soprattutto paure legate alla perversione sessuale: il termine “clitoris” — limitato principalmente alla letteratura medica e alla scrittura erotica — alludeva al testo wildiano di *Salomé* come opera pornografica che avrebbe a sua volta attirato l’attenzione dei

depravati e perversi traditori che vi avrebbero assistito. Il caso attirò una grande attenzione dei giornali e montò in associazione al bando ancora in corso su quest'unica opera di Wilde; Maud Allan fu pubblicamente diffamata nell'allusione di essere lesbica e una cospiratrice e forse improvvidamente, o forse addirittura perché sollecitata da altissime cariche istituzionali che intravidero la possibilità di far fuori un fastidioso oppositore politico, citò in giudizio il parlamentare indipendente. Ma al processo tutto andò storto e la giuria diede ragione al delatore (Hoare 1997, 99-135). Maud Allan fu condannata a causa della pretestuosa rievocazione delle vicende ascritte al fratello pluriomicida giustiziato nel 1898 a San Francisco per aver ucciso, violentato e mutilato due donne in una chiesa (suggerendo apertamente un congenito sfondo di follia sessuale nella sua famiglia); per la sua germanofilia, dovuta agli anni della formazione a Berlino; e, soprattutto, perché in aula Maud Allan ammise la conoscenza del termine "clitoride", e fu questa per la corte un'ampia dimostrazione della sua omosessualità, e di conseguenza l'associazione con il mondo sotterraneo dei cospiratori perché perversi sotto ricatto. Tutto il processo, in realtà, assecondava l'idea che il lesbismo fosse una devianza sessuale e un pericolo culturale: uno scandalo da reprimere (Medd 2012, 41).

In *Teleny* la parola "clitoris" si trova per alludere in modo fatale alla libera scoperta del piacere femminile e a uno scambio di soddisfazione sessuale pienamente anatomica ed esclusivamente fisica (*Teleny* 1893, II, 111). In realtà, tanto furore e tanto interesse morboso per *The Cult of the Clitoris*, che finì per travolgere Maud Allan, clamore e interesse alimentati per motivi politici oltre che culturali, dimostrano soprattutto la misura del pericolo destabilizzante che la conoscenza sessuale attiva delle donne rappresenta per l'ordine sociale patriarcale eterosessuale (Zevallos 2012).

Riferimenti bibliografici

Allan 1908

M. Allan, *My Life and Dancing*, London 1908.

Bristow 2010

J. Bristow, *Picturing His Exact Decadence: The British Reception of Oscar Wilde*, in

- The Reception of Oscar Wilde in Europe*, ed. by S. Evangelista, London-New York 2010.
- Bristow 2014
J. Bristow, "A Few Drops of Thick, White, Viscid Sperm": Teleny and the Defense of the Phallus, in *Porn Archives*, ed. by T. Dean, S. Ruszczycky, D. Squires, Durham-London 2014.
- Cherniavsky 1991
F. Cherniavsky, *The Salome Dancer. The Life and Times of Maud Allan*, Toronto 1991.
- Coward 2012
N. Coward, *Present Indicative*, London 2012.
- Crawford Flitch 1912
J. Crawford Flitch, *Modern Dancing and Dancers*, London 1912.
- Cuomo 1980
F. Cuomo, *Anonimo vittoriano*, in *Teleny* 1992, 187-218.
- Douglas 2008
A. Douglas, *Io e Oscar Wilde* [1914], trad. it. P. Orlandelli, Roma 2008.
- Girdwood 2021
M. Girdwood, *Modernism and the Choreographic Imagination. Salome's Dance after 1890*, Edinburgh 2021.
- Hermann 1997
I. Hermann, *Perversione e musicalità. Un contributo alla dinamica della perversione*, Roma 1997.
- Hoare 1997
P. Hoare, *Wilde's Last Stand. Decadence, conspiracy & the First World War*, London 1997.
- Kettle 1977
M. Kettle, *Salome's last veil. The libel case of the century*, London 1977.
- Koritz 1997
A. Koritz, *Dancing the Orient for England: Maud Allan's The Vision of Salome*, in *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, ed. by J. C. Desmond, Durham-London 1997, 133-152.
- Koritz 1998
A. Koritz, *The Dancer and Woman's Place: Maud Allan and Isadora Duncan*, in Ead., *Gendering Bodies/Performing Art. Dance and Literature in Early Twentieth-Century British Culture*, Ann Arbor 1998.
- Kristeva 2009
J. Kristeva, *La testa senza il corpo. Il visibile e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente* [1998], trad. it. A. Piovanello, Milano 2009.

Medd 2012

J. Medd, *Lesbian Scandal and the Culture of Modernism*, Cambridge 2012.

Montgomery Hyde 1964

H. Montgomery Hyde, *A History of Pornography*, London 1964.

Showalter 1990

E. Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York 1990.

Sinfield 1994

A. Sinfield, *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, New York 1994.

Schweitzer 2014

M. Schweitzer, "Nothing but a string of beads": Maud Allan's Salomé Costume as a "choreographic thing", in *Performing Objects and Theatrical Things*, ed. by M. Schweitzer, J. Zerdy, London 2014, 36-48.

Teleny 1893

Teleny, or the Reverse of the Medal: A Physiological Romance of To-Day, Cosmopoli (Paris) 1893, 2 vols.

Tomassini 2018

S. Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Milano 2018.

Tomassini 2021

S. Tomassini, *Danze senza peso: ipotesi su Maud Allan*, "Biblioteca Teatrale", dicembre 2021, in corso di stampa.

Tydeman e Price 1996

W. Tydeman, S. Price, *Wilde Salome*, Cambridge 1996.

Walkowitz 2012

J.R. Walkowitz, *Nights Out. Life in Cosmopolitan London*, Yale 2012.

Zevallos 2012

Z. Zevallos, *The "Cult of the Clitoris": Policing Women's Sexuality in England During WWI*, online edition

English abstract

As in the late-Victorian pornographic novel *Teleny, or The Reverse of the Medal: A Physiological Romance of To-Day* (1893) the overlap between musical reality and sexual instinct allows the description of a motionless orgasm as recognition of unconventional sexuality, so in barefoot dancer, and former musician, Maud Allan's Wilde-inspired *The Vision of Salome* (1904) sexuality is staged in all its destabilising danger through stillness as a condition of both desire and movement. As in *Teleny* again, the solitary and rigid eros of a kiss – a necrophilic one – in *Salomé* is revelation and perdition, perversion, and subversion of desire. Nevertheless, the scandal of Allan's performance, with the serious judicial implications that followed, were nothing else than evidence of the destabilising danger that women's active sexual knowledge represented for the heterosexual patriarchal social order. In short, in *Teleny* as in *The Vision of Salome*, musical experience is associated with the perversion of a non-conforming sexuality that manifests itself through stillness.

keywords | Barefoot dancing; Salomania; Maud Allan; Salomé; Music and perversion.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)

Rischiare la pellicola

Nascita del montaggio e fine del cinema in *Salomè* (1972) di Carmelo Bene

Francesco Zucconi

La ricerca artistica di Carmelo Bene si sviluppa nel corso di quattro decenni e attraversa diversi campi espressivi e forme mediatiche, spaziando da Alessandro Manzoni a Carlo Collodi, da Giacomo Leopardi a Vladimir Majakóvskij, da William Shakespeare a Oscar Wilde, dalla psicanalisi alla filosofia contemporanea. Il suo lavoro è noto al pubblico e largamente interpretato dalla critica come un gesto eminentemente polemico. Come è stato notato, il *pòlemos* beniano concerne in primo luogo “l’arte moderna rivendicandone un uso strumentale (in molti sensi), contingente, eteroclitico e ‘profanatorio’” e trova progressiva affermazione nel momento “in cui alle culture pop nordamericane e italiane si contrappone la cultura poverista (nell’accezione grotowskiana) che, in una dimensione concreta e insieme concettuale, agisce *anche* come una sorta di contro-cultura dello sconfinamento delle arti in quella zona interdisciplinare/extradisciplinare che è la ‘performance’ o che attiene, per molte vie, alla ‘performatività/corporeità’” (Saba 2019, 8-9). D’altro canto, l’opera di Bene può essere concepita come una radicale messa in discussione della nozione di ‘rappresentazione’ – da intendersi nella sua accezione di forma vicaria del ‘reale’ o di qualcosa di precedente e originario – e così di ogni idea conciliante del teatro, del cinema e di tutte le tecniche e forme espressive. Un’interpretazione, quest’ultima, che trova conferma nell’interesse espresso da parte di Bene nei confronti del dibattito filosofico post-strutturalista e viceversa (Deleuze 1981; Klossowski 1981; Manganaro 1981; Klossowski, Demoulié, Manganaro, Scala, Artioli, Fadini, Grande 1990), interesse reciproco che troverà massima espressione nelle *Sovrapposizioni* con Gilles Deleuze (Bene, Deleuze 2002). Quanto sembra emergere al crocevia delle diverse interpretazioni e continuazioni teorico-critiche del lavoro di Bene è dunque l’idea che non basti – che non sia mai bastato – *rappresentare* i testi del passato ma che occorra metterli in

presenza, esplorarne le potenzialità attraverso una ‘scrittura di scena’ che tenga conto delle forme espressive del *medium* di volta in volta in questione: teatro, cinema, radio, televisione, etc.



1 | Carmelo Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, 1968, fotogramma.

2 | Carmelo Bene, *Capricci*, 1968, fotogramma.

Il rapporto tra Bene e il cinema si consuma in una manciata di anni. È tra il 1968 e il 1973 che vengono concepiti e realizzati i lungometraggi così come i mediometraggi e i cortometraggi che compongono la sua filmografia. Le cronache dal set di *Nostra Signora dei Turchi* (1968) raccontano di procedimenti espressamente mirati a danneggiare il materiale filmico. Bene stesso ha parlato della tecnica della “pellicola massacrata, calpestata, bruciata in *Nostra Signora*”; procedimento, dirà, inteso come una “parodia del ricordo” (Bene, Dotto 1998, 310), come tentativo di salvare l’immagine dal rischio della documentazione ad uso futuro, del souvenir, della nostalgia per un passato mummificato nel fotogramma. Girato in Puglia, la terra di nascita di Bene, *Nostra Signora dei Turchi* è stato interpretato come tentativo di decostruire l’idea stessa di origine: messa in crisi del genere autobiografico e affermazione di un’estetica panica in cui il racconto della vita del singolo non può che essere inevitabilmente la storia di un palazzo, storia di una città e di una cultura. Da *Nostra Signora dei Turchi* a *Capricci* (1969), da *Don Giovanni* (1970) a *Salomè* (1972), fino a *Un Amleto di meno* (1973), la critica dell’idea di rappresentazione prosegue dunque attraverso un lavoro sull’inquadratura, sulla luce, sul montaggio, insomma sulle componenti stesse del linguaggio cinematografico.

Le prossime pagine si concentrano sul film del 1972 e sul suo rapporto con il dramma teatrale scritto da Oscar Wilde nel 1891. Nel primo paragrafo propongo un rapido confronto con il racconto di *Salomé*. Che cos'è che Bene riprende del testo di Wilde e in che modo lo riprende? E, soprattutto, in che modo si passa dalla dimensione letteraria e teatrale del dramma alla composizione filmica? Nel secondo paragrafo cerco di indagare le questioni che danno il titolo a questo articolo: da Wilde e Bene, 'giocarsi la pellicola' non è una questione meramente economica né, tantomeno, un vezzo d'artista. Nello specifico di *Salomé*, tale espressione assume un significato del tutto particolare che chiama in causa il rapporto profondo tra le forme del repertorio e quelle della sperimentazione creativa. In conclusione, cerco dunque di riflettere sullo statuto teorico, al contempo ultimativo e fondativo, della figura di Salomé – danzatrice e tagliatrice di teste – nel percorso cinematografico di Carmelo Bene.

L'occhio di fine secolo

Wilde scrive *Salomé* nel 1891 mentre si trova a Parigi, sperimentando le potenzialità espressive della lingua francese e contando sull'aiuto di Pierre Louÿs e André Gide. La traduzione inglese di Alfred Bruce Douglas, con ampia revisione dell'autore stesso, uscirà nel 1894 con le celebri illustrazioni di Aubrey Beardsley. In virtù dei suoi contenuti ritenuti scandalosi, *Salomé* andrà in scena in Inghilterra soltanto diversi anni dopo la morte dell'autore.



3 | Aubrey Beardsley, *Premio per la danzatrice*, illustrazione all'interno del volume a stampa *Salomé* di Oscar Wilde, 1894.

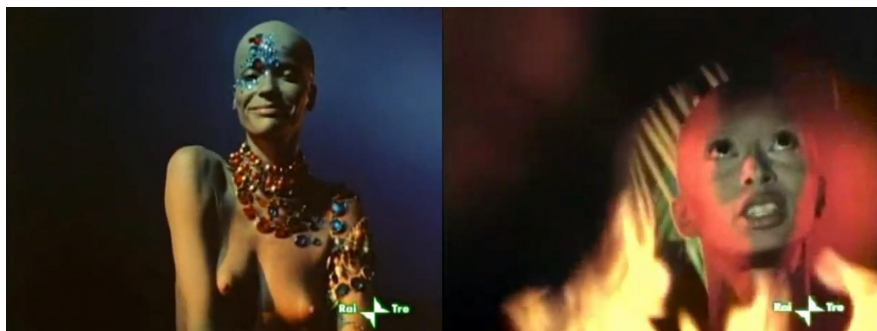
4 | Locandina dello spettacolo teatrale *Salomé*, di e con Carmelo Bene, 1964.

Il dramma in un unico atto trae spunto da un brano dei Vangeli di Marco (6,14-29) e Matteo (14,1-2), dove si fa riferimento al Martirio di Giovanni Battista. Soprattutto in Marco, si parla esplicitamente dell'antipatia di Erode e della sua compagna Erodiade nei confronti del Battista, che li aveva messi in guardia dal carattere immorale della loro unione (Erodiade era stata moglie del fratello di Erode). In modo abbastanza dettagliato, Marco fa dunque riferimento a un banchetto per il compleanno di Erode, durante il quale la figlia di Erodiade suscita l'entusiasmo dei notabili della Galilea e dello stesso Erode, che le chiedono di danzare per loro. Pur di vederla danzare, Erode si spinge ad offrire tutto ciò che la ragazza chiede, qualsiasi capriccio, pure la testa del Battista.

Come emerge da più parti nella letteratura critica di riferimento, il dramma di Wilde riprende la struttura del racconto evangelico e descrive il banchetto di Erode attraverso le voci di coloro che vi prendono parte. La figura di Salomè emerge come una bellezza lunare che attrae gli sguardi delle figure maschili. Erode, accecato dal desiderio, riesce a convincere Salomè a danzare per lui. In cambio, Salomè chiede a Erode di far uccidere Iokanaan. L'episodio biblico diventa dunque per Wilde una riflessione sulla fine di un secolo e di un mondo, su una cultura ancora impostata in riferimento a precise norme religiose, culturali e morali nonché a specifici regimi dello spettacolo e della visione. È la fine di un secolo nel quale si verifica il declino di enormi imperi e l'affermazione di nuove forme di vita, un'epoca di decadenza e rinnovamento, dove i desideri e le ossessioni trovano nuovi modi di esprimersi e sfogarsi, tanto al livello individuale quanto collettivo.

Dopo la messa in scena teatrale di *Salomè* nel 1964 e 1967, capace di suscitare l'entusiasmo di Ennio Flaiano (1964) e di Alberto Arbasino (1965), nel 1972 Bene torna al dramma di Wilde per ripensarlo cinematograficamente. Sebbene si tratti di un adattamento molto libero, nel film presentato alla trentatreesima Mostra Internazionale del Cinema di Venezia si ritrova buona parte dei dialoghi nonché la struttura sintattica e ritmica già presente in Wilde, che oppone al flusso di parole, alle divagazioni, alle suppliche e agli sproloqui di Erode le risposte secche dapprima di Erodiade e poi, soprattutto, della giovane Salomè. Anche il carattere parodistico e il gusto per il kitsch, ben presenti nel testo drammatico, trovano esplicita ripresa ed estremizzazione nel film, tanto

da far dire a Deleuze ([1985] 1989, 211) che “la cerimonia in Bene comincia con la parodia, che concerne in ugual modo suoni e gesti [...]. Quel che emerge dal grottesco però, quel che se ne distacca, è il corpo grazioso della donna come meccanica superiore, sia che danzi tra i suoi vecchi, sia che passi attraverso atteggiamenti stilizzati di un segreto volere, sia che si irrigidisca in posture d'estasi”.



5 | Carmelo Bene, *Salomé*, 1972, fotogramma.

6 | Carmelo Bene, *Salomé*, 1972, fotogramma.

Pur mantenendo un rapporto privilegiato con *Salomé*, il film si basa dunque sull'ibridazione con altri due testi. In prima battuta, *La santa cortigiana*, un dramma di Wilde mai terminato, e dunque la parte dedicata alla figura di Salomé nelle *Moralità leggendarie* di Jules Laforgue. Senza entrare nei dettagli filologici e filmologici di tale innesto (Aumont 2010, 91-106; Baiardo, De Lucis 2021, 31-56; Raciti 2018, 163), è qui sufficiente ricordare come la sovrapposizione dei tre testi porti alla proliferazione di personaggi e alla creazione di sincretismi attoriali ed effetti anacronistici rispetto alle fonti evangeliche e iconografiche: l'opposizione tra Myrrha (Verushka) e Salomé (Donyale Luna), la continua apparizione del Cristo-Vampiro (Franco Leo), il carattere duplice di Erodiade (interpretata da Lydia Mancinelli e Alfiero Vincenti), l'improbabile Iokanaan che si esprime in dialetto meridionale (Giovanni Davoli), Narraboth (Piero Vida) e dunque Erode (Carmelo Bene).

Dal punto di vista dell'organizzazione narrativa, il film di Bene presenta due modifiche importanti rispetto all'opera di Wilde, due variazioni non ancora sufficientemente considerate nei loro risvolti teorici e sulle quali vale la pena di concentrare l'attenzione: la prima è l'anticipazione e

reiterazione del momento della decapitazione di Iokanaan fin dall'inizio del film; la seconda è lo spostamento e trasfigurazione della Danza dei sette veli – che in Wilde si trova nella seconda parte del dramma – a conclusione.

Sulla base di tali scarti, la mia ipotesi è che Bene trasformi le due situazioni narrative principali del dramma di Wilde – i gesti della decapitazione e della danza – in principi estetici strutturanti l'intero film. Tagliare e velare costituiscono del resto due operazioni compositive alla base delle arti visive e, in modo particolare, della 'settima arte', quella forma di espressione convenzionalmente nata soltanto pochi mesi dopo la pubblicazione di *Salomé*. Come cercherò di mostrare nel corso dell'articolo, i due gesti più radicali del dramma *fin-de-siècle* di Wilde assumono nel film una funzione eminentemente teorica, esprimendo un'idea del cinema come sisma e sismografo, agente e testimone di una condizione di crisi. Il cinema, l' "occhio del Novecento" (Casetti 2005), sembra insomma riconcepito dal Carmelo Bene lettore di Oscar Wilde come un occhio tardivo, un 'occhio di fine secolo'.

Il corpo, la pelle: montaggio e dissolvenza

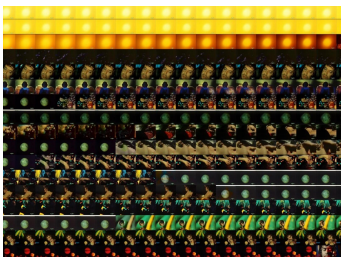
Ciò che colpisce del film di Bene è la capacità di avvicinarsi al dramma di Wilde attraverso scelte cinematografiche che si discostano radicalmente dall'idea di 'adattamento'. Fin dalla prima visione, *Salomé* appare come un'opera molteplice, barocca e minimalista, iconicamente densissima e, al contempo, scarna. Come anticipato in conclusione del precedente paragrafo, Bene stabilisce una connessione – in un certo senso innesca un rapporto "libero indiretto" (Pasolini 2007, 167-187; Deleuze [1983] 1984, 92-95) – tra le forme d'espressione dei personaggi dei testi di Wilde e Laforgue e le forme filmiche – le scelte di composizione e montaggio – di *Salomé*. Come è stato osservato a proposito di *Nostra Signora dei Turchi*, "l'essere *al di qua e al di là della macchina da presa* porta a evidenza come attraverso il medium cinematografico Bene sperimenti non tanto la performatività rispetto alla registrazione/montaggio, quanto piuttosto riconduca la registrazione/montaggio alla performatività" (Saba 2019, 76). È così che si apre per Bene la possibilità di indagare i rapporti tra il corpo attoriale e le forme tecniche (Giacchè 1997), fino a riconcepire in profondità l'idea di performance dall'interno della pratica e del linguaggio cinematografico.



7 | Carmelo Bene, *Salomè*, 1972, fotogramma.

Nel film *Salomè*, la decapitazione di Iokanaan non coincide semplicemente con un evento narrato, ovvero con un contenuto del racconto, ma è trasfigurata al livello delle forme espressive dell'intero film, nell'articolazione di un'estetica della frammentarietà (Grande 1973, 151-152).

Fin dall'inizio, dal punto di vista figurativo, la decapitazione è restituita eufemisticamente attraverso il gesto del taglio di un'anguria, eseguito da un imponente personaggio (nell'interpretazione di Alejandro Barrera, detto Dakar) in modo ripetitivo, quasi a scandire la progressiva degenerazione di Erode e la dissoluzione del suo mondo. Tante più volte viene tagliata la 'testa di Iokanaan', quanto più serrati si rendono i tagli di montaggio del film, gli interventi mirati a interrompere il flusso delle immagini impresse sulla pellicola. Da questo punto di vista, è come se ogni sequenza del film contenesse in sé la totalità del testo drammatico di Wilde, trasformando il carattere violento e dissacratorio della decollazione del Profeta in un principio estetico, in una provocazione alla storia del cinema.



8 | Variazione scenografica e frammentazione in *Salomè* di Carmelo Bene. Visualizzazione ottenuta mediante il software ImageJ.

All'interno delle grammatiche del cinema classico, il montaggio è concepito come qualcosa che non deve darsi a vedere, come un modo di unire in modo impercettibile ciò che era separato.

L'invisibilità dei raccordi si fa garante della trasparenza della rappresentazione. Negli anni Settanta e ancora oggi, all'interno della produzione audiovisiva, il montaggio è uno strumento d'ordine, un principio di economia del racconto. In *Salomè* assistiamo a una concezione dello strumento del montaggio all'insegna dell'eccesso, dello sperpero, dell'ipertrofia. Se all'interno di un film mainstream è facile aspettarsi una media di duecento stacchi di montaggio, quello realizzato da Bene nel 1972 ne prevede quattromila. Proprio come *Salomè* chiede a Erode la decollazione di Iokanaan e innesca il disfacimento di un Regno, Bene

tormenta il mito della trama e l'idea di adattamento ben riuscito come forme ordinarie dell'esperienza artistica e cinematografica. Anziché seguire gli sviluppi di una *rappresentazione narrativa*, lo spettatore subisce lo shock di una *presenza audiovisiva* in continua trasformazione.



9 | Carmelo Bene, *Salomè*, 1972, fotogramma.

Dal montaggio è dunque il momento di spostare l'attenzione sul problema della luce e del colore. Bene concepisce l'idea visiva di *Salomè* a partire dalla pionieristica scoperta dello Scotchlite, un nastro adesivo colorato prodotto dall'azienda 3M applicabile su qualsiasi superficie, incluse scenografie e costumi, ottenendo colori molto accesi e brillanti.

Come ricordato da Mario Masini (2020, 28-29), direttore della fotografia e figura di primo piano nella ricerca artistica della Roma dell'epoca, "mi resi conto che sarebbe bastata pochissima luce vicina all'obiettivo per ottenere i colori brillanti voluti da Carmelo. Essendo un catarifrangente, infatti, lo Scotchlite rifletteva il colore con molta intensità ma per questo era necessario che la fonte di luce e l'obiettivo fossero vicini tra di loro, perché l'azione catarifrangente si esercitava solo verso il punto di origine della luce. Posto vicino a questo, l'obiettivo sarebbe riuscito a catturare al meglio questo riflesso facendo risaltare i colori molto più accesi".



10 | Carmelo Bene, *Salomè*, 1972, fotogramma.

Rispetto alle illustrazioni in stile liberty di Beardsley, che accompagnavano la prima edizione inglese del testo di Wilde e che si trovano anche nelle più recenti edizioni in lingua italiana, Bene immagina la festa di Erode attraverso filtri pop (i *tableaux vivants* dell'ultima cena, della crocifissione e tutte le composizioni 'iconiche' del film) e neobarocchi (le sequenze che si dispiegano a partire dal corpo orizzontale

di Erode). Come in poche altre opere nella storia del cinema, attraverso la soluzione tecnica adottata da Masini, i colori di *Salomè* sembrano sul

punto di distaccarsi dai propri oggetti, sono antinaturalistici, puramente espressivi (Venzi 2014, 213-216).

Se la capacità catarifrangente dello Scotchlite è utilizzata per immaginare la situazione festiva di cui parla il racconto e, più in generale, il vecchio mondo di Erode, le Danza dei sette veli con la quale si conclude il film segna l'irruzione di nuove strategie cromatiche e luministiche. La danza occupa per intero il finale ed è intervallata dalle immagini anacronistiche di un Cristo che cerca di autocrocifiggersi, mentre il montaggio sonoro fa emergere in primo piano la canzone *Abat-Jour* con il testo scritto da Ennio Neri a partire dal brano del compositore austriaco Robert Stolz, intitolato *Salomè*.

Le parole di Erode e Salomè restano a ridosso del testo di Wilde, ma la regia di Bene dà forma a questo passaggio attraverso due precise scelte, riguardanti tanto la gestione degli attori quanto la composizione filmica. Da un lato, vediamo la figura di Salomè prendere definitivamente il sopravvento su Erode. Salomè è stata guardata e desiderata dal Tetrarca per l'intera festa. Il suo corpo è stato reificato, è stata assimilata a un oggetto. Ma non appena inizia a danzare, la tentazione si rovescia in punizione, detta un nuovo ritmo, una nuova scansione del tempo. Adesso il suo corpo si trova sopra quello di Erode; con le dita allungate spella il suo volto, fa a brandelli il suo corpo-mondo eccessivo, decadente. Dall'altro lato, in quest'ultima sequenza, anche la spettatrice e lo spettatore più distratti si accorgono che qualcosa di importante sta accadendo non soltanto ai personaggi, ma alle componenti plastiche dell'immagine. In particolare, i colori vividi e i contrasti fortissimi che avevano caratterizzato l'intero film tendono a dissolversi. L'apertura del diaframma lascia entrare nell'occhio meccanico una quantità di luce eccessiva rispetto agli standard rappresentativi basati sul principio di riconoscimento delle singole figure. Progressivamente, con Erode, anche l'immagine subisce una sorta di scorticazione, fino all'accecazione del bianco.



11 | Carmelo Bene, *Salomè*, 1972, fotogramma.

12 | Dinamica cromatica e luministica nel finale di *Salomè* di Carmelo Bene. Visualizzazione ottenuta mediante il software ImageJ.

Dioniso e Salomè: nascita del montaggio e fine del cinema

Secondo Sergej Mihailovic Ėjzenštejn, la nascita delle arti del montaggio va cercata in Dioniso e nelle menadi che gli si accompagnavano, dando luogo a riti orgiastici e soprattutto allo *sparagmos*, lo smembramento rituale. Per pensare e comprendere il cinema, scriveva il regista sovietico nelle pagine di uno dei testi fondativi della sua teoria e prassi artistica, occorre pensare a “Dioniso che viene dilaniato, e le sue membra che di nuovo si compongono in un Dioniso trasfigurato. Cioè, la soglia da cui muove l’arte del teatro, che diventerà in seguito arte del cinema” (Ėjzenštejn [1963-1970] 1985, 227). Se Ėjzenštejn ci invita a pensare il legame tra le arti della modernità e i rituali arcaici, grazie a Aby Warburg possiamo facilmente riconoscere l’aria di famiglia tra l’energia devastante delle menadi classiche e quella della figura biblica di Salomè, anch’essa una smembratrice, una tagliatrice di teste. Al di là della possibilità di distinguere una Menade da Giuditta e quest’ultima da Salomè, Warburg (2002) ci ha insegnato a tenere conto della familiarità o, meglio, dell’energia distruttiva e costruttiva che attraversa alcune figure in ambito artistico e culturale.



13 | Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, tavola 47.

Tra Wilde e Bene, *Salomè* riprende e rilancia la riflessione di Èjzenštejn e quella di Warburg. *Salomè* non si concede allo sguardo di Erode e dello spettatore cinematografico in una danza spettacolare ma esprime, in forma astratta, le potenze di trasfigurazione e riconfigurazione della danza, un tema centrale nel dibattito teorico novecentesco come nella filosofia contemporanea (Nancy, Gasparotti, Sala Grau, Zanardi, Ermini 2017).

Salomè decapita, monta e smonta, smembra e riconfigura. Ma gioca anche con i veli dell'immagine, con le superfici e, tra materialità e immaterialità, modula luci e colori, fino a invitarci a riflettere su un aspetto al contempo teorico e pratico: sul fatto che ogni film è un 'giocarsi la pellicola', un esercizio in bilico tra la nascita e la fine del cinema. Come è evidente, ci siamo spinti ben oltre gli aneddoti citati in apertura riguardanti le pellicole stropicciate. Allo stesso tempo, siamo finalmente lontani dall'idea di 'iconoclastia' alla quale più volte è stato accostato il nome di Bene. Anziché distruggere o proibire l'uso delle immagini, Bene pone al centro del suo cinema personaggi capaci di mettere in crisi una concezione statica dell'adattamento e della rappresentazione, fino ad assumere l'idea di crisi in quanto principio strutturante del progetto artistico. 'Giocarsi la pellicola' non è dunque deteriorare o distruggere il materiale filmico, ma significa chiamare in causa l'orizzonte storico ed estetico del cinema.

Dal punto di vista cronologico, *Salomè* non è l'ultimo film di Bene. Eppure proprio qui sembra giungere al massimo sviluppo la riflessione sul carattere aurorale e terminale di alcune pratiche e tecniche dell'audiovisivo: sullo smembramento orgiastico che diventa arte del montaggio; sullo spellamento rituale che diventa una questione di chiusura o apertura del diaframma fotografico, fino all'indistinzione tra opacità e trasparenza della pellicola.

Come in Wilde, *Salomè* è dapprima l'oggetto dello sguardo e del desiderio di Erode, non a caso interpretato da Bene stesso. Ma tutto cambia

repentinamente. Le posizioni si invertono: il declino di un regno, di un'epoca e di un regime della visione mettono al margine, come un ridicolo eccesso, quanti occupavano il centro. E quando il film si avvia verso il finale è evidentemente Salomè la regista, montatrice e direttrice della fotografia. È questo il movimento di un oggetto del desiderio che si trasforma in un soggetto e dunque in un gesto impersonale, distruttivo e costruttivo al contempo. Insomma, non è soltanto una questione di coincidenze storiche – il dramma di Wilde a Parigi nel 1891, i fratelli Lumière a Lione nel 1895 – o bizzarrie di fine secolo. *Salomè* come nascita e fine del cinema.



14 | Carmelo Bene, *Salomè*, 1972, fotogramma.



15 | Carmelo Bene, *Salomè*, 1972, fotogramma.

Riferimenti bibliografici

Arbasino 1965

A. Arbasino, *Grazie per magnifiche rose*, Milano 1965.

Aumont 2010

J. Aumont, *D'un cinéma qui ne serait pas du semblant. Salomé et la Malibran*, in "Cahiers du Musée national d'art moderne", 112-113 (201), 91-106.

Baiardo, De Lucis 2021

E. Baiardo, F. De Lucis, *La moralità dei sette veli. La "Salomè" di Carmelo Bene*, Genova 2021.

Bene 1981

C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano 1981.

- Bene 1995
C. Bene, *Opere, con l'Autografia d'un ritratto*, Milano 1995.
- Bene, Deleuze 2001
C. Bene, G. Deleuze, *Sovrapposizioni*, Macerata 2001.
- Bene, Dotto 1998
C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano 1998.
- Casetti 2005
F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano 2005.
- De Gaetano 2014
R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Milano 2014.
- Deleuze 1981
G. Deleuze, *A proposito del "Manfred" alla Scala*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano 1981, 7-9.
- Deleuze 1984
G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1 [L'image-mouvement. Cinéma 1, Paris 1983]*, tr. it. di J.P. Manganaro, Milano 1984.
- Deleuze 1989
G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2 [L'image-temps. Cinéma 2, Paris 1985]*, tr. it. di L. Rampello, Milano 1989.
- Ėjzenštejn 1985
S.M. Ėjzenštejn, *Teoria generale del montaggio [Montaž, in Izbrannye proizvedenija v šesti tomach, II, Iskusstvo, Moskva]* a cura di P. Montani, Venezia 1985.
- Flaiano [1964] 2010
E. Flaiano, *Salomè di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)*, in "L'Europeo" (15 marzo 1964), in Id., *Lo spettatore addormentato*, Milano 2010.
- Giacchè 1997
P. Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano 1997.
- Grande 1973
M. Grande, *Carmelo Bene. Il circuito barocco*, "Bianco e Nero", 11-12 (1973).
- Klossowski 1981
P. Klossowski, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano 1981, 11-18.
- Klossowski 1990
P. Klossowski, C. Demoulié, J.P. Manganaro, A. Scala, U. Artioli, E. Fadini, M. Grande, *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Venezia 1990.
- Manganaro 1981
J.P. Manganaro, *Il pettinatore di comete*, in C. Bene, *Otello, o la deficienza della donna*, Milano 1981, 61-75.

Masini 2020

M. Masini, *I miei film con Carmelo Bene*, a cura di C.A. Petruzzi, Venezia 2020.

Nancy 2017

J.L. Nancy, R. Gasparotti, N. Sala Grau, M. Zanardi, F. Ermini, *Sulla danza*, Napoli 2017.

Pasolini 2007

P.P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, in Id. *Empirismo eretico*, Milano 2007, 167-187.

Raciti 2018

G. Raciti, *Il ritornello crudele dell'immagine. Critica e poetica del cinema di Carmelo Bene*, Milano 2018.

Saba 2019

C.G. Saba, *Carmelo Bene: Cinema, arti visive, happening, teatro*, Milano 2019.

Venzi 2014

L. Venzi, *Colore*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, vol. 1, Milano 2014.

Warburg 2002

A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini della memoria*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.

English abstract

The work of Carmelo Bene is widely interpreted as a radical questioning of the notion of representation and of any conciliatory conception of artistic practice. If stories coming from Bene's movie sets tell of his procedures expressly aimed at damaging his own films, on the other hand he often hinted at the frugality of those film projects, which were unwilling to "*rischiare la pellicola*". Beyond anecdotes, this paper investigates *Salomè* (1972) as a central moment for understanding the constructive and deconstructive processes that characterise Bene's work. By reading Oscar Wilde's play in parallel with Bene's movie, the decapitation of John the Baptist and the Dance of the Seven Veils are viewed as gestures rife with aesthetic, moral, and political implications. What emerges is the film's theoretical and critical status. More than any of his occasional statements on the filmic medium, *Salomè* is Bene's essay on the birth of montage and the end of cinema.

keywords | Carmelo Bene; Oscar Wilde; Salome; Montage; Colour; Eye of the End of the Century.

La Redazione di Engramma è grata ai colleghi - amici e studiosi - che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.

(v. Albo dei referee di Engramma)



la rivista di **engramma**

dicembre **2021**

187 • “Hardly a Christmas Present”, Always Present

Editoriale

Elisa Bizzotto e Massimo Stella

Wilde and the Rewriting of Medieval Drama

Elisa Bizzotto

La storia del mondo non è altro che un sogno

Alessandro Fambrini

Una specie di simbolista

Alessandra Ghezzani

The Ghost as Artist

Laura Giovannelli

Pop Wilde

Pierpaolo Martino

Nebbie londinesi e capziose dimenticanze

Gino Scatasta

A labbra aperte: l'Immagine-Ferita di Dorian Gray

Massimo Stella

“Crazed by the rigid stillness”

Stefano Tomassini

Rischiare la pellicola

Francesco Zucconi