

**ANNALI
DELLA
FACOLTA'
DI
LINGUE
E
LETTERATURE
STRANIERE
DI
CA' FOSCARI**

Estratto



BULZONI

XX, 1 1981

DARIO CALIMANI

OSCAR WILDE. MASCHERE E PARADOSSI PER UN BUFFONE

A Truth in art is that whose
contradictory is also true.¹

Oscar Wilde

“All art is quite useless”². Se vi è un'accusa da cui non è facile difendere Oscar Wilde è quella di non aver tenuto fede a questa sua dichiarazione di poetica, inclusa in quel manifesto estetico che è la Prefazione a *The Picture of Dorian Gray* (1891).

Da sempre, nel considerare le quattro commedie wildiane che si inseriscono nel filone del *Society Drama*, la critica ha fatto una netta distinzione fra le prime tre - *Lady Windermere's Fan* (1892), *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (1895) - che si rifarebbero in modo ortodosso alla formula del *problem play*³, e *The Importance of Being Earnest* (1895) in cui Wilde riesce a produrre “a work of pure dandyism and a masterpiece”⁴.

Malgrado si registri oggi qualche tentativo di rivalutare le tre commedie più sfortunate, riconoscendo soprattutto nella “famosa conversazione epigrammatica” un importante elemento innovativo nei confronti degli originali francesi a cui Wilde attinge⁵, il commediografo irlandese rimane esposto alle critiche di chi vede nella lezione morale presente nei tre drammi un momento di lampante contraddizione con il principio estetico dell'inutilità dell'arte, vale a dire della sua autonomia. “Art never expresses anything but itself” Wilde sostiene infatti in *The Decay of Lying*⁶.

Ma la critica che si muove più spesso a Wilde è quella di una mancanza di compatibilità tra forma e contenuto. Gli storici della letteratura hanno impresso un marchio difficilmente delebile su queste tre commedie in cui “the substance is thin and out of accord with the coruscating epigrams and paradoxes”⁷. L'accordo è ormai pressoché generale, sia che si parli di “dichotomy between plot and dialogue”⁸, o di “a rather uneasy mixture of farce and morality”⁹, o si affermi, ancora, che “what the witty characters said was at odds

with their role" ¹⁰ . Mary McCarthy sintetizza il tutto dicendo: "The tone of the Wilde dialogue [is] inappropriate to the problem drama" ¹¹ .

Dopo tanta unanimità di critica, genera un certo dispetto una corrispondente confluenza di consensi - assolutamente incontestabili, questa volta - su *The Importance of Being Earnest*, in cui "the subject of Wilde's comedy coincides with its climate" ¹² , e "his witticisms are ... in ironic counterpoint with the absurdities of the action" ¹³ . Stando così le cose, non ci sentiamo di mettere in dubbio che *The Importance of Being Earnest* è "il capolavoro di Wilde; l'opera più compiuta e definitiva, quella dove la forma è il contenuto, dove il mezzo è il messaggio" ¹⁴ . Vien voglia però di verificare se le altre tre commedie, povere cenerentole, siano veramente così disorganiche come è stato detto. Se non vi sia modo di salvarle da un severo giudizio finale.

Le questioni da considerare sono dunque in realtà due: la non aderenza di Wilde alla proclamata poetica dell'estetismo e, di conseguenza, l'inconciliabilità tra forma e contenuto.

Vi è, a nostro parere, un punto di incontro fra contenuto e forma, fra l'azione e lo stile in cui questa è espressa. L'azione di tutte e tre le commedie, come anche della quarta, è sotto il segno della maschera, mentre la loro cifra stilistica è il paradosso.

Il fine che ci si propone è quello di mostrare come maschera e paradosso interagiscano in modo tale in questi drammi da conferire loro un'unità maggiore di quanto la critica di solito non ammetta.

La Maschera come paradosso

Non è un mistero che Oscar Wilde fosse affascinato dall'idea della maschera. Ricorda W.B. Yeats come Wilde gli avesse detto: "Olive Schreiner ... is staying in the East End because that is the only place where people do not wear masks upon their faces, but I have told her that I live in the West End because nothing in life interests me but the mask" ¹⁵ . L'idea che Wilde si diverta a giocare con quest'idea della maschera è prevalente fra chi lo ha conosciuto. He "perpetually performed a play which was in all things the opposite of all that he had known in childhood and early youth", racconta ancora Yeats ¹⁶ , e André Gide conferma: "before others ... Wilde wore a showy mask, designed to astonish, amuse, or, at times, exasperate" ¹⁷ . L'idea di un Wilde che recita la propria vita è ben centrata da W.H. Auden: "Wilde was, both by genius and by fate, primarily an 'actor', a performer ... what inspired his inspiration most was a physically present audience and its immediate response. From the beginning Wilde performed his life and continued to do so even after fate had taken the plot out of his hands" ¹⁸ .

Da questi ricordi e giudizi esce la figura di un Wilde bonario simulatore,

forse un po' frustrato. D'altro canto, per un *parvenu* quale egli era, il rapporto con la società che egli divertiva con le sue battute, e che al momento opportuno lo avrebbe lasciato affondare ricordandogli la sua realtà di intruso, non poteva essere che un rapporto di odio-amore. Dell'indesiderata dipendenza da quella droga che è la noia della società Wilde ha piena consapevolezza: "To be in it is merely a bore. But to be out of it simply a tragedy" ¹⁹.

La maschera che Wilde si imponeva era quel mezzo sottile che gli permetteva di rallegrare la società, che con tanta sufficienza lo accettava nel suo seno, e al tempo stesso di metterla in ridicolo. La maschera di Wilde non è soltanto una posa; è un modo di rivelarsi. Egli è conscio di ciò quando scrive: "it is only when you give the poet a mask that he can tell you the truth" ²⁰. Il confine tra realtà e finzione, o meglio menzogna come la chiama Wilde, si fa sfumato. "In art there is no such thing as a universal truth. A Truth in art is that whose contradictory is also true ... The truths of metaphysics are the truths of masks", sostiene Wilde in *The Truth of Masks* ²¹. E al passaggio dall'Arte alla Vita fa da ponte il paradosso wildiano, contenuto in *The Decay of Lying*, secondo cui "Life imitates Art... Life is in fact the mirror, and Art the reality" ²². Anche la finzione è dunque realtà; anzi, la maschera è essa stessa una realtà rivelatrice. "A mask tells us more than a face", egli scrive in *Pen, Pencil and Poison* ²³.

In una sua lettera si legge:

To the world I seem, by intention on my part, a dilettante and dandy merely - it is not wise to show one's heart to the world - and as seriousness of manner is the disguise of the fool, folly in its exquisite modes of triviality and indifference and lack of care is the robe of the wise man. In so vulgar an age as this we all need masks ²⁴.

È chiaro come quella di Wilde non sia una maschera che si limita a nascondere, ma abbia invece come funzione preminente il *mostrare*. Non è una maschera che annulla l'individualità, ma la approfondisce. Parlando di Wainwright in *Pen, Pencil and Poison*, Wilde nota come le maschere dietro le quali egli nascose la sua serietà e rivelò la sua leggerezza "intensified his personality" ²⁵.

È facile osservare come il rapporto stabilito da Wilde tra l'apparente maschera della follia e la realtà della saggezza rimandi al *fool* shakespeariano. È il folle che vede la realtà in modo più chiaro di chi passa per sano. È anche il folle che mediante la propria comicità (e i paradossi) spara bordate a destra e a manca e - per quella follia che lo caratterizza - non permette al proprio interlocutore di prendere sul serio né di comprendere, talora, che il bersaglio dei suoi strali altri non è che lui stesso. "And many another epigram", scrive Yeats, "rings out like the voice of Lear's fool over a mad age" ²⁶.

Anche Joyce, nello stigmatizzare Wilde (oltre che Sheridan, Goldsmith e Shaw) per essersi messo al servizio dell'Inghilterra non facendo così onore al proprio orgoglio di irlandese, lo definisce "a court jester to the English"²⁷, senza avvedersi che il "court jester" può trasformarsi surrettiziamente in *fool*. Ma non vorremmo sembrare di prendere troppo sul serio la divertita satira sociale di Wilde.

Sul piano psicologico la maschera può facilmente essere interpretata come un tentativo di mimetizzare la propria omosessualità, la diversità, proclamandosi - ironicamente - diverso al tempo stesso. Mascherare l'omosessualità con la stravaganza.

A questo proposito Joyce si dimostra non solo comprensivo, ma anche ben addentro nei meccanismi sociali e psicologici del mondo inglese: "Wilde, far from being a perverted monster who sprang in some inexplicable way from the civilization of modern England, is the logical and inescapable product of the Anglo-Saxon college and university system, with its secrecy and restrictions"²⁸.

A ben vedere, si può notare che la maschera nella commedia di Oscar Wilde è un segno a cui si possono assegnare più significati. Vi è innanzitutto la maschera del *dandy*, a cui però si oppone quella della società. E vi è infine una terza maschera, quella dell'azione.

Parlare della maschera del *dandy* nelle commedie di Oscar Wilde è come parlare della maschera di Wilde. Si tratta quindi di continuare un discorso già avviato, in cui Arte e Vita si compenetrano inestricabilmente.

Il *dandy* delle commedie è un personaggio in cui la maschera è programmata. "Nowadays to be intelligible is to be found out", dice Lord Darlington (*Lady Windermere's Fan*, p. 19). Come Wilde, il *dandy* è uno che si pone al di fuori degli schemi morali del suo tempo e che dall'interno della società la punzecchia e la sbeffeggia. La maschera di diverso e di buffone che egli assume gli conferisce una sorta di immunità. Rivendicando la propria diversità dal contesto sociale, trova proprio nell'eccentricità l'alibi caratteriologico che gli permette di dire ciò che pensa senza mai essere preso sul serio, senza quindi che la società ritenga necessario escluderlo dal suo ambito in quanto elemento disturbatore dell'equilibrio statuito. La maschera si pone in posizione di alterità per rifiutare l'ambiente di cui nega i valori, senza precludersi peraltro la possibilità di farvi parte.

Con la società il *dandy* si rifiuta di spartire anche il valore semantico del linguaggio. Quando Lady Hunstanton dice a Lord Illingworth quanto gentile egli sia, questi le risponde:

Oh, don't say that, Lady Hunstanton. Kind is a dreadful word.

(*A Woman of No Importance*, p. 85)

Il dandy rifiuta il complimento come un insulto; rifiuta le applicazioni e le implicazioni che quella società dà alle qualità che essa reputa positive, rifiuta il disegno morale da cui quel giudizio deriva, e soprattutto rifiuta il giudizio stesso, in quanto proveniente da un mondo che la morale distorce e interpreta a suo uso e consumo.

È in armonia con questa logica, allora, il fatto che il dandy reputi letale l'influenza dell'ambiente.

MRS ALLONBY: Lord Illingworth says that all influence is bad, but that a good influence is the worst in the world.

(*Ibidem*, p. 129)

Il dandy si inebria quando la gente pensa di lui tutto il male possibile secondo lo standard corrente, e fa di tutto per incoraggiare il prossimo a vedere in lui il deviante, lo scarto dalla norma.

LADY HUNSTANTON: ...you are always on the side of the sinners, and I know I always try to be on the side of the saints...

LORD ILLINGWORTH: The only difference between the saint and the sinner is that every saint has a past, and every sinner a future.

(*Ibidem*, p. 118)

Ma la sua depravazione è autoesaltata al punto da risultare incredibile e trasporsi sul puro piano dell'arguzia.

LORD ILLINGWORTH: ...Women love us for our defects. If we have enough of them, they will forgive us everything, even our gigantic intellects.

(*Ibidem*, p. 120)

Il fine dell'autolesionismo espressivo, che come si vede non evita di passare attraverso un certo antifemminismo e una malcelata ironia, è principalmente quello di *épater les bourgeois*. Al contrario, si nota come le dichiarazioni sulla perversità del dandy fatte dagli altri finiscano per sollevare la maschera dal volto di quegli stessi che le pronunciano. E si è costretti ad osservare allora, in chi giudica, una strana incoerenza fra il modello morale convenzionale su cui basa la propria condanna e le opinioni derivanti invece dalle sensazioni strettamente personali.

LADY HUNSTANTON: ...Lord Illingworth, everything you have said today seems to me excessively immoral. It has been most interesting, listening to you.

(*Ibidem*, p. 121)

È indubbio che la Lady è sdoppiata fra una visione sociale morale e una personale edonistica, o per lo meno vagamente estetica. L'immoralità la attrae, e ancor più l'avrebbe attratta se non fosse stata "eccessivamente" tale, se fosse stata cioè soltanto una media immoralità. La figura del dandy e la sua filosofia miotono, nella buona società, vittime molto propense ad assumere questo ruolo.

MABEL CHILTERN: You are always telling me of your bad qualities, Lord Goring.

LORD GORING: I have only told you half of them as yet, Miss Mabel!

MABEL CHILTERN: Are the others very bad?

LORD GORING: Quite dreadful! When I think of them at night I go to sleep at once.

MABEL CHILTERN: Well, I delight in your bad qualities. I wouldn't have you part with one of them.

(An Ideal Husband, p. 161)

Mabel Chiltern è giustificata in questa sua particolare predilezione, in quanto è una donna-dandy, nel senso che condivide la mentalità e gli atteggiamenti di Lord Goring assai più dei moduli di pensiero dell'entourage filisteo; ma uguale fascino il dandy lo esercita su altre signore che a causa di questo modello di incontinenza non riescono ad apprezzare la tranquilla perfezione del marito.

MRS MARCHMONT: ...My Reginald is quite hopelessly faultless. He is really unendurably so at times! There is not the smallest element of excitement in knowing him.

...

LADY BASILDON: Basildon is quite as bad; he is as domestic as if he was a bachelor.

(Ibidem, p. 163)

Quanto sia innocuo in realtà l'agire del dandy lo dice un personaggio di secondo piano che del dandy ha la voce:

CECIL GRAHAM: ...I never talk scandal. I only talk gossip. ...History is merely gossip. But scandal is gossip made tedious by morality.

(Lady Windermere's Fan, p. 53)

È un altro esempio di come il dandy espone se stesso, smascherando i costumi della società e mostrando al tempo stesso quanto tollerante sia la sua visione, a differenza di quella filistea. Il danno provocato dalla moralità a chi non ne condivide i principi è nulla di più che il "tedio", visto che il dandy nega l'esistenza del male morale, del peccato.

Che il dandy in quanto mostro di depravazione sia nient'altro che la maschera di un bonaccione è una realtà che sfugge alle sue stesse labbra.

LORD DARLINGTON: ...As a wicked man I am a complete failure.

(Ibidem, p. 18)

Certo egli non fa della virtù il suo ideale, ma cosa siano il bene e il male è, secondo la sua filosofia, una mera questione di punti di vista.

LORD DARLINGTON: Do you know I am afraid that good people do a great deal of harm in this world. Certainly the greatest harm they do is that they make badness of such an extraordinary importance.

(Ibidem, p. 16)

I paradossi dietro cui egli maschera il suo pensiero tolgono il velo ai valori borghesi e costringono a una rapida revisione degli stessi. Se i "buoni" fanno tanto male al mondo dando troppa importanza al male, c'è da chiedersi se essi siano davvero buoni e se ciò che essi considerano "male" lo sia poi veramente. I valori del dandy intaccano alle fondamenta i valori della società e vi si oppongono; una maschera si contrappone a un'altra.

La maschera della società è (e non poteva essere diversamente in epoca vittoriana) quella dell'ipocrisia.

DUCHESS OF BERWICK: ...I am so sorry for what I said to you this afternoon about [Mrs Erlynne]. Of course she must be all right if you invite her. A most attractive woman, and has such sensible views of life... Can't imagine why people speak against her.

(Ibidem, p. 39)

Così dice la Duchessa a Lady Windermere poco dopo aver manifestato il sospetto che Mrs Erlynne sia l'amante del marito di quest'ultima, oltre che una poco di buono.

Ipocrisia e maschera è la concezione puramente esteriore che la società ha dei valori morali.

MRS ERLYNNE: ...Repentance is quite out of date. And besides, if a woman really repents, she has to go to a bad dressmaker, otherwise no one believes in her.

(Ibidem, p. 65)

Mrs Erlynne interpreta così la visione morale della società da cui ella stessa si è estraniata come reietta. E il dandy sa bene a quali valori sociali si riferisce

quando dice a Lady Windermere:

LORD DARLINGTON: ...You would stand anything rather than face the censure of a world, whose praise you would despise.

(*Ibidem*, p. 38)

Sono doppiezza e ipocrita compromesso che fanno dire al già corrotto statista:

SIR ROBERT CHILTERN: I did not sell myself for money. I bought success at a great price. That is all.

(*An Ideal Husband*, p. 182)

A volte l'obiettivo di Oscar Wilde è l'ostentazione di pose di alta spiritualità, in contrasto con l'ordinaria materialità del reale, in particolare nel conflitto fra i sessi.

MRS MARCHMONT: ...I think I should like some supper very much. I know I should like some supper.

LADY BASILDON: I am positively dying for supper, Margaret!

MRS MARCHMONT: Men are so horribly selfish, they never think of these things.

LADY BASILDON: Men are grossly material, grossly material!

Dopo il paradossale contrasto fra l'appetito delle signore e il materialismo imputato agli uomini, ai due signori che si avvicinano offrendosi di accompagnarle a cena esse rispondono quasi all'unisono:

LADY BASILDON: I never take supper, thank you, Vicomte.

...

MRS MARCHMONT: Thank you, Mr Montford, I never touch supper. But I will sit beside you, and watch you.

(*Ibidem*, pp. 165-166)

La differenza fondamentale che corre fra il dandy e la società consiste proprio nel tipo di maschera che essi adottano. La maschera della società è in complesso un travestimento, una simulazione. Finzione di una nobiltà di spirito che non esiste, rispetto di forme vuote a cui non corrisponde alcun contenuto morale. L'immoralità vista soltanto negli altri; il rigore nel giudicare i costumi altrui, la massima indulgenza per i propri. La maschera del dandy, invece, è trasparenza e rivelazione; definisce un modo di concepire la vita che esula da qualsiasi codice morale, che si scolla di dosso moralità e serietà, chiacchiere e

pregiudizi, oltre che il dovere della verità. "Truth is entirely and absolutely a matter of style", afferma Wilde in *The Decay of Lying* ²⁹.

Il dandy afferma un modo di essere che ha la qualità di una posa, ma non è semplicemente posa. Quando lo si accusa - benché mediante un paradosso - di posare egli respinge l'addebito.

LORD CAVERSHAM: I hate this affectation of youth, sir. It is a great deal too prevalent nowadays.

LORD GORING: Youth isn't an affectation. Youth is an art.

(*An Ideal Husband*, p. 228)

La maschera del dandy è una realtà in sé. Scrive di Wilde Arthur Symons: "it was precisely in his attitudes that he was most sincere" ³⁰. Per il dandy, come per Wilde, posare significa essere se stesso. Non vi è per lui realtà più vera della maschera. "The dandiacal Wilde was not a casual pose ... but the product of emotional and intellectual conflict", dice A. Ganz ³¹. Ci piace infatti pensare (passando dall'Arte alla Vita) che Wilde abbia portato in tribunale il marchese di Queensberry non per essere stato da lui accusato di omosessualità, ma per il modo in cui l'accusa era formulata nel famoso biglietto che fu l'inizio di tutti i suoi guai: "To Oscar Wilde posing as a sodomite" (sic) ³². Correttezza ortografica a parte, è a quel "posing" che Wilde si sarebbe giustamente dovuto ribellare se avesse avuto il coraggio di sfidare fino in fondo le convenzioni sociali del suo tempo e affrancarsene. Certo, allora, almeno la prima causa l'avrebbe vinta lui.

Chi posa veramente, inutile dirlo, è la società. La sua è una maschera che è simbolo di finzione.

MRS CHEVELEY: ...In old days nobody *pretended* to be a bit better than his neighbours. In fact, to be a bit better than one's neighbour was considered excessively vulgar and middle-class. Nowadays, with our modern mania for morality, everyone has to *pose* as a paragon of purity, incorruptibility, and all the other seven deadly virtues.

(*An Ideal Husband*, p. 170. I corsivi sono miei)

La posa è un modo di essere connaturato nel dandy. È la sua naturalità. Mentre per gli altri persino essere naturale è una posa difficile da sostenere con *naturalità*.

SIR ROBERT CHILTERN: You prefer to be natural?

MRS CHEVELEY: Sometimes. But it is such a difficult pose to keep up.

(*Ibidem*, p. 159)

La cosa essenziale per il dandy non è essere naturali, ma vivere con naturalezza l'artificio.

Il rapporto fra dandy e società nel *society drama* di Wilde è uno dei più contraddittori e complessi che si possano immaginare. Fino a dove giunge l'anticonformismo del dandy? Fino a che punto la sua è una figura sovversiva? In realtà, nello sbalordire e provocare l'ambiente in cui incongruamente egli vive con la sua pretesa depravazione, il dandy altro non fa che sottomettersi al desiderio sociale di infrangere il codice morale autoimposto. La società vede in lui il superamento di quelle norme che, dopo essersi data, vorrebbe violare. Il dandy gratifica, in proiezione, questa volontà inconfessata (ma neppure tanto, poi) di trasgressione. Ricordiamo le già citate parole di Mabel Chiltern: "I delight in your bad qualities".

Il dandy trova dunque una sua funzione sociale quale valvola di sfogo del desiderio represso di infrangere le convenzioni. È il "reprobo" che mostra alla persona "retta" i limiti che quest'ultima ha imposto agli altri e ha accettato per sé; è il "prevaricatore" che suscita l'invidia a stento dissimulata della persona "dabbene" a cui manca solo il coraggio di imitarlo. E (direbbe forse Freud) più forte e aspro è l'attacco al dandy e ai suoi principi, più i suoi critici superciliosi rivelano la loro propensione a cedere alle sue stesse debolezze (o scelte) e lo strenuo tentativo di lottare contro i propri istinti e di mascherarli.

Il pericolo insito nel ruolo del dandy è che egli lo interpreti con troppa fedeltà. Di diversa opinione è Ian Gregor che vede l'insidia in un difetto di forma: la defezione dal suo codice di esteta. Secondo il critico, è con la sua dichiarazione d'amore a Lady Windermere che Lord Darlington "forfeits his right to the paradoxical language of the dandy. The fatal place for the dandy's heart to be is on his sleeve"³³. L'interpretazione è bella, ma appare insufficiente quando si cerchi di applicarla alla struttura amorosa di *The Importance of Being Earnest*, dove il pur frivolo impegno dei due protagonisti maschili è tutto teso al coronamento nuziale delle loro passioni. E si sa qual'è l'opinione del dandy a proposito del matrimonio:

ALGERNON: I really don't see anything romantic in proposing. It is very romantic to be in love. But there is nothing romantic about a definitive proposal. Why, one may be accepted. One usually is, I believe. Then the excitement is all over. The very essence of romance is uncertainty. If ever I get married, I'll try to forget the fact.

(*The Importance of Being Earnest*, p. 255)

Non si può che definire paradossale la contraddizione finale del dandy, e non molto diversa, in base al suo credo, da quella di Darlington. Anche in *An Ideal Husband*, del resto, Lord Goring finisce per abbracciare l'ideale borghese dell'amore fedele eppure non decade dal suo ruolo. La colpa di Lord Darlington è

invece, a nostro parere, di carattere morale e consiste nell'aver insinuato nella mente di Lady Windermere la presunta verità del tradimento del marito, avvalendosi poi nel tentativo di sedurla. Ora, sedurre una donna legata dal sacro vincolo del matrimonio e madre di un figlio non equivale, particolarmente in epoca vittoriana, al corteggiamento frivolo di una ragazza libera e anelante un marito (vedi *The Importance of Being Earnest*).

In modo simile, Lord Illingworth, in *A Woman of No Importance*, decade notevolmente dal suo ruolo dopo essere stato smascherato come padre e come uomo infame all'atto pratico (vale a dire esattamente conforme all'idea che tutti vogliono avere di lui!). Il limite della tolleranza sociale risulta essere l'accettazione della deviazione dalla norma in via puramente teorica. Ma quando colui che è *reputato* corrotto si dimostra di esserlo di fatto, prove alla mano, allora la società non lo tollera più (e Wilde inconsciamente riflette questo rifiuto). Il dandy cessa dunque di essere un *dandiacal voice* e muore come figura sociale quando il rispetto delle premesse della sua maschera appare eccessivo e la sua pericolosità per le fondamenta dell'edificio morale si palesa oltre l'astrazione teorica.

A questo punto il dandy diventa più che mai "a displaced person"³⁴, vittima dell'estraniamento e dell'indifferenza, e smette l'abito del paradosso e dell'epigramma per essere sostituito, nei due casi a cui si è accennato, da figure di secondo piano - Dumby e Cecil Graham, da un lato, Mrs Allonby, dall'altro. E un dandy muto è senz'altro un dandy morto. Il paradosso è manifesto in un dandy emarginato per essere ciò che egli aveva affermato tra l'incredulità divertita di tutti. La colpa estetica del dandy è nel non poter risolvere in sé l'antinomico rapporto tra Arte e Vita perché il corpo sociale non gli lo permette.

La tragica fine che aspetta Sybil Vane (che non è un dandy), in *The Picture of Dorian Gray*, per non essere riuscita a vivere fino in fondo come Vita la sua maschera teatrale, è dovuta ironicamente a motivi del tutto opposti. Quando l'amore la costringe a ridiventare se stessa e a vivere l'Arte e la Vita come un inconciliabile dualismo, sdoppiando la realtà della Maschera nelle due entità distinte di Maschera e Realtà, la conclusione non può essere che l'annullamento. Ma, come si è visto, quando Maschera e Realtà sono la scelta di vita unica e inscindibile del dandy, nessuna possibilità di riuscita è concessa.

Il mantenimento di una maschera è essenziale per tutti. Mrs Erlynne, Mrs Arbuthnot e Sir Robert Chiltern fanno di doversi mimetizzare perché la società così pretende. La maschera è il loro lasciapassare. E lo è, in modo diverso, anche per il dandy. Maschere di simulazione per gli uni, maschera di rivelazione per l'altro.

Un paradosso delle maschere è il fatto che sia più facile per la società vivere la propria maschera di travestimento che non per il dandy vivere la propria maschera di realtà. Il dandy, in sintesi, non può mai realizzarsi poiché il suo impegno è vanificato dalle contraddizioni della società. Egli somiglia mol-

to a un donchisciotte vinto nello scontro col reale.

La terza maschera presente nelle commedie di Oscar Wilde, oltre a quelle del dandy e della società, è quella concernente l'azione. La trama delle singole commedie si svolge rivelando man mano segreti grandi e piccoli, recenti e passati, che sono alla fin fine il vero spunto e motore di ogni azione. Persino il frequente ricorrere dell'ironia drammatica deriva dalla maschera che nasconde al personaggio (ma non al pubblico) parte degli eventi.

Ignara del fatto che Mrs Arbuthnot ha a suo tempo peccato, Hester, la puritana, rivolgendosi a lei sentenza:

A woman who has sinned should be punished, shouldn't she?

(*A Woman of No Importance*, p. 123)

E ignaro del fatto che Lord Illingworth ha sedotto sua madre, Gerald le dice ammirato:

You don't suppose that men like Lord Illingworth are to be found every day, do you, mother?

(*Ibidem*, p. 125)

In modo simile, Lady Chiltern, del tutto all'oscuro del passato corrotto del marito, sostiene con durezza:

One's past is what one is. It is the only way by which people should be judged.

(*An Ideal Husband*, p. 176)

Il segreto che ognuno nasconde, la maschera che indossa, concorre a rivelare l'eccessivo rigore del puritano quanto l'ingenuo ottimismo di chi non conosce la vita.

Lady Windermere's Fan è totalmente sotto il segno della maschera. Ogni personaggio si presenta agli altri per ciò che non è. Tutti, per un motivo o per un altro, dissimulano le proprie motivazioni. Mrs Erlynne è la donna con un passato - personaggio convenzionale del teatro vittoriano - che ritorna dopo lunghi anni di esilio sociale. Si fa mantenere dal marito di sua figlia e, ricattandolo, riesce a farsi reintrodurre in società. Lady Windermere, che la accoglie, non sa che Mrs Erlynne è sua madre né tantomeno che è una ricattrice. Ugualmente all'oscuro ne è la società. Anche Lord Windermere presenta, a suo modo, una maschera alla moglie in quanto nel nasconderle la verità fa sorgere in lei il sospetto, mai chiarito in seguito, di essere l'amante di Mrs Erlynne.

Offesa dal supposto tradimento del marito, Lady Windermere sta per cedere allo spasimante Lord Darlington, il dandy, il quale mai saprà che cosa abbia

indotto la Lady a venir meno ai suoi principi puritani. Con la scena in casa di Darlington, in cui Mrs Erlynne si espone per salvare la figlia, entrambe le dame guadagnano un'ulteriore maschera. Mrs Erlynne sarà sospettata infatti di essere l'amante del dandy; Lady Windermere riuscirà a passare per la puritana di sempre agli occhi del marito che non saprà mai quanto vicina ella sia stata a tradirlo. Al tempo stesso, Lord Windermere non potrà mai sapere dell'atto di generosità compiuto da Mrs Erlynne per evitare alla figlia il suo stesso errore, e continuerà a pensare a lei come a un'intrigante ricattatrice priva di scrupoli.

Giusto il titolo della commedia, dunque. Il ventaglio è segno e simbolo in Wilde. Dietro il ventaglio ci si copre alla vista altrui, si nascondono le espressioni che potrebbero tradire le emozioni e gli spontanei moti dell'animo. Il ventaglio è una maschera che scopre l'evoluzione di Lady Windermere. Ne mostra il rigore puritano quando ella lo sceglie quale strumento atto a punire la presunta amante del marito. Ne rivela il cedimento morale quando lo dà in consegna a Lord Darlington durante il party, e poi il conformismo sociale quando lo lascia cadere a terra per non avere il coraggio di provocare uno scandalo colpendo con esso Mrs Erlynne. Ne indica il virtuale tradimento quando ella lo scorda in casa del dandy (e sarà Mrs Erlynne a salvarla quando, raccogliendolo, coprirà l'errore della figlia e ne simulerà uno proprio). E diventerà infine, una volta restituito, il segno della debolezza umana, oltre che del sacrificio, e del tacito patto intercorso fra le due donne. Tutti segreti, naturalmente, tutte maschere presentate alla società.

La scena in casa del dandy è una tipica scena degli equivoci restaurazionali. Ricorda da vicino la famosa *screen-scene* di *The School for Scandal*. Tutti si incontrano, si creano equivoci risolti con falsità, trucchi e scambi di persona. È un momento di climax in cui il simbolo della maschera ha la sua applicazione più calzante.

In *A Woman of No Importance* il gioco delle maschere è più lineare. La commedia è ugualmente impernata sulla donna con un passato, con un segreto da nascondere. Fuggita in gioventù con un uomo che non la voleva sposare, Mrs Arbuthnot ha scelto di vivere sola con il figlio avuto da quella relazione. Ora la società la sa dedita a opere di beneficenza e non immagina la verità. Né tanto meno la immagina il figlio.

All'incontro della madre con il padre, Lord Illingworth, è proprio quest'ultimo, il dandy che rivorrebbe il figlio ad ogni costo, a proporre di mantenere una maschera ipocrita sul loro rapporto:

LORD ILLINGWORTH: ... The world will know him merely as my private secretary.

(*A Woman of No Importance*, p. 110)

Il dandy si è fatto influenzare dall'ambiente, ma non ha perduto la sua carica ironica e rivolge al figlio ignaro parole rivelatrici:

LORD ILLINGWORTH: I am old enough to be your father, Gerald.

(*Ibidem*, p. 114)

La maschera resiste sul volto di Mrs Arbuthnot fino a che un evento accidentale non la costringe a calarla e a rivelare la verità al figlio. Visto il rifiuto di Mrs Arbuthnot di ricostruire un rapporto ormai impossibile, la commedia finisce con la maschera calata nuovamente su tutto. La società non saprà mai.

Anche in *An Ideal Husband* la maschera che dà spunto all'azione è il segreto di Sir Robert Chiltern, la macchia nel passato di un uomo che ora è agli occhi di tutti un politico stimato e onesto. Ma nel corso del dramma vediamo maschere sul volto di Mrs Cheveley, la ladra ricattatrice che si muove a suo agio nella buona società, e addosso a Lady Chiltern quando si rifiuta di confessare al marito di aver avuto l'intenzione di far visita a Lord Goring, il dandy, a un'ora tarda di sera. Il fatto che la visita fosse intesa per il bene del marito e non per tradirlo ha poca importanza per la Lady. La questione è ancora una volta di forma e non di contenuto. E ciò fa apparire in tutta la sua ipocrisia la maschera sociale di Lady Chiltern, la puritana di turno, colei che detta il codice morale al prossimo.

Una maschera sulla Maschera è apposta al dandy quando Sir Robert Chiltern, trovata Mrs Cheveley in casa di Lord Goring, si convince che i due siano amanti e stiano tramando ai suoi danni. Lord Goring non si difende dal sospetto per non compromettere la reputazione di Lady Chiltern, la persona veramente attesa da lui quella sera.

Commedia degli equivoci nel vero senso del termine e più di ogni altra, questa *An Ideal Husband*. Di nuovo Lady Chiltern è costretta a mascherarsi mentendo quando il marito pensa indirizzato a sé il biglietto che ella aveva inviato a Lord Goring e lei gli lascia credere che sia così. È davvero paradossale, e bisogna sottolinearlo, come uno spirito puritano scenda a compromesso con se stesso per salvare la forma. E, per salvare la forma, si compromette sul piano del contenuto, mentendo, ingannando: cadendo in quelle colpe che è solito condannare negli altri. È proprio Lady Chiltern che, saputa la verità sul marito, gli dice:

LADY CHILTERN: ... Oh, tell me it is not true! Lie to me! Lie to me!
Tell me it is not true.

Oh! what a mask you have been wearing all these years! A horrible painted mask! ... You lie to the whole world. And yet you will not lie to me!

(*An Ideal Husband*, pp. 202-203)

È proprio la moralista che piuttosto di dover ammettere che la corruzione ha intaccato il suo mondo privato preferirebbe le venisse negata la verità.

Neppure alla fine cadono tutte le maschere. Sir Robert Chiltern rimarrà per tutti l'uomo senza macchia. Nessuno - tranne il pubblico - saprà inoltre con quali mezzi Lord Goring sia riuscito a rendere inoffensiva la ricattatrice Mrs Cheveley. In questo caso la maschera del dandy è segno di nobiltà; da vero galantuomo egli non tradisce neppure chi gli è nemico. Ha dei principi, il dandy, che si rivelano più elevati di quelli della società che lo attornia e che con tanta condiscendenza accetta la sua "corruzione". Questo è uno dei pochi casi in cui la sua maschera *nasconde* qualcosa, assume significato di travestimento. Un travestimento positivo che è, in modo paradossale e inusitato per un dandy, modestia o, in altra ottica, volontà di salvaguardare la propria cattiva fama e la maschera di dandy. Lord Goring lascerà così che il padre continui a considerarlo un "good for nothing" (*Ibidem*, p. 164), il che non è poi tanto lontano dalla realtà, ma i lati positivi del carattere del figlio per Lord Caversham rimarranno sempre un mistero.

La figura del dandy in *An Ideal Husband* è la più paradossale che si possa immaginare. Lui, che per coerenza con la sua visione estetica dovrebbe avere una funzione puramente decorativa, essere un animale sociale assolutamente privo di qualsiasi utilità, assume di fatto il ruolo fondamentale di risolutore dell'azione. Una sorta di angelo custode che veglia sulla felicità del prossimo, vanificando gli intrighi di chi cerca di turbare la serenità familiare e la stabilità sociale. Si rivela, nelle parole di Wilde, "the philosopher that underlies the dandy" (*Ibidem*, p. 239). Egli sembra aspirare qui inconsapevolmente al ruolo di eroe. Sembra ricercare il consenso e l'ammirazione, oltre che la riconoscenza della società. È un dandy convertito (e promesso in matrimonio) a gratificazione dello spirito borghese.

Benché *The Importance of Being Earnest* non sia il vero centro del nostro interesse, si dovrà notare come anche questa commedia sia imperniata sull'idea della maschera. Jack è Jack in campagna e Ernest in città, e inventa un fratello Ernest abitante in città per i suoi amici di campagna. Jack è anche figlio di genitori ignoti (ma lo sono in parte anche Lady Windermere e Gerald Arbuthnot). Algernon, per contro, fa credere di avere un amico assai cagionevole di salute, per crearsi un alibi ogniqualvolta desideri evadere dalla noia quotidiana.

Nel far visita alla pupilla di Jack, Cecily, Algernon si spaccia per Ernest, l'inesistente fratello di Jack. Ma anche Jack è Ernest, per Gwendolen. Si ha anche qui, ovviamente il gioco degli equivoci per cui Cecily e Gwendolen si credono fidanzate a uno stesso Ernest, non sapendo che ne esistono ben due, o meglio neppure uno. Alla ridicola decisione dei due falsi Ernest di battezzarsi per amore, segue la scoperta di Jack di chiamarsi già, veramente, Ernest. Il paradossale regna incontrastato.

Se si considerano le conclusioni dei primi tre drammi si potrà notare come esse seguano una logica convenzionale romantica di equilibri ristabiliti, di amori ricomposti. In *Lady Windermere's Fan* ritorna la pace fra marito e moglie e Mrs Erlynne probabilmente emigra all'estero. In *A Woman of No Importance* vi è perfino il matrimonio di Gerald con Hester in cui si sublima la mancata riconciliazione dei due antichi amanti. E vi è la punizione del dandy-villain che rimane solo e inappagato nel desiderio di avere vicino il figlio. In *An Ideal Husband* dopo la crisi ritorna il sereno. La coppia ritorna anche qui alla sua felicità. (A chi si aspettava la punizione di Sir Robert Chiltern resta solo la speranza che egli abbia espiato attraverso la sofferenza!) La normalità si ristabilisce. Lady Chiltern accetta ben volentieri i discutibili principi politici del marito e acquieta la propria ansia di moralità. Anche in questo caso la facciata è salva.

Il lieto fine premia dunque tutte le commedie, compresa *The Importance of Being Earnest* che, come si sa, si conclude con la prospettiva di tre matrimoni. Ma a tanti motivi convenzionali fanno da contraltare, nelle tre commedie da noi considerate, altri elementi che sfuggono alla logica del disegno pre-costituito. Il segno della maschera continua a dominare anche dopo calato il sipario. Non vi è infatti lo scioglimento dei nodi. La conclusione è convenzionale e romantica soltanto in apparenza. In *Lady Windermere's Fan* nessuno si riconosce veramente; nel rapporto fra marito e moglie ritorna una normalità artificiosa, ma non si ristabilisce l'equilibrio della verità. Manca, dopo il distacco fisico e spirituale, il momento della *recognition* che caratterizza ogni *romance* degno di questo nome (e un *romance* alla Northrop Frye queste commedie aspirerebbero sicuramente ad esserlo!). Al baratro che rimane fra madre e figlia e fra marito e moglie fa da velo discreto la forma ristabilita.

In *A Woman of No Importance*, si è già notato come il segreto rimanga tale per la società e tutto proceda esattamente come prima. E se a Lady Windermere non è data la possibilità di infrangere le regole portando a termine il tradimento inteso, Mrs Arbuthnot, d'altro canto, rifiuta i condizionamenti e, assumendo un meditato e orgoglioso atteggiamento femminista, non cede al codice morale che la vorrebbe piegata a una norma di rispettabilità che è pura vernice formale. E ciò, ed è qui il paradosso sorprendente, dopo che vi si era piegata tanti anni prima, quando, non riuscendo ad accettare l'idea di un'unione non legalizzata e di un figlio non legittimato, aveva fatto inconsapevolmente di sé una vittima dei condizionamenti sociali.

In *An Ideal Husband*, infine, invece di un finale all'insegna della verità e della riparazione, vi è solo un complice silenzio, una facile soluzione del tipo "non parliamone più".

Il paradosso di tutte queste maschere messe e poi tolte sta proprio nel fatto che il loro scoprimento non è altro che una falsa soluzione. Convenzione e ribellione al codice danno luogo soltanto a un'antinomia irrisolta. Soltanto in

The Importance of Being Earnest, in cui non vi è conflitto fra l'individuo e il codice morale della società, lo scoprimento della maschera corrisponde alla vera soluzione. È la conclusione di un *romance* in piena regola.

Nelle prime tre commedie, invece, la morale di tutto si presenta ancora una volta in termini paradossali. Il mondo ha bisogno di maschere per andare avanti. Non vuole la realtà, ma l'apparenza; non la vita, ma l'artificio, o meglio la vita come artificio. Ed è questo lo stesso mondo che si oppone alla filosofia dell'esteta! Ogni cosa si aggiusta perché la società è ipocrita e filisteica, prevale il silenzio connivente degli altri. Prevale sempre la maschera, una maschera di finzione indossata proprio da chi rimprovera all'esteta la trasparenza della sua maschera-realtà, così spesso scambiata per posa. Il problema non è tanto morale, quanto estetico e di forma. Wilde sorride di fronte alle debolezze di una società così forte e sicura di sé. E a tale società che si aspetta per conclusione una lezione morale, dà soltanto un puro artificio, una maschera. Alternative, d'altronde, non sembra essercene. Se Wilde avesse voluto smascherare pubblicamente i suoi colpevoli, ossia tutti coloro che in un modo o nell'altro si sono resi veicoli di menzogne e di ipocrisie assai poco estetiche, egli avrebbe poi dovuto applicare loro la giustizia poetica, trasformandosi o in uno di quei moralisti che tanto poco lo entusiasmavano, o in un vero anarchico in aperto e assoluto contrasto con il codice morale. Né l'una né l'altra veste si adatta al carattere compromissorio e scisso di Oscar Wilde.

Una piccola rivincita contro il dilagante spirito serio Wilde se la prende divertendosi a convertire tutte le puritane, da Lady Windermere a Hester Worsley a Lady Chiltern. A contatto con la realtà della vita le fa diventare meno rigorose e più accomodanti, mentre coloro che secondo il canone sociale sarebbero i reprobati (Mrs Erlynne, Lord Illingworth, Sir Robert Chiltern) dopo una lieve sanzione li lascia a piede libero. Ciò rientra, come nota P.K. Cohen, nel "pattern of tragicomedy"³⁵. Ma Wilde presenta così la società; e, nel momento stesso in cui la espone e la scopre, la compiace facendo mostra di salvarla.

Il paradosso come maschera

Anche dell'uso e delle potenzialità del paradosso, come per la maschera, Oscar Wilde ha piena consapevolezza.

Per definizione, il paradosso è un'affermazione controcorrente, contraria all'opinione comune. È quindi lo strumento retorico più adatto allo spirito graffiante del dandy. Ma il paradosso non è semplicemente questo. Dietro la sua apparente assurdità si nasconde spesso una verità impreveduta. Dice Wilde in *The Picture of Dorian Gray*:

The way of paradoxes is the way of truth. To test Reality we must see it on the tight-rope. When the Verities become acrobats we can judge them ³⁶.

Da questa osservazione sulla verità del paradosso Wilde ne ricava un altro assai sottile:

Everybody one meets is a paradox nowadays. It is a great bore. It makes society so obvious.

(*An Ideal Husband*, p. 209)

Lo *wit* e l'abilità di Wilde si impegnano in contorsioni tali per cui la realtà del paradosso diventa a sua volta paradossale nella sua intuitività, come in un gioco di scatole cinesi.

Scrive Cleanth Brooks in un capitolo di *The Well-Wrought Urn* intitolato "The Language of Paradox": "Our prejudices force us to regard paradox as intellectual rather than emotional, clever rather than profound, rational rather than divinely irrational. Yet there is a sense in which paradox is the language appropriate and inevitable to poetry" ³⁷. Noi non vogliamo negare che il paradosso possa essere la lingua della poesia, ma è certo che come figura logica è una creazione ingegnosa dell'intelletto.

ALGERNON: All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That's his.

JACK: Is that clever?

ALGERNON: It is perfectly phrased! and quite as true as any observation in civilized life should be.

(*The Importance of Being Earnest*, p. 270)

Algernon è sin troppo modesto qui (benché la battuta su uomini e donne sia riesumata da *A Woman of No Importance*); non si tratta soltanto di una questione di forma.

Come strumento che ribalta la logica convenzionale è il più adatto, si è detto, a quell'*enfant terrible* che è il dandy, così come a tutti coloro che ne condividono lo spirito. Ma a questo merito del capovolgimento logico il paradosso può aggiungere quello della mimetizzazione. Dice R.B. Henkle: "paradox is the essence of transvaluation... the statements have a ring of truth to them and yet are not quite true" ³⁸. A noi sembra che l'affermazione non sia generalmente applicabile e che si possa provare tranquillamente anche il contrario. Il paradosso, infatti, maschera spesso una verità. Mentre sconcerta e confonde con la sua evidente obliquità lo schema di pensiero dell'interlocutore, maschera un truismo sotto forma di bizzarra assurdità. È l'arma più adatta

a colpire senza esser visti, ad attaccare senza essere compresi. E tutt'al più, per la sua carica umoristica, spingerà l'interlocutore a rispondere con un innocuo sorriso, magari di paternalistica indulgenza, all'eccentricità dell'espressione. Come dice Stokes riferendosi al *wit*, anche il paradosso "disengages the speaker from the responsibilities of his own identity"³⁹. È dunque la cifra stilistica più consentanea al linguaggio del dandy e alla sua posizione di antitesi briosa nei confronti del sistema di verità corrente.

Il primo interesse del dandy è quello di ostentare la propria maschera.

LADY WINDERMERE: ...you are better than most other men, and I sometimes think you pretend to be worse.

LORD DARLINGTON: We all have our little vanities, Lady Windermere.

(*Lady Windermere's Fan*, p. 15)

Al rifiuto della serietà di impostazione data al discorso da Lady Windermere, il dandy aggiunge con grazia sofisticata il ribaltamento delle categorie morali della puritana, grazie al quale fingere dissolutezza equivale a mera vanità.

Uno dei capisaldi nella visione del dandy è l'elusione del tono serio.

LORD DARLINGTON: ...life is far too important a thing ever to talk seriously about it.

(*Ibidem*, p. 19)

Il dandy nega così di voler prendere la vita in modo serio, e questa è la lettura che appagherà il personaggio compassato che gli sta di fronte. Ma è sottinteso un giudizio di valore nei confronti della "serietà" rovinosa con cui i suoi critici severi sciupano la vita. L'affermazione risulta allo stesso tempo una difesa dei propri principi e un attacco alla visione altrui. Quando un dandy minore dice:

CECIL GRAHAM: ...whenever people agree with me, I always feel I must be wrong.

(*Ibidem*, p. 53)

si ha simultaneamente l'idea della sua sorpresa nel trovarsi in consonanza di opinioni con la società, vista l'inveterata consuetudine ad essere sempre solo all'opposizione, e una frecciata agli errori della società stessa.

Il paradosso ha spesso due sensi, come si vede: uno più diretto e uno meno evidente, più defilato ma, proprio per questo, più carico di ironia. Verrebbe la tentazione di parlare di *text* e *subtext*, ma spesso i due piani si intrecciano.

ciano in modo tale da impedire di distinguere l'uno dall'altro.

Non appena ne ha l'occasione il dandy ostenta la propria negatività.

LORD GORING: I don't at all like knowing what people say of me behind my back. It makes me far too conceited.

(*An Ideal Husband*, p. 229)

Egli gode delle maldicenze altrui, né cerca in alcun modo di confutarle.

LORD ILLINGWORTH: It is perfectly monstrous the way people go about, nowadays, saying things against one behind one's back that are absolutely true.

(*A Woman of No Importance*, p. 85)

Il dandy si diverte a fingere indignazione per le verità che la società va dicendo di lui, ma la naturalezza con cui ammette i suoi torti espone da un lato il vizio altrui alla maldicenza, dall'altro una fama esecrabile non del tutto meritata. Si potrà dire che le due interpretazioni sembrano contraddirsi. È tutto previsto.

The well-bred contradict other people. The wise contradict themselves⁴⁰.

E a chi obietterà che questa altro non è che l'artificiosa posa della sua maschera, Wilde risponde pronto:

What people call insincerity is simply a method by which we can multiply our personalities⁴¹.

Certo il dandy stesso contribuisce a creare il proprio personaggio.

LORD GORING: I love talking about nothing, father. It is the only thing I know anything about.

(*An Ideal Husband*, p. 162)

LORD GORING: ...I always pass on good advice. It is the only thing to do with it. It is never of any use to oneself.

(*Ibidem*, p. 174)

Ma non ci viene forse il sospetto che questi "buoni" consigli non siano poi veramente tali? Certamente non lo sono dal punto di vista del dandy!

Ma vediamo come il dandy usa il paradosso per dichiarare la propria innocuità.

LORD DARLINGTON: ...As a wicked man I am a complete failure. Why, there are lots of people who say I have never really done

anything wrong in the whole course of my life. Of course, they only say it behind my back.

(*Lady Windermere's Fan*, p. 18)

Dei due paradossi qui presenti, il primo è in forma di litote; due concetti negativi rivelano un'idea positiva, come a dire: "sono un buonuomo". Ma dire: "come malvagio sono un fallimento" significa innanzitutto distorcere e mascherare i moduli espressivi consueti, presentarsi in termini lessicalmente negativi, sconfinando nell'autoironia, evitando l'abborrita serietà, vedendo la propria persona dal punto di vista della società che la biasima. Il secondo paradosso trasmette altre due diverse idee. Il fatto che l'essere un buono costituisca motivo di vergogna per il dandy, da cui la necessità per gli altri di parlarne alle sue spalle, e, per contro, la convinzione del dandy che ciò di cui egli viene accusato (alle spalle, appunto) è, nel suo sistema di valori, tutt'altro che riprovevole - da cui la confessione: "come malvagio sono un fallimento".

Il risultato complessivo di questa affermazione, che è indicativa della maschera di cui il paradosso si fa veicolo, è soprattutto la sovversione dello schema logico dell'interlocutore, e l'ulteriore credibilità acquisita alla maschera ribelle e depravata del dandy. Dice Ian Gregor: "it is not his attitudes that distinguish the dandy, it is the way in which those attitudes are validated by his mode of expression"⁴².

Con tecnica simile a quella appena descritta il dandy dispensa la sua irruzione a tutti i valori che contesta, nascondendo sempre dietro una ben simulata banalità le sue staffilate. La società è la prima vittima, come è prevedibile.

LORD ILLINGWORTH: People nowadays are so absolutely superficial that they don't understand the philosophy of the superficial.

(*A Woman of No Importance*, p. 115)

Il dandy, qui, manda a fondo l'ottusità di chi lo accusa di superficialità senza riuscire a capire il senso della stessa. Salva la superficialità in quanto filosofia meditata, la condanna in quanto atteggiamento inconsapevole dei pedanti. Come Wilde infatti, il dandy è "superficial ... on principle"⁴³. L'ironia consiste nel rivolgere l'accusa di superficialità a coloro che sono soliti lanciarla e nell'invertire subito dopo il segno del termine, da negativo a positivo, per elevare quel valore che l'ottusa società filistea *considera* superficiale - e potrà essere l'arte di apparire, la cura della forma, dello stile. Una superficialità che il dandy reputa, cioè, della massima importanza e serietà.

LORD ILLINGWORTH: A well-tied tie is the first serious step in life.

(*A Woman of No Importance*, p. 115)

Mentre nelle mani del dandy e dei suoi seguaci è un'arma efficace e ben impiegata, il paradosso ha un effetto boomerang quando è usato da chi non ha assimilato convenientemente la filosofia del superficiale.

LADY HUNSTANTON: Ah! that quite does for me. I haven't a word to say. You and I, dear Mrs Arbuthnot, are behind the age. We can't follow Lord Illingworth. Too much care was taken with our education, I am afraid. To have been well brought up is a great drawback nowadays. It shuts one out from so much.

(*Ibidem*, p. 119)

C'è dell'ironia compiaciuta nelle parole della Lady, ma c'è anche una buona dose di verità. I paradossi spiazzano chi non ha la mentalità del dandy, lo escludono sul piano intellettuale.

LORD ILLINGWORTH: ...We are trying to solve the problem of slavery by amusing the slaves.

LADY HUNSTANTON: Certainly, a great deal may be done by means of cheap entertainments, as you say, Lord Illingworth. Dear Dr Daubeny, our rector here, provides ... really admirable recreations for the poor during the winter. And much good may be done by means of a magic lantern, or a missionary, or some popular amusements of that kind.

(*Ibidem*, p. 87)

Qui Lady Hunstanton appare assolutamente seria. Ciò che ella dice è paradossale, e la rende ridicola, perché segue da vicino il paradosso grottesco del dandy. La virtù della Lady è se non altro la sincerità disarmante e la consapevolezza dei propri limiti.

LADY HUNSTANTON: I don't understand a word, Lord Illingworth. But I have no doubt it is all quite true.

(*Ibidem*, p. 121)

L'analisi del paradosso conferma in parte l'osservazione già fatta a proposito della maschera. Mediante il paradosso il dandy presenta la sua realtà, il suo spirito e, larvamente, il suo pensiero. Sulle labbra degli altri, invece, esso risulta uno strumento improprio e finisce per rivolgersi contro chi lo usa. Anche nel paradosso, dunque, il dandy ha una maschera trasparente che ha la caratteristica di rivelare nel momento stesso in cui sembra nascondere. In bilico fra l'essere e l'apparire, esso non è né soltanto sé né semplicemente il suo con-

trario. Come inconsapevolmente il dandy, esso è se stesso nel momento in cui si dissimula. È, contemporaneamente, ciò che sta sopra e ciò che sta sotto la maschera.

Dall'insidia implicita nella natura elusiva del paradosso Wilde ci aveva già messo onestamente in guardia quando in *The Decay of Lying* aveva fatto dire a Vivian: "Paradoxes are always dangerous things"⁴⁴. Il che è profondamente vero. Si continuerà così a dibattere, malgrado quanto da noi qui esposto, se in questi tre *society dramas* azione e stile non siano in netta antitesi. E a chi insisterà affermando che lo sono si potrà allora rispondere paradossalmente che il primo, più clamoroso paradosso offerto da Wilde è proprio questo: che le tre commedie, imperniate sulla figura dell'esteta, trattino problemi morali e sfocino in una lezione morale (se ci si vuol proprio credere) che risulta in linea con la convenzione del teatro coevo. O almeno così sembra! A nostro avviso, comunque, non è possibile una lettura delle tre commedie che non tenga conto di come maschera e paradosso siano chiavi di interpretazione reciproca che le pervadono in modo totale e ne informano i singoli personaggi, l'azione e il rapporto fra dandy e società.

L'esteta, dopo aver fatto ben tre tentativi di vivere in società da diverso, nella speranza di essere accettato per ciò che è, si rende conto infine di aver coltivato un'illusione. La convivenza è impossibile, se non scendendo a compromessi col sociale a scapito della propria specificità e a rischio di un'infamante conversione. Così, dopo l'inferno della società filisteica, il dandy si inventa un mondo tutto suo, un paradiso, un'utopia dove i problemi più scottanti e di maggior peso morale sono i *cucumber sandwiches* di Lady Bracknell.

1) *The Truth of Masks*, in *Complete Works of Oscar Wilde*, With an Introduction by Vyvyan Holland, London and Glasgow, 1966 (1^a ed. 1948), p. 1078.

2) *The Picture of Dorian Gray*, *ibidem*, p. 17.

3) Vd. G. Rowell, *The Victorian Theatre. A Survey*, Oxford, 1967 (1^a ed. 1956), pp. 110-11.

4) A. Ganz, "The Divided Self in the Society Comedies of O.W.", in *British Victorian Literature. Recent Revaluations*, ed. by S.K. Khumar, New York-London, 1969, p. 490.

5) M. D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese (1970-1980)*, Milano, 1981, p. 327.

6) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 991.

7) *A Literary History of England*, ed. by A. Baugh, London, 1967, p. 1481.

8) A. Ganz, *art. cit.*, p. 481.

9) B. Bergonzi, "Aspects of the Fin de Siècle", in *Sphere History of Literature in the English Language*, ed. by A. Pollard, Vol. VI, p. 371.

10) C.J.L. Price, "The Victorian Theatre", *ibidem*, p. 394.

11) M. McCarthy, "The Unimportance of Being Oscar", in *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*, ed. by R. Ellmann, Englewood Cliffs, 1969, p. 109 (già in M. McCarthy, *Mary McCarthy's Theatre Chronicles*, N.Y., 1963, pp. 106-110).

12) *Ibidem*, p. 108.

- ¹¹) E. Bentley, "The Importance of Being Earnest", in *O.W. A Collection of Critical Essays*, cit., p. 114 (già in E. Bentley, *The Playwright as Thinker*, N.Y., 1946, pp. 172-177).
- ¹²) M. D'Amico, *Oscar Wilde. Il critico e le sue maschere*, Roma, 1973, p. 100.
- ¹³) W.B. Yeats, *Autobiographies*, London, 1955, p. 165.
- ¹⁴) *Ibidem*, p. 138.
- ¹⁵) A. Gide, "In Memoriam", in *O.W. A Collection of Critical Essays*, cit., p. 27 (già in A. Gide, *Oscar Wilde*, N.Y., 1949, pp. 1-17).
- ¹⁶) W.H. Auden, "An Improbable Life", *ibidem*, p. 117 (già in *The New Yorker*, March 9, 1963).
- ¹⁷) Oscar Wilde, *A Woman of No Importance*, in *Plays*, Harmondsworth, 1978 (1^a ed. 1954), p. 116. Per le citazioni dalle commedie useremo questa edizione in quanto più facilmente accessibile.
- ¹⁸) *The Letters of O.W.*, ed. by R. Hart-Davis, London, 1962, p. 759.
- ¹⁹) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 1078.
- ²⁰) *Ibidem*, p. 982.
- ²¹) *Ibidem*, p. 995.
- ²²) *The Letters of O.W.*, cit., p. 353.
- ²³) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 995.
- ²⁴) W.B. Yeats, *Uncollected Prose*, ed. by J.P. Frayne, London, 1970, Vol. I, p. 355.
- ²⁵) J. Joyce, "Oscar Wilde: The Poet of Salomé", *The Critical Writings of James Joyce*, N.Y., 1959, p. 202 (rist. in *O.W. A Collection of Critical Essays*, cit., pp. 56-60).
- ²⁶) *Ibidem*, p. 204.
- ²⁷) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 981.
- ²⁸) A. Symons, *Studies in Prose and Verse*, London, 1904, p. 125.
- ²⁹) A. Ganz, *art. cit.*, p. 485.
- ³⁰) Vd. H. Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London, 1946, p. 280.
- ³¹) I. Gregor, "Comedy and Oscar Wilde", *Sewanee Review*, Spring 1966, p. 504.
- ³²) *Ibidem*, p. 502.
- ³³) P. K. Cohen, *The Moral Vision of O.W.*, London, 1978, p. 181.
- ³⁴) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 43.
- ³⁵) C. Brooks, *The Well-Wrought Urn*, London, 1960 (1^a ed. 1949), p. 3.
- ³⁶) R.B. Henkle, *Comedy and Culture (England 1820-1900)*, Princeton, 1980, p. 308.
- ³⁷) J. Stokes, *Oscar Wilde*, Burnt Mill (Harlow), 1978, p. 37.
- ³⁸) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 1205.
- ³⁹) *Ibidem*, p. 1048.
- ⁴⁰) I. Gregor, *art. cit.*, p. 503.
- ⁴¹) A.E. Rodway, "The Last Phase", in *The Pelican Guide to English Literature*, ed. by B. Ford, Harmondsworth, 1958, Vol. VI, p. 390.
- ⁴²) *Complete Works of O.W.*, cit., p. 982.