



Milena Romero Allué
«In the mirror of his eyes I saw my own beauty mirrored». Specchi e speculazioni sulle arti negli scritti di Oscar Wilde

Parole chiave: Specchi, Speculazioni, Scritti, Arte, Wilde

Keywords: Mirrors, Speculation, Writings, Art, Wilde

Contenuto in: Per Roberto Gusmani 1. Linguaggi, culture, letterature 2. Linguistica storica e teorica. Studi in ricordo

Curatori: Giampaolo Borghello e Vincenzo Orioles

Editore: Forum

Luogo di pubblicazione: Udine

Anno di pubblicazione: 2012

Collana: Studi in onore

ISBN: 978-88-8420-727-2

ISBN: 978-88-8420-974-0 (versione digitale)

Pagine: 419-441

DOI: 10.4424/978-88-8420-727-2-27

Per citare: Milena Romero Allué, ««In the mirror of his eyes I saw my own beauty mirrored». Specchi e speculazioni sulle arti negli scritti di Oscar Wilde», in Giampaolo Borghello e Vincenzo Orioles (a cura di), *Per Roberto Gusmani 1. Linguaggi, culture, letterature 2. Linguistica storica e teorica. Studi in ricordo*, Udine, Forum, 2012, pp. 419-441

Url: <http://forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/per-roberto-gusmani/in-the-mirror-of-his-eyes-i-saw-my-own-beauty>

«IN THE MIRROR OF HIS EYES
I SAW MY OWN BEAUTY MIRRORED».
SPECCHI E SPECULAZIONI SULLE ARTI
NEGLI SCRITTI DI OSCAR WILDE

Milena Romero Allué

It is the spectator, and not life,
that art really mirrors.

(O. Wilde, lettera allo «Scots Observer», 31 luglio 1890)

«But was Narcissus beautiful?».

Gli specchi di Narciso

Credo che l'aspetto meno noto di Oscar Wilde, ossia quello di pensatore e teorico di solidissima cultura classica e di estrema profondità e complessità, evochi il vasto sapere e i numerosi campi di studio di Roberto Gusmani e ne possa dunque onorare la memoria.

Noto al grande pubblico soprattutto per le commedie di successo, per i celebri aforismi, per le pose da esteta e per il tragico epilogo della sua vita, in realtà lo scrittore irlandese esprime al meglio il suo enorme talento nella produzione lirica, saggistica, critica, politica e filosofica, scritti di altissimo livello e di grande originalità dal punto di vista concettuale e stilistico. Lo stesso Wilde afferma che molto spesso i pensieri più acuti e raffinati si celano dietro un velo di apparente frivolezza e leggerezza, come annota nei dotti quaderni di appunti tenuti ai tempi dell'università: esprimendo anche la sua predilezione per la cultura della Grecia classica, nel *Commonplace Book* Wilde argomenta che «la critica letteraria appare per la prima volta nella letteratura greca indossando la maschera della Commedia» – «literary criticism itself first appears in Greek literature wearing the mask of Comedy»¹.

¹ O. WILDE, *Oxford Notebooks. A Portrait of Mind in the Making*, ed. by P.E. SMITH III, M.S. HELFAND, New York - Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 113 (p. 21 del manoscritto intitolato dallo stesso Wilde *Commonplace Book*). Se non indicato diversamente, tutte le traduzioni sono a cura di chi scrive.

La produzione lirica rappresenta l'esordio artistico di Wilde: la precoce inclinazione per la poesia lo porta a vincere nel 1878, con la lirica *Ravenna*, il prestigioso premio poetico Newdigate conferito annualmente dal Magdalen College di Oxford, dove è studente di lettere classiche, e lo spinge a pubblicare la sua prima opera, *Poems*, nel 1881. *The Disciple*, una poesia in prosa pubblicata nel 1893², concentra teorie, immagini, temi e riferimenti affrontati e rielaborati da Wilde lungo tutto l'arco della propria vita: il simbolismo dello specchio, l'assimilazione del tutto originale della mitologia classica, la relazione tra il medium visivo e quello verbale, la creazione artistica vista come processo generativo. Se, come ritengo di potere affermare, la struttura di *The Disciple* traduce in prosa la forma del sonetto³, è legittimo accostare la composizione wildiana alla tradizione sonettistica elisabettiana, profondamente affascinata dai significati connessi allo specchio, come sa perfettamente uno studioso acuto e rigoroso della poesia del tardo Cinquecento quale è Wilde, soprannominato 'Shakespeare' dagli amici – si pensi al saggio ingegnoso e affascinante *The Portrait of Mr. W.H.* in cui propone una nuova teoria sull'identità del destinatario dei sonetti shakespeariani e che sarà per questo a lungo censurato⁴.

Come William Shakespeare associa la progenie a uno specchio in virtù della sua capacità di moltiplicare, e quindi di garantire l'eternità, e paragona gli innamorati a specchi che si riflettono reciprocamente, e all'infinito (cfr. sonetti iii e xxii), così John Donne si sofferma spesso sui ritratti in miniatura prodotti dalle pupille dei *lovers*, specchi convessi che divengono strumenti in grado di creare e generare. Nel riprodurre fedelmente la struttura formale del sonetto, in *The Disciple* Wilde si pone come 'discepolo' che supera il maestro. Ricalcando il distico finale della tradizione sonettistica inglese, che concentra o, ancora più

² *The Disciple* e *The House of Judgment* appaiono nel febbraio del 1893 nella rivista universitaria oxoniense «The Spirit Lamp» e saranno ripubblicati nel luglio del 1894, insieme ad altri quattro *Poems in Prose*, in «The Fortnightly Review». Wilde pubblica soltanto sei poesie in prosa sebbene ne declami moltissime.

³ La lirica in prosa *The Disciple* è formata da tre brevi periodi e una conclusione, così come il sonetto inglese si struttura in tre quartine e un distico finale.

⁴ *The Portrait of Mr. W.H.*, pubblicato in «The Blackwood's Edinburgh Magazine» nel luglio del 1889, anticipa il tema del ritratto maligno sviluppato in *The Picture of Dorian Gray*. Nel 1893 Wilde rivede e amplia il saggio *The Portrait of Mr. W.H.* inserendo esplicite allusioni al platonismo, al neoplatonismo e all'omosessualità e citando John Addington Symonds quale autorità sull'amore platonico: dato che ama identificarsi con l'Adone del poemetto shakespeariano *Venus and Adonis*, Symonds, celebre per i suoi studi sull'omosessualità in letteratura, è noto all'interno della sua cerchia come 'Shakespeare', come lo stesso Wilde. La versione definitiva di *The Portrait of Mr. W.H.* sarà pubblicata postuma soltanto nel 1958 in *The Complete Works* a cura di Merlin Holland, nipote di Wilde. Per il topos del ritratto magico nella letteratura inglese di fine Ottocento, si veda K. POWELL, *Tom, Dick, and Dorian Gray. Magic-Picture Mania in Late Victorian Fiction*, «Philological Quarterly», 62 (1983), pp. 147-170.

spesso, ribalta il significato dei versi precedenti e getta nuova luce sull'intera lirica, il periodo conclusivo della lirica in prosa funge da *turning point*. In maniera sorprendente, e tipica della sua lettura capovolta della mitologia, e del mondo, Wilde immagina che il protagonista della lirica sia lo specchio d'acqua nel quale Narciso, «idolo ed idolatra di se stesso»⁵, era solito contemplarsi e struggersi d'amore: lo specchio liquido rovescia la prospettiva e il significato del celebre mito affermando che le sue acque sono sconsolate e tristi non per la dipartenza di Narciso ma perché ora non sono più in grado di scorgere la propria bellezza nello specchio degli occhi del bellissimo giovane. Quando le Oreadi gli ricordano come Narciso «contemplava la propria bellezza nello specchio delle tue acque»⁶, il *pool* duplica specularmente il mito classico e concentra temi cari a Wilde: «But was Narcissus beautiful? [...] I loved Narcissus because, as he lay on my banks and looked down at me, in the mirror of his eyes I saw ever my own beauty mirrored»⁷.

L'amore per se stessi, o omoerotismo, insito nel mito di Narciso e, ancor di più, nella lettura inversa e doppia espressa in *The Disciple*⁸, implica per Wilde l'omosessualità, la forma d'amore più spirituale e perfetta secondo il pensiero di Platone, la cui filosofia, estetica e morale sono studiate in profondità e elette a modello esistenziale dal promettente classicista irlandese⁹. Non sarà superfluo ricordare che Wilde si laurea a Oxford in lettere classiche e che, in virtù delle sue riconosciute doti di studioso, ha dinnanzi a sé la prospettiva di una brillante carriera accademica come grecista presso il Magdalen College: egli è assai vicino a figure di spicco nell'ambiente culturale oxoniense quali Walter Pater, il teologo, filosofo e grecista Benjamin Jowett, *Master* del Balliol College di Oxford, l'ellenista John Addington Symonds, Arthur Stanley, Mark Pattison, Goldwin Smith, tutti convinti che lo studio della cultura greca, e in particolare lo studio di Platone, possa insegnare agli inglesi che una società basata sulla qualità delle idee anziché sulla quantità di fabbriche, ferrovie o popolazione è in grado di

⁵ Rielaborando il mito di Narciso e il suo essere contemporaneamente soggetto e oggetto del desiderio, Marino sembra quasi citare i versi di Ovidio («qui probat, ipse probatur./ dumque petit, petitur». *Metamorfosi*, III, 425-426): «Là d'un liquido specchio in su la riva,/ idolo ed idolatra è di se stesso». G. MARINO, *Narciso*, v. 4, in *Id.*, *La galleria*.

⁶ «in the mirror of your waters he would mirror his own beauty». O. WILDE, *The Disciple*.

⁷ «Ma Narciso era bello? [...]. Io amavo Narciso perché, quando giaceva sulle mie sponde e mi guardava, nello specchio dei suoi occhi contemplavo la mia bellezza riflessa».

⁸ Secondo l'interpretazione critica più diffusa, la lirica in prosa in questione vuole dimostrare che i discepoli non esistono: ogni persona è un sole e non una luna che vive di luce riflessa.

⁹ I commenti, le note e gli appunti scritti in due quaderni olografi durante gli anni di studio a Oxford documentano la solida cultura e le letture raffinate, per lo più di filosofia, di Wilde (soprattutto Platone, Aristotele, Kant, Hegel, Jacobi, Hume, Berkeley, Mill). Si vedano gli *Oxford Notebooks*... cit.

garantire il futuro del paese¹⁰. Così come Jowett, studioso riconosciuto e originale di Platone, si dichiara seguace delle teorie platoniche dell'amore per altri uomini¹¹, lo 'scandaloso' Symonds dedica il saggio-pamphlet *A Problem in Greek Ethics*, scritto nel 1873, al tema dell'omosessualità¹², anticipando il reverendo John Pentland Mahaffy, docente di storia antica al Trinity College di Dublino che osa trattare, sebbene con cautela, la questione dell'omosessualità ellenica nello studio *Social Life in Greece from Homer to Menander*: nella prefazione di questo apprezzato saggio, pubblicato nel 1874, Mahaffy dedica parole di ringraziamento a Wilde, suo ex studente a Dublino e collaboratore alla ricerca¹³ – è del giovane Wilde la frase «As to the epithet unnatural, the Greeks would answer probably, that all civilization was unnatural»¹⁴.

Se con la già citata poesia *Ravenna*, che ottiene il premio Newdigate nel 1878, Wilde rievoca il viaggio di studio in Grecia e in Italia realizzato l'anno precedente insieme al professor Mahaffy, suo *tutor* universitario, e, allo stesso tempo, esprime «il folle sogno ellenico», con *Hélas*, la lirica che apre i *Poems*, egli annuncia i suoi sforzi creativi e critici per stabilire un «nuovo ellenismo» che possa porsi come antidoto al mondo decaduto del presente. Per Wilde l'ellenismo viene a rappresentare la forma di vita ideale e il momento culturale più alto nella storia della civiltà occidentale, come afferma nella celebre e fortunata conferenza americana *The English Renaissance of Art*¹⁵ e come scrive nel saggio *The Critic as Artist*: «tutto ciò che è moderno nella nostra vita lo dobbiamo ai

¹⁰ Per i nessi tra ellenismo, platonismo e omosessualità nell'ambiente culturale di Oxford, si veda L. DOWLING, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1994. Cfr. anche R. JENKINS, *The Victorians and Ancient Greece*, Oxford, Basil Blackwell, 1980.

¹¹ Benjamin Jowett traduce e cura *La Repubblica* e *I Dialoghi* platonici, contribuendo enormemente alla rivalutazione di Platone, che presto verrà a accostarsi a Aristotele nei curricula universitari. Jowett, uno degli artefici della riforma universitaria inglese, definisce *mental illumination*, *Greek studies* o, più semplicemente, *Hellenism* il ramo di studi classici, noto anche come *the Greats*.

¹² J.A. Symonds pubblica, tra gli altri, *Studies of the Greek Poets; Sonnets of Michael Angelo Buonarroti and Tommaso Campanella* e il citato pamphlet *A Problem in Greek Ethics* (scritto nel 1873 ma pubblicato solo nel 1883), opere che si rivelano fondamentali per le teorie esposte da Wilde in *The Portrait of Mr. W.H.*, la *critical fiction* sui sonetti di Shakespeare a lungo censurata, come si è detto (cfr. nota 4).

¹³ Nella seconda edizione dello studio, pubblicata l'anno successivo, Mahaffy elimina le pagine sull'amore omosessuale e sopprime i ringraziamenti al suo ex studente, così come il suo contributo nel testo. Nel 1896 Mahaffy si rifiuterà di firmare la petizione per la scarcerazione di Wilde, affermando che questi ha rappresentato «l'unica macchia» nella sua carriera accademica. Si veda R. ELLMANN, *Oscar Wilde*, New York, Alfred A. Knopf, 1984.

¹⁴ In L. DANSON, *Wilde's Intentions. The Artist in His Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 117.

¹⁵ Nella conferenza alla Chickering Hall di New York tenuta il 9 gennaio del 1882 Wilde argomenta che l'Inghilterra sta vivendo una sorta di rinascimento grazie al «revival of Greek models of thought». O. WILDE, *The English Renaissance of Art*, in Id., *Aristotle at Afternoon Tea. The Rare Oscar Wilde*, ed. by J. WISE JACKSON, London, Fourth Estate, 1991, p. 3.

greci»¹⁶. Se nel quaderno di appunti annota che «lo studio del greco implica la nascita della critica, del confronto e della ricerca»¹⁷ e in *The Soul of Man Under Socialism* conclude che «the new Individualism is the new Hellenism»¹⁸, in *The Picture of Dorian Gray* Wilde giunge a dichiarare, attraverso le parole del pittore Basil Hallward, che «tutta la perfezione dello spirito è greca»¹⁹.

Alla luce dell'ideale ellenico, e soprattutto alla luce delle teorie platoniche sull'amore tra uomini, mi sembra legittimo supporre che Wilde consideri degna di nota, se non addirittura fonte di ispirazione, la scelta ovidiana di legare il mito di Narciso a Tiresia, l'indovino androgino che conosce l'amore e la sessualità sia delle donne che degli uomini e che esordisce come profeta precisamente con la ninfa Liriope, madre di Narciso. La figura di Tiresia concentra temi cari a Wilde: i concetti classici di profezia e fato, l'androginità, l'*uranian love* (o amore per lo stesso sesso)²⁰ e l'idea che conoscere, o amare, troppo profondamente e intensamente se stessi implichi un pericolo latente. Interrogato se Narciso giungerà a vivere a lungo, Tiresia risponde a Liriope, madre del bellissimo giovane, che ciò potrà avvenire solo «se non conoscerà se stesso»²¹. Wilde sviluppa in profondità questo tema nel suo unico romanzo, *The Picture of Dorian Gray*, come è noto: le insidie connesse agli specchi e all'eccessiva conoscenza di sé sono i motivi che condurranno Dorian Gray al disfaccimento e alla morte e che spingono Basil Hallward, l'artista che realizza il ritratto del giovane e bellissimo Dorian, a non esporre la propria opera in pubblico. Dato che «ogni ritratto dipinto con sentimento è un ritratto dell'artista, e non di chi posa», e dato che «è il pittore colui che rivela se stesso nella tela», Basil spiega, venendo a rappresentare l'artista e il critico perfetto e ponendosi come alter ego

¹⁶ «whatever [...] is modern in our life we owe to the Greeks». O. WILDE, *The Critic as Artist. With Some Remarks Upon the Importance of Doing Nothing*, in ID., *Intentions*, London, 1891, ora in ID., *Il critico come artista. L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, a cura di S. PERRELLA, edizione con testo a fronte, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 44.

¹⁷ «the study of Greek implies the birth of criticism, comparison and research». WILDE, *Oxford Notebooks...*, cit., p. 170 (p. 87 del manoscritto intitolato *Notebook Kept at Oxford*).

¹⁸ O. WILDE, *The Soul of Man Under Socialism*, in ID., *Intentions*, London, 1891, ora in ID., *Il critico come artista...* cit., p. 220.

¹⁹ «all the perfection of the spirit [...] is Greek». O. WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, London-New York, Ward Lock, 1891, London, Penguin (2000), 2003, p. 13. D'ora in avanti le citazioni dal romanzo saranno indicate con il numero della pagina tra parentesi.

²⁰ L'amore 'uranico', o 'celeste', è il legame spirituale tra uomini descritto da Platone nel *Simposio*. Dato che il termine 'omosessualità', coniato in Svizzera nel 1869, rientra ancora nella sfera scientifica nell'Inghilterra degli anni Novanta, la lacuna linguistica è colmata da eufemismi quali *uranian love*, *Greek love*, *urning*, *inversion*, *adhesiveness*, *sodomy*, *buggery*, *unnatural vice*, *gross indecency*, *corruption*, *effeminacy*, tra gli altri.

²¹ «Si se non noverit». OVIDIO, *Metamorfosi*, III: 347.

di Wilde²², che non esporrà il quadro «per paura di averci messo in mostra il segreto della propria anima»²³: «I really can't exhibit it. I have put too much of myself into it» (p. 6). Accostandosi a Basil e Dorian, e in maniera profetica, Wilde ammette che *The Picture of Dorian Gray* «è come la mia vita»²⁴ e che «it contains much of me in it»²⁵, quasi prevedendo che il romanzo, specchio della sua anima, si farà strumento della propria catastrofe.

«Life is the mirror, and Art the reality». Gli specchi di Oscar Wilde

Ritengo di potere affermare che *The Disciple* presenta una fusione del mito ovidiano con la tradizione platonica: mentre nella profezia di Tiresia la superficie riflettente si fa pericoloso strumento in grado di rivelare i meandri della psiche e di portare alla morte chi si contempla, secondo le teorie platoniche lo specchio rappresenta l'intelletto divino che si riflette nel mondo sublunare e, pertanto, è da associare al sole e alla regalità. Per Platone e i neoplatonici l'anima, pronta a ricevere i raggi della divinità, funziona come uno specchio, tradizionalmente considerato lo strumento del pensiero attraverso cui il sole, o Dio, può essere guardato indirettamente, *per speculum in aenigmate*.

Muovendo da questi presupposti, per il neoplatonismo rinascimentale l'innamorato 'incide' l'immagine della persona amata nel proprio cuore (o anima), al punto da trasformare quest'ultimo nello specchio in cui essa può scorgervi il proprio ritratto. *Astrophel and Stella* di Philip Sidney, la prima raccolta sistematica di sonetti pubblicata in Inghilterra, sviluppa esplicitamente il tema platonico del cuore come specchio. Nel sonetto v la voce lirica afferma che «An image is, which for ourselves we carve;/ And, fooler, adore in temple of our heart» (vv. 6-7) e nel sonetto xxxii Morfeo minaccia il poeta di rubargli, durante il sonno, l'immagine dell'amata Stella che contiene nel cuore:

²² Wilde argomenta che gli unici ritratti degni di tale nome sono quelli in cui «there is very little of the sitter and a very great deal of the artist» e che la critica più alta è «the record of one's own soul». O. WILDE, *The Decay of Lying*, 1888, in Id., *The Works*, ed. by G.F. MAINE, London-Glasgow, Collins (1948), 1957, p. 928; *The Critic as Artist...* cit., p. 66.

²³ «every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. [...] it is the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my soul» (p. 9).

²⁴ «I am afraid it is rather like my own life – all conversation and no action». O. WILDE, lettera a Mrs. Allhusen dell'inizio del 1890, in Id., *The Letters*, ed. by R. HART-DAVIS, London, Matter, 1962, p. 255.

²⁵ O. WILDE, lettera a Ralph Payne del 12 febbraio 1894, *ivi*, p. 352.

But from thy heart, while my sire charmeth thee,
Sweet Stella's image I do steel to me.
(P. Sidney, sonetto xxxii, vv. 13-14)²⁶

In *The Dampe*, una lirica d'amore di John Donne, lo *speaker* dichiara che, quando sarà morto, troveranno il ritratto della donna amata nel proprio cuore («they shall finde your Picture in my heart», v. 4), così come in *His Picture* spiega all'amata che egli recherà nel cuore, sede dell'anima, il ritratto di lei anche dopo la morte: «Thine [Picture], in my heart, where my soule dwells, shall dwell» (v. 2).

Partendo da questi presupposti, si può dedurre che sia Narciso sia il *pool* di *The Disciple* contengono il ritratto di se stessi inciso nel proprio cuore, trasformato nello specchio che mostra l'oggetto del loro amore e, pertanto, il proprio omoerotismo. Quasi riprendendo i nessi evocati da Tiresia tra la contemplazione del proprio ritratto in superfici riflettenti e l'approssimarsi di sciagure, nella breve poesia *Witchcraft by a Picture*, o *Sortilegio con un ritratto*, John Donne teme che il ritratto che si indovina in una lacrima trasparente, un perfetto specchio convesso in miniatura, possa essere utilizzato per riti di magia nera. Nella produzione lirica di Donne gli specchi appaiono come strumenti vivi, attivi, in grado di dare sia la vita che la morte: mentre le lacrime-specchio di *Witchcraft by a Picture* sono potenzialmente in grado di provocare la morte della persona che in esse si riflette, le pupille-specchio del poemetto *The Extasie* funzionano come veri strumenti riproduttivi, o generativi²⁷: «And pictures in our eyes to get/ Was all our propagation» (*The Extasie*, vv. 11-12). Gli occhi-specchio sono presentati come agenti di vita e di morte allo stesso tempo già da Edmund Spenser, fortemente imbevuto di cultura neoplatonica: «[...] both lyfe and death forth from you dart»²⁸.

Nel racconto *The Birthday of the Infanta*, uno dei suoi migliori *stories in prose*²⁹, Wilde sembra assimilare l'idea che le superfici riflettenti siano dotate di

²⁶ Per l'idea di cuore come specchio, si vedano anche i sonetti xxxii, xxxviii, xxxviii, xl, xliii, lxxxviii e cv di Sidney.

²⁷ Cfr. le liriche *A Valediction: Of Weeping*, *The Extasie*, *Witchcraft by a Picture*, *The Good-Morrow*, per esempio. Per la poesia di John Donne in relazione agli studi in campo ottico e catottrico, si veda, di chi scrive, *My picture burning in thine eye. Occhi, lacrime e ritratti nella poesia di John Donne*, in A. CSILLAGHY, A. RIEM NATALE, M. ROMERO ALLUÉ, R. DE GIORGI, A. DEL BEN, L. GASPAROTTO (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, 2 voll., vol. II, pp. 129-146.

²⁸ E. SPENSER, *Amoretti*, sonetto vii: 3.

²⁹ Wilde, che ritiene *The Birthday of the Infanta* la sua *best story*, definisce i propri racconti come «studies in prose, put for Romance's sake into a fanciful form». O. WILDE, lettera a Robert Ross di metà giugno 1889; lettera a G.H. Kersley del 15 giugno 1888, in Id., *The Letters* cit., pp. 248, 219. Cfr. lettera a Harry Melville del giugno del 1888 (*ivi*, p. 220).

poteri sovranaturali e giunge a immaginare che lo specchio si faccia concreto agente di morte. In questo racconto ambientato nel ricco Rinascimento spagnolo, e precisamente alla corte di Filippo II³⁰, Wilde distorce ulteriormente il mito di Narciso presentando uno specchio che rivela al nano di corte, una sorta di *green man* dei boschi³¹, la propria bruttezza, di cui egli è del tutto inconsapevole. Nel mostrare la sua deformità al *little monster*, convinto invece di avere fatto innamorare la figlia del re grazie al proprio fascino, lo specchio rovescia il racconto ovidiano, in maniera nuova rispetto a *The Disciple*, e diviene un autentico assassino: «Why had they not left him in the forest, where there was no mirror to tell him how loathsome he was? [...] He crawled, like some wounded thing, into the shadow, and lay there moaning»³².

Quando l'infanta chiede, delusa, perché il nano non danzi più per divertirla, il ciambellano le risponde: «Because his heart is broken»³³. Mi sembra interessante il fatto che, descrivendo il *little Dwarf* sconcertato nello scoprire la propria immagine allo specchio, Wilde citi quasi letteralmente Ovidio e Milton:

Standing under the shadow of the doorway, at the extreme end of the room, he saw a little figure watching him. His heart trembled, a cry of joy broke from his lips, and he moved out into the sunlight. As he did so, the figure moved also out, and he saw it plainly³⁴.

Narciso, come il nano, si duole perché «tutte le volte che porgo baci alla limpida onda, tutte le volte si protende verso di me offrendo la bocca. [...] Quando tendo le braccia verso di te, subito le tendi anche tu»³⁵, così come Eva racconta a Adamo che la figura di cui si innamorò al risveglio – il riflesso della propria immagine nelle acque di un laghetto – riproduceva esattamente i suoi stessi movimenti:

[...] I started back,
It started back, but pleased I soon returned,
Pleased it returned as soon with answering looks

³⁰ Il riferimento al Escorial come luogo in cui il re ama ritirarsi fa supporre che il padre della *infanta* sia Filippo II.

³¹ Il nano, «so fantastic a little monster, [...] had been discovered only the day before, running wild through the forest». O. WILDE, *The Birthday of the Infanta*, in ID., *A House of Pomegranates*, London, James R. Osgood McIlvaine, 1891. Ora in ID., *Complete Short Fiction*, ed. by I. SMALL, London, Penguin (1994), 2003, p. 104.

³² *Ivi*, p. 113.

³³ *Ivi*, p. 114.

³⁴ *Ivi*, p. 112.

³⁵ OVIDIO, *Metamorfosi*, III, 450-453, 458 (trad. di P. BERNARDINI MARZOLLA, Torino, Einaudi [1979], 1994).

Of sympathy and love [...].
(*Paradise Lost*, IV: 460-463)

Il mito di Narciso concentra idee di particolare rilievo per il sistema wildiano: i nessi specchio-anima, specchio-morte e specchio-pittura. Se il rapporto tra lo specchio e l'anima, o il cuore, è di origine platonica, come si è detto, la relazione tra le superfici riflettenti e la morte si connette alla tradizione della *vanitas*: lo specchio, oltre a essere un simbolo concreto di vanità, mostra i segni del passare del tempo e, soprattutto, fa esistere l'immagine riflessa soltanto per un attimo, soltanto finché l'oggetto sta di fronte ad esso e l'osservatore lo guarda. I nessi tra gli specchi, Narciso e la pittura sono spiegati da Leon Battista Alberti: secondo l'architetto toscano, Narciso deve essere considerato l'inventore dell'*ars pingendi* in quanto ciò che si presenta sulla superficie dell'acqua in una fonte non può che essere definito *pictura*³⁶. Ricordando che Narciso «crede sia un corpo quella che è un'ombra»³⁷ e che la pittura è stata sempre tradizionalmente associata a un'ombra, si può effettivamente riscontrare nella descrizione ovidiana del mito di Narciso un'allusione all'arte della pittura: l'associazione tra pittura e ombra non è solo metaforica se si considera che nell'ambiente artistico inglese del Rinascimento il termine *shadow* può anche significare 'pittura', rifacendosi all'antica idea delle fasi del dipingere – dall'*adumbratio*, o bozzetto, al colore³⁸.

I significati legati al termine *speculum* illuminano molte scelte wildiane. Se lo specchio è tradizionalmente strumento di conoscenza, come annunciato dall'indovino Tiresia, e il verbo 'speculare' significa in origine 'osservare il cielo e le stelle' e 'vedere il futuro' con l'aiuto di uno specchio³⁹, si comprende perché il ritratto di Dorian Gray sia uno specchio dell'anima in grado di rivelare i recessi più nascosti della coscienza (e del futuro) e, allo stesso tempo, divenga agente di morte: gli inquietanti segni premonitori presenti sin dalla prima pagina del romanzo si collegano ai concetti classici di fato e profezia amatissimi da Wilde e, soprattutto, alle implicazioni conoscitive e divinatorie legate al simbolismo dello specchio. Per lo stesso Shakespeare, che immagina che le tre *weird sisters* mostrino il futuro a Macbeth attraverso uno specchio che moltiplica all'infinito la stirpe di re che a lui succederà, il *glass* è sia strumento divinatorio sia agente di morte: «Another yet? – A seventh? – I'll see no more: –/ And yet

³⁶ Si veda E.B. GILMAN, *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 1978.

³⁷ «corpus putat esse, quod umbra est». OVIDIO, *Metamorfosi*, III: 417.

³⁸ Si veda L. GENT, *Picture and Poetry. Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*, Leamington, Warwickshire, James Hall, 1981.

³⁹ La formula *speculum consulere*, che significa 'interrogare lo specchio', attesta la consuetudine di utilizzare gli specchi come strumenti divinatori.

the eighth appears, who bears a glass,/ Which shows me many more [...] / Horrible sight!»⁴⁰.

«Beauty is a form of Genius».
Gli specchi di Dorian Gray

L'ideale ellenico, i diversi significati legati alla figura di Tiresia e al mito di Narciso, così come il simbolismo dello specchio, gettano luce sul romanzo *The Picture of Dorian Gray*, «my first long story»⁴¹, e sullo stesso Wilde. Merlin Holland presenta e interpreta Wilde come un Giano bifronte, in termini che si possono definire di una doppiezza speculare, sostenendo che la sua caratteristica precipua è un essenziale dualismo:

the Anglo-Irishman with Nationalist sympathies; the Protestant with life-long Catholic leanings; the married homosexual; the musician of words and painter of language who confessed to André Gide that writing bored him; the artist astride not two but three cultures, an Anglo-Francophile and a Celt at heart⁴².

La doppiezza insita nell'androgenia di Tiresia evoca alcuni aspetti biografici e esistenziali di Wilde e ne pone in rilievo l'interesse per il rovescio di ogni cosa, per la visione speculare, sdoppiata, della realtà. La prima dicotomia, o sdoppiamento, evidente in *The Picture of Dorian Gray* è la netta contrapposizione tra la *Preface* (che reca in calce la firma di Oscar Wilde) e la voce narrante del romanzo: mentre la prefazione, aggiunta nella versione definitiva della *long story* come risposta agli attacchi della critica⁴³, può essere legittimamente ritenuta l'espressione del pensiero e delle teorie artistiche dell'autore, una sorta di manifesto estetico wildiano, la voce narrante del romanzo si presenta come un predicatore che riflette il punto di vista ottusamente moralista e il comune pensare della mentalità vittoriana – ci sono frequenti, e palesi, contraddizioni tra ciò che si dichiara nella *Preface* e quanto si dice nel romanzo. Anticipando T.S. Eliot e l'idea che il *real*

⁴⁰ W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, IV, i: 118-120, 122.

⁴¹ «I have just finished my first long story, and am tired out». O. WILDE, lettera a Mrs. Allhusen dell'inizio del 1890, in ID., *The Letters* cit., p. 255.

⁴² Merlin Holland, figlio di Vyvyan, secondogenito di Oscar Wilde, cura le opere del nonno e ne scrive la biografia. La frase succitata è tratta da M. HOLLAND, *Biography and the art of lying*, in P. RABY (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 3-17, p. 3.

⁴³ *The Picture of Dorian Gray* appare nel «Lippincott's Monthly Magazine» nel luglio del 1890 e sarà pubblicato in forma di romanzo l'anno successivo, con l'aggiunta di sei capitoli e con meno allusioni all'omosessualità nel rapporto tra Basil e Dorian.

author debba scomparire dalla sua opera per raggiungere la totale *extinction of personality*⁴⁴, Wilde rifiuta la scrittura realistica e mimetica e dichiara che confondere l'artista con la sua opera «è un crimine assolutamente imperdonabile»⁴⁵: egli è convinto che «an artist has no ethical sympathies at all»⁴⁶, che la voce dell'autore non sia identificabile con quella del narratore e che, di conseguenza, «a critic should be taught to criticize a work of art without making any reference to the personality of the author. That, in fact, is the beginning of criticism»⁴⁷. Come nel saggio *The Portrait of Mr. W.H.* Wilde argomenta che, per il suo «desire for self-concealment» e per «the sense of the value of objectivity»⁴⁸, il teatro classico greco rappresenta l'inizio della vera arte, così nella *Preface* al romanzo egli dichiara che «To reveal art and conceal the artist is art's aim» (p. 3).

La voce narrante di *The Picture of Dorian Gray*, una parodia del narratore onnisciente tradizionale, emette invece espliciti giudizi di valore e commenta negativamente le teorie ellenistiche che permeano i discorsi dei personaggi principali e, soprattutto, quelli di Lord Henry Wotton⁴⁹, rendendosi in tal modo il principale responsabile dell'unico difetto del romanzo, ossia, come osserva lo stesso Wilde, la presenza di una morale troppo forte e troppo esplicita: se in una lettera a Conan Doyle lo scrittore ammette che «it still seems to me that the moral is too obvious», in una lettera alla «St James's Gazette» egli lamenta che «alas! They will find that this is a story with a moral. And the moral is this: All excess, as well as all renunciation, brings its own punishment. [...] Yes, there is a terrible moral in Dorian Gray [...]. Is this an artistic error? I fear it is. It is the only error in the book»⁵⁰. Con lo spirito profetico che lo ha sempre contraddistinto, Wilde confessa a un amico la convinzione che *The Picture of Dorian Gray* sarà riconosciuto come un autentico capolavoro con una forte lezione morale: «I think

⁴⁴ Pater osserva che in *The Picture of Dorian Gray* Wilde è del tutto «impersonal: seems not to have identified himself with any one of his characters». W. PATER, recensione al romanzo apparsa in «The Bookman» nel novembre del 1891, in P. RABY, *Oscar Wilde*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 79.

⁴⁵ «Your critic then, Sir, commits the absolutely unpardonable crime of trying to confuse the artist with the subject-matter». O. WILDE, lettera al direttore dello «Scots Observer», 9 luglio 1890, in ID., *The Letters* cit., p. 266.

⁴⁶ *Ibidem*. La frase «no artist has ethical sympathies» apparirà nella *Preface* a *The Picture of Dorian Gray*.

⁴⁷ O. WILDE, lettera al direttore della «St James's Gazette», 27 giugno 1890, in ID., *The Letters* cit., p. 260.

⁴⁸ O. WILDE, *The Portrait of Mr. W.H.*, in ID., *The Works* cit., p. 1108.

⁴⁹ Lord Henry, una sorta di Satana che con le sue teorie sull'ellenismo e sul *new Hedonism* porta Dorian alla perdizione, spiega che il mondo deve «forget all the maladies of mediævalism, and return to the *Hellenic ideal*» (c.n., p. 21).

⁵⁰ O. WILDE, lettera a Conan Doyle, aprile 1891; lettera al direttore della «St James's Gazette», 26 giugno 1890, in ID., *The Letters* cit., pp. 292, 259.

it will be ultimately recognized as a real work of art with a strong ethical lesson inherent in it»⁵¹.

La presenza di una morale forte e palese si riflette nell'impianto stesso del romanzo: il rapporto triangolare che si instaura tra Dorian Gray, Basil Hallward e Lord Henry Wotton, i tre protagonisti, evoca infatti il capolavoro di Christopher Marlowe, *The Tragicall Historie of Doctor Faustus*, opera che assimila in maniera evidente la tradizione medievale della *morality*. Come Faustus proietta il proprio conflitto interiore nel *good Angel* e nel *bad Angel*, rappresentazioni visive (o specchi) della propria coscienza scissa, così Dorian divide la sua anima tra Basil, una sorta di 'angelo buono', e Lord Henry (che lui chiama 'Harry'), l' 'angelo cattivo' che presenta caratteristiche riconducibili a Satana: si pensi alla sua voce musicale e suadente⁵², al suo *subtle smile*, alla sua barbetta appuntita, al fatto che tenti e seduca Dorian in un giardino e al fatto che in inglese *old Harry* indichi familiarmente il diavolo. La figura di Sibyl Vane, la giovane attrice di teatro sinceramente e ingenuamente innamorata di Dorian che è per breve tempo la sua fidanzata, colei che, come annuncia il suo stesso nome, si fa profetessa della catastrofe implicita nel volere sovrapporre l'arte alla vita, trova un parallelo nell'*old man*, l'anziano che entra in scena per ricordare a Faustus che è ancora in tempo di pentirsi e, quindi, di salvarsi. Così come Faustus assiste alla processione dei *Seven Deadly Sinnes*, i sette peccati mortali, Dorian trova nel *poisonous book* «the sins of the world [...] passing in dumb show before him»⁵³. A testimonianza dell'interesse di Wilde per il genere teatrale della *morality*, il protagonista del racconto *The Young King*, un giovane convinto che la bellezza sia un antidoto (*anodyne*) al dolore e al male, sogna che dinnanzi a sé sfilino le allegorie di *Death* e *Avarice*⁵⁴.

⁵¹ O. WILDE, lettera a Arthur Fish, luglio 1890, *ivi*, p. 264.

⁵² Wilde, al pari di Lord Henry, è celebre per la sua voce musicale, per la sua conversazione arguta e per la sua loquela dal ritmo monotono e suadente. Se Gide assicura che anche i migliori scritti di Wilde sono solo un pallido riflesso della sua conversazione, in una lettera a Reginald Turner scritta nel 1895 Max Beerbohm ne loda la voce musicale: «Here was this man, [...] dominating the Old Bailey with his fine presence and musical voice». Recensendo *The Principles of the Art of Conversation. A Social Essay* di Mahaffy, Wilde argomenta che «the only [physical condition] absolutely essential to a good conversationalist, is the possession of a musical voice». A. GIDE, *Oscar Wilde: In Memoriam (souvenirs)*, Paris, Mercure de France, 1910; ELLMANN, *Oscar Wilde*, cit., p. 463; O. WILDE, *Aristotle at Afternoon Tea*, in «Pall Mall Gazette», 16 dicembre 1887, in *Id.*, *Aristotle at Afternoon Tea...* cit., p. 83.

⁵³ Sebbene sia legittimo supporre che il «libro velenoso» che tanta influenza nefasta ha su Dorian sia *À Rebours* di Huysmans, come lo stesso Wilde rivela a E.W. Pratt in una lettera del 15 aprile 1892 (*The Letters* cit., p. 313), il *poisonous book* potrebbe verosimilmente riferirsi agli *Studies in the History of the Renaissance* di Walter Pater (soprattutto alle *Conclusions* del 1868, poi eliminate nelle edizioni successive), il *golden book* che tanta singolare influenza ha nella vita di Wilde, come dirà in *De Profundis*.

⁵⁴ O. WILDE, *The Young King*, in *Id.*, *A House of Pomegranates* cit.

Wilde allude ulteriormente all'idea di doppiezza quando ammette che, oltre alla morale troppo esplicita, i *defects* e gli *artistic errors* del romanzo sono gli incidenti sensazionali e lo stile eccessivamente paradossale: il romanzo è, secondo lo stesso autore, «far too crowded with sensational incident, and far too paradoxical in style» (c.n.)⁵⁵. Il paradosso è una figura logica costruita su affermazioni contrarie alle aspettative comuni che viene a rappresentare l'unione degli opposti, la fusione di forma e contenuto, soggetto e oggetto, l'intima unità di tutte le cose, come osserva Rosalie Colie⁵⁶ e come sembra sapere perfettamente Vivian, alter ego di Wilde nel saggio *The Decay of Lying*, nel dichiarare che «i paradossi sono sempre pericolosi» («paradoxes are always dangerous things»)⁵⁷: il fatto che Dorian chiami Lord Henry precisamente *Prince Paradox* (p. 186) avvalorava l'essenza doppia e 'pericolosa' del *bad angel*. Il riferimento all'unione dei contrari si fa ancora più sottile quando Basil, proiezione di Wilde secondo la sua stessa ammissione⁵⁸, esalta «the harmony of soul and body» (p. 13) e si duole nel constatare, quasi citando Blake, che «nella nostra follia abbiamo separato anima e corpo, inventando un realismo volgare e un idealismo vuoto»⁵⁹. La separazione tra anima e corpo, che per Wilde equivale alla separazione tra forma e contenuto⁶⁰, avviene a livello letterale in *The Fisherman and His Soul*, racconto che narra la scelta di un pescatore di scindere l'anima dal proprio corpo per potere amare una sirena⁶¹: rovesciando la logica comune, e avvicinandosi ancora a Blake nel sostenere che «the body is the soul»⁶², Wilde immagina che sia l'anima del pescatore, e non il corpo, a provare i piaceri, i vizi e le perversioni più innominabili. Come Blake sostiene che l'umanità deve tendere alla riunione di tutti gli elementi divisi in seguito alla Caduta (uomo e donna, corpo e anima, tempo e spazio, parola e immagine, bene e male), che «bisogna abolire la nozione che l'uomo abbia un corpo distinto dall'anima»⁶³ e che in origine l'umanità era

⁵⁵ O. WILDE, lettera al direttore della «St James's Gazette», 27 giugno 1890, in ID., *The Letters* cit., p. 260.

⁵⁶ R. COLIE, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1966.

⁵⁷ WILDE, *The Decay of Lying* cit., p. 921.

⁵⁸ «Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks of me: Dorian what I would like to be – in other ages, perhaps». O. WILDE, lettera a Ralph Payne del 12 febbraio 1894, in ID., *The Letters* cit., p. 352.

⁵⁹ «The harmony of soul and body – how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void» (p. 13).

⁶⁰ «form and substance cannot be separated in a work of art». WILDE, *The Soul of Man Under Socialism* cit., p. 192.

⁶¹ O. WILDE *The Fisherman and His Soul*, in ID., *A House of Pomegranates* cit.

⁶² WILDE, *The Critic as Artist...* cit., p. 132.

⁶³ «the notion that man has a body distinct from the soul is to be expunged». W. BLAKE, *The Marriage of Heaven and Hell*, 14.

androgina e non conosceva la distinzione dei sessi⁶⁴, così Wilde presenta il protagonista eponimo del suo unico romanzo come un giovane greco dalla bellezza effeminata, come un efebo, o addirittura come un essere androgino, venendo in tal modo a suggerire un'ulteriore doppiezza all'interno del romanzo. L'aspetto di Dorian, il *young Adonis* e *young Apollo* (pp. 6 e 206) che appare per la prima volta nel secondo capitolo, rispetta pienamente il canone della bellezza femminile adottato dalla tradizione sonettistica rinascimentale: «he was wonderfully handsome, with his finely-curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair» (p. 19). Ricordando che il *lovely boy*, il misterioso destinatario di molti sonetti shakespeariani la cui identità è indagata in profondità da Wilde nel saggio *The Portrait of Mr. W.H.*, è un giovane dalla bellezza femminile assai simile a Dorian, è plausibile congetturare che il protagonista wildiano sia una rielaborazione moderna del *fair youth* amato da Shakespeare: nel ventesimo sonetto il giovane, «the Master-Mistress of my passion», o «Signore-Signora della mia passione»⁶⁵, è presentato precisamente come un perfetto androgino, sebbene in maniera indiretta.

Assai attento ai nomi di tutti i personaggi del romanzo (Lord Henry dirà «Names are everything», p. 186), con la scelta del nome 'Dorian' Wilde connette il protagonista del romanzo ai *Dorians*, ossia ai dori, gli abitanti della Doride, e, indirettamente, all'ideale ellenico e alle teorie platoniche sull'omosessualità e sulla perfezione androgina delle origini narrata nel *Simposio*, definito *liber amoris* da J.A. Symonds: l'*idealist racialist* Karl Otfried Müller, fondatore degli studi moderni sulla mitologia greca e convinto assertore, come Wilde, delle origini ariane della «razza greca» e dell'idea che i poteri della mente e dello spirito si trasmettano e si perpetuino all'interno di una stessa «razza»⁶⁶, indaga la centralità della *paiderastia* greca in ambito pedagogico, militare e nella società tutta nello studio *Die Dorier*, pubblicato nel 1824 e tradotto in Inghilterra nel 1830 precisamente con il titolo *Dorians*.

I riferimenti all'ideale ellenico e all'androginità impliciti nel nome 'Dorian' sono sottolineati dal cognome 'Gray'⁶⁷, omofono e talvolta omologo del termine *grey* ('grigio') e dunque allusione indiretta alla fusione del bianco e del nero, i

⁶⁴ «Humanity knows not of sex». W. BLAKE, *Jerusalem*, 30: 33.

⁶⁵ W. SHAKESPEARE, sonetto XX: 2. Nel tentativo di dare un'identità al *lovely boy*, Wilde concentra la sua ricerca precisamente sul ventesimo sonetto shakespeariano, giungendo alla conclusione che egli è un *boy actor* di nome Willie Hughes.

⁶⁶ «racial inheritance of mind provides a satisfactory explanation for the spirit's continuity and power». P.E. SMITH III, M.S. HELFAND, *Introduction a WILDE, Oxford Notebooks...* cit., p. 38.

⁶⁷ Sebbene qualche critico colleghi la scelta del cognome Gray a John Gray, giovane amico di Wilde, credo abbia più senso pensare alla fusione dei contrari implicito nel colore *grey* o a *Grey Crow* ('corvo grigio'), uno dei soprannomi con cui lo scrittore è noto nella cerchia di amici.

colori che indicano gli opposti⁶⁸. Come si è detto, anche Sibyl Vane, che rappresenta il potere profetico inascoltato (o *vain*, cioè ‘vano’), e Lord Henry Wotton, l’esteta che personifica la tentazione diabolica, recano nomi carichi di allusioni altamente simboliche: credo che il nome del *bad angel* che seduce Dorian con le sue teorie edonistiche si carichi di ulteriori significati se si ricorda che Sir Henry Wotton è il celebre ambasciatore e architetto del tardo Rinascimento che, grazie alla sua cultura raffinata e ai suoi influenti trattati sull’architettura⁶⁹, diviene una sorta di *arbiter elegantiarum* per la società inglese.

«Colour and cadence of words in movement». Wilde, Whistler e le arti sorelle

Sono convinta che con la scelta del nome ‘Basil’ Wilde intenda racchiudere in questo personaggio all’apparenza secondario il significato intrinseco dell’intero romanzo: il tentativo di dare stabilità a ciò che è caratterizzato dal movimento e di dare movimento e azione a ciò che è ineluttabilmente statico. Considerando che lo stesso Wilde ammette la sua identificazione con Basil (si veda la nota 58) e che il poeta da lui prediletto è John Keats⁷⁰, con cui stabilisce un sottile legame, si può collegare il nome ‘Basil’ alla lirica *Heu miserande puer* che lo scrittore irlandese compone per rendere omaggio al poeta romantico scomparso prematuramente. In un articolo pubblicato nell’«Irish Monthly» Wilde, che ha sempre amato accostarsi alla figura di san Sebastiano (si firmerà ‘Sebastian Melmoth’ negli ultimi anni di vita), rende quasi palese l’identificazione con Keats nel definirlo *Priest of Beauty* e nel paragonarlo al *San Sebastiano* di Guido Reni: «As I stood beside the mean grave of this divine boy, I thought of him as a Priest of Beauty slain before his time; and the vision of Guido’s *St Sebastian* came before my eyes»⁷¹. Gli ultimi tre versi della lirica *Heu miserande puer* garantiscono al *divine boy* l’eternità e l’immortalità attraverso l’immagine del *Basil-tree*, la pianta di basilico qui indicata con la lettera maiuscola, come fosse un nome proprio:

⁶⁸ La grafia di *gray* e *grey* è talvolta intercambiabile: in Stati Uniti, per esempio, *gray* sta per ‘grigio’.

⁶⁹ Cfr. H. WOTTON, *The Elements of Architecture*, London, John Bill, 1624 (si veda l’edizione facsimile a cura di F. HARD, Charlottesville, University Press of Virginia for the Folger Shakespeare Library, 1968).

⁷⁰ «If Wilde formulated any model of the Artist, it was based on Keats, who embodied most of the necessary qualifications: poetic genius, physical beauty, public persecution, and early death». RABY, *Oscar Wilde* cit., p. 4.

⁷¹ O. WILDE, *The Tomb of Keats*, «Irish Monthly», luglio 1877, ora in Id., *Aristotle at Afternoon Tea...* cit., p. 46.

Thy name was writ in water on the sand⁷²,
 But our tears shall keep thy memory green
 And make it flourish like a *Basil-tree* (c.n.)⁷³.

Il *basil* (*Ocimum basilicum*) associato a Keats è una pianta funeraria ritenuta tradizionalmente apotropaica e connessa all'amore e all'amicizia⁷⁴ che qui si fa strumento in grado di rendere eterna e permanente la mutabilità e la transitorietà. Recensendo *Two Biographies of Keats*, Wilde riprende il medesimo concetto e giunge a considerare il poeta romantico come colui che è riuscito nell'intento di rendere immutabile ed eterno il movimento e la decadenza: «what Keats meant to convey was the contrast between the permanence of beauty and the change and decay of human life, an idea which receives its fullest expression in *The Ode to a Grecian Urn*»⁷⁵.

Anche il nesso tra Basil e il rettile leggendario noto come 'basilisco' (*basiliscus*) implica una lettura suggestiva e rilevante per l'interpretazione del romanzo alla luce degli specchi: dato che l'unico modo per sconfiggere l'animale mitologico è collocarlo davanti a uno specchio in modo che il suo stesso sguardo letale, riflesso, lo uccida, si può concludere che il riferimento al basilisco collega Dorian a Basil in quanto il ritratto-specchio uccide sia il giovane che in esso vi si contempla, quasi egli fosse un basilisco, sia, sebbene indirettamente, lo stesso pittore, che in esso «ci ha messo la propria anima».

Credo che il riferimento al *basil* nei versi che Wilde dedica a Keats sia ciò che spiega il significato profondo del romanzo. Nel rappresentare il tentativo di rendere eterno il transitorio, il *basil* illumina il personaggio di Basil Hallward e, soprattutto, concentra un acceso dibattito su cui Wilde si sofferma nel corso di tutta la sua esistenza e su cui, secondo me, basa il suo unico romanzo: il rapporto tra parola e immagine, spazio e tempo, permanente e evanescente, tempo e eternità, vita e morte. Il classico *paragone* tra il medium verbale e quello visivo, indagato magistralmente da Simonide di Ceo, Plutarco, Pseudo-Longino e, in tempi moderni, da Leonardo, Emanuele Tesauro, John Dryden e Gotthold Ephraim Lessing, così come la *querelle* su quale dei due media sia superiore all'altro, è di centrale importanza nel profondo, e fortemente conflittuale, sodali-

⁷² Keats, morto e sepolto a Roma, volle come epitaffio per la propria tomba la frase «Here lies one whose name was writ in water».

⁷³ O. WILDE, *Heu miserande puer*, in Id., *The Tomb of Keats* cit. Una versione successiva della lirica recherà il titolo *The Grave of Keats*.

⁷⁴ Si veda A. CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori (1996), 2000, pp. 376-380.

⁷⁵ O. WILDE, recensione a *Two Biographies of Keats*, «Pall Mall Gazette», 27 settembre 1887, ora in Id., *Aristotle at Afternoon Tea...* cit., p. 102.

zio artistico e intellettuale che si instaura tra Wilde e il pittore di origini nordamericane James A. McNeill Whistler, di vent'anni maggiore. Se, come si è detto, Wilde si identifica sottilmente con il pittore Basil Hallward, ritengo che Whistler trovi la propria proiezione in Lord Henry Wotton, il seduttore dai tratti satanici che, con le sue teorie ellenistiche e edonistiche basate in maniera sfacciata sugli scritti di Pater⁷⁶, porta alla perdizione il bellissimo Dorian: giova tuttavia ricordare che Wilde racconta al traduttore Jean-Joseph Renaud che in origine Whistler doveva essere rappresentato, chiaramente e calunniosamente, da Basil.

In un articolo per la «Pall Mall Gazette» Wilde commenta con sarcasmo le *lectures* serali di Whistler, nate come risposta carica di risentimento e invidia al successo delle sue conferenze (soprattutto quella del 1883 rivolta agli studenti della Royal Academy), e definisce il pittore anglo-americano un *miniature Mephistopheles* che seduce la platea con i suoi *brilliant paradoxes* e la sua *real eloquence*⁷⁷. In questo stesso scritto Wilde giunge alla conclusione che gli sta più a cuore e che è al centro dell'annosa questione con Whistler: nell'affermare che «The poet is the supreme artist, for he is master of colour and form, [...] and is lord over all life and all arts»⁷⁸, egli dichiara infatti la supremazia della poesia, e della scrittura in generale, sulle arti visive in quanto essa concentra magistralmente le qualità e i mezzi di entrambe le arti. Wilde, che ama da sempre la pittura, che per un certo periodo pensa di dedicarsi interamente ad essa⁷⁹ e che, in un primo momento, apprezza sinceramente l'arte di Whistler, viene a interpretare la scrittura quasi in termini sinestetici, come fosse la concentrazione e manifestazione assoluta di tutte le forme artistiche⁸⁰. Se in una lettera allo «Scots Observer» Wilde associa esplicitamente lo scrittore al pittore e le parole ai colori⁸¹, in una recensione agli *Imaginary Portraits* di Walter Pater, che egli suggerisce di

⁷⁶ Lord Henry cita le frasi più famose di Walter Pater, specialmente quelle tratte dagli *Studies in the History of the Renaissance* (si veda la nota 53).

⁷⁷ O. WILDE, *Mr Whistler's Ten o' Clock*, «Pall Mall Gazette», 21 febbraio 1885, in ID., *Aristotle at Afternoon Tea...* cit., p. 47.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Al centro del salotto della casa di Wilde, come nello studio di Basil, campeggia un cavalletto con un dipinto incompleto e uno con il ritratto dell'attrice Lillie Langtry realizzato da Edward Poynter, altari pagani posti a ricordare l'interesse dello scrittore per le arti visive e per i loro significati intrinseci. Nel 1880 Wilde dichiara a «The Biograph» che esita ancora tra la carriera di pittore e quella di scrittore. ELLMANN, *Oscar Wilde* cit., p. 155.

⁸⁰ Wilde fonde in termini sinestetici scrittura, pittura e musica: «Shall I play you a fantasy of Dvořák? He writes passionate, curiously-coloured things». WILDE, *The Critic as Artist...* cit., p. 22.

⁸¹ Rispondendo alle critiche al suo romanzo, Wilde argomenta che «Virtues and wickedness are to [the writer] simply what the colours on his palette are to the painter. They are no more, and they are no less» (c.n.). O. WILDE, lettera al direttore dello «Scots Observer», 9 luglio 1890, in ID., *The Letters* cit., p. 266.

chiamare *imaginative portraits*, dichiara che lo scopo di ogni artista, sia visivo che verbale è, da sempre, esprimere idee attraverso immagini: «To convey ideas through the medium of images has always been the aim of those who are artists as well as thinkers in literature»⁸².

Nel saggio *The Critic as Artist* Wilde indaga in profondità i nessi tra parola e immagine accostando e quasi fondendo, come annuncia sin dal titolo, l'opera dello scrittore-critico con quella dell'artista visivo e muovendo dalle teorie di Lessing che, nel celebre trattato *Laokoon*, del 1766, confuta la tendenza a negare le diversità tra le due arti sorelle e rifiuta quindi la teoria dell'*ut pictura poësis*. Com'è noto, il ragionamento di Lessing prende le mosse dal gruppo scultoreo del Laocoonte – nella tragedia dell'evento i volti appaiono sereni e composti – per constatare che le arti visive imitano in maniera statica e non progressiva e non sono in grado di articolare idee in quanto queste ultime vengono espresse per mezzo della lingua, e non attraverso immagini. Se le arti visive, limitate dal proprio medium, non esulano da *matter*, corpo e spazio⁸³, il medium verbale esprime invece lo scorrere della vita, le sequenze del tempo e i meandri più reconditi dell'anima⁸⁴. In *The Critic as Artist* Wilde pone in rilievo la staticità e l'incapacità introspettiva delle arti visive («The image stained upon the canvas possesses no spiritual element of growth or change»)⁸⁵, così come nel quaderno d'appunti sottolinea il contrasto tra la fissità muta della scultura e le emozioni che la scrittura è in grado di muovere: «of the quality and motive of Tragedy as opposed to sculpture the Greeks were keenly conscious – The calm Gods of the Parthenon looked down impassively on the passion of the Dionysiac Theatre»⁸⁶.

Considerando che Wilde, abbracciando le teorie di Lessing, argomenta che le arti visive non sono in grado di esprimere lo scorrere del tempo né il movimento e che solo la letteratura può rappresentare gli elementi precipui della vita⁸⁷, *The Picture of Dorian Gray* viene a essere la risposta wildiana alla *querelle* con Whistler, con cui si crea un clima di tensione a partire dal 1885 per sfociare nello

⁸² O. WILDE, *Mr Pater's Imaginary Portraits*, «Pall Mall Gazette», 11 giugno 1887, in ID., *Aristotle at Afternoon Tea...* cit., p. 140.

⁸³ «[...] limitations of the sculptor who has to deal merely with matter»; «the material that painter or sculptor uses is meagre comparison with that of words»; «The painter is so far limited that it is only through the mask of the body that he can show us the mystery of the soul». WILDE, *Oxford Notebooks...* cit., p. 114; *The Critic as Artist...* cit., pp. 44 e 74.

⁸⁴ «the secrets of life and death belong to those, and those only, whom the sequence of time affects». WILDE, *The Critic as Artist...* cit., p. 62.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ WILDE, *Oxford Notebooks...* cit., p. 140.

⁸⁷ «Movement, that problem of the visible arts, can be truly realized by Literature alone»; «a picture and a statue [...] take no account of [Times's] succession. [...] In the case of literature it is different». WILDE, *The Critic as Artist...* cit., p. 62; *The Soul of Man Under Socialism* cit., p. 202.

scontro del 1886, un paio di anni prima della composizione del romanzo: il dipinto realizzato da Basil, inizialmente specchio della propria anima e poi specchio dei recessi più nascosti dell'anima di Dorian, è la dimostrazione tangibile che un'opera pittorica può essere dotata di anima, vita, movimento e può subire i processi temporali solo se è rappresentata per mezzo della scrittura. Con *The Picture of Dorian Gray* Wilde riesce a realizzare quell'opera d'arte visiva che egli raccomanda ai pittori, un'opera che mostra non ciò che appare ma ciò che non appare, un'opera che non rappresenta mimeticamente la realtà visibile ma la dimensione spirituale che va oltre le apparenze, oltre il corpo e lo spazio. Nella conferenza del 1883 rivolta agli studenti di belle arti della Royal Academy, quella che provocherà la gelosia di Whistler⁸⁸, egli spiega che «what you as painters, have to paint is *not things as they are* but things as they seem to be, not things as they are *but things as they are not*» (c.n.)⁸⁹, concetto rielaborato quasi nei medesimi termini nel racconto *The Remarkable Rocket*⁹⁰ e reso concreto con il ritratto di Dorian, opera pittorica o, meglio, specchio che non ritrae il giovane come appare ma che lo rivela come egli è, specchio che mostra il fluire del tempo e, allo stesso tempo, l'eternità e l'immortalità che l'opera d'arte è in grado di garantire: come è stato detto, lo specchio è legato «alla categoria del presente, che rifiuta l'idea del tradizionale divenire storico in favore di un eterno oggi, certamente mai statico o tautologicamente iterativo, [...] bensì fecondo di energie eterogenee e portatore del vitale»⁹¹.

Dato che per Wilde l'arte racchiude il segreto della vita ed è invulnerabile e immortale («art is very life itself and knows nothing of death, she is absolute truth and takes no care of fact», «beauty is the only thing that time cannot harm [...]»; what is beautiful is a joy for all seasons and a possession for all eternity») e «the secret of life is in art»⁹², anche il personaggio di Dorian Gray può e deve essere interpretato come un'opera d'arte poiché egli stesso, nel considerare l'arte superiore alla vita, tende e aspira all'eternità.

⁸⁸ Il 2 gennaio 1890 Whistler manda una lettera al periodico «Truth» in cui, commentando la conferenza del 1883 rivolta agli studenti della Royal Academy, accusa Wilde di plagio. Wilde risponderà dopo pochi giorni affermando che «as for borrowing Mr Whistler's ideas about art, the only original ideas I have ever heard him express have reference to his own superiority over painters greater than himself». WILDE, *The Letters* cit., p. 254.

⁸⁹ O. WILDE, *Lecture to Art Students*, 30 giugno 1883, in ID., *Aristotle at Afternoon Tea...* cit., p. 129.

⁹⁰ «I never think of things as they really are; I always think of them as being quite different». O. WILDE, *The Remarkable Rocket*, in ID., *The Happy Prince and Other Tales*, London, David Nutt, 1888. Ora in ID., *Complete Short Fiction* cit., p. 39.

⁹¹ G. SILVANI, *Il cerchio di Narciso. Figure e simboli nell'immaginario wildiano*, Napoli, Liguori, 1998, p. 24.

⁹² WILDE, *The English Renaissance of Art* cit., pp. 14, 21 e 28.

«Life holds the mirror up to Art».

Il romanzo nello specchio

In *The Picture of Dorian Gray* l'idea di doppiezza e specularità ricorre numerose volte e a vari livelli, come si è visto. Come nella poesia in prosa *The Disciple* Wilde rovescia e duplica il mito di Narciso, in *The Picture of Dorian Gray* egli amplia e reinterpreta, in maniera assai originale, le teorie platoniche e, ancora una volta, il mito di Narciso. Considerando che l'innamorato incide platonicamente nel proprio cuore-anima l'immagine della persona amata, nel dichiarare che il ritratto di Dorian da lui realizzato rivela la propria anima⁹³, Basil confessa indirettamente l'amore per il giovane, inciso nel suo cuore divenuto lo specchio in cui l'amato può scorgere il proprio ritratto: tuttavia, dato che il dipinto viene a essere soprattutto lo specchio in cui Dorian vede i segni della propria coscienza, si può concludere che il ritratto-specchio, ossia la sua anima-cuore, mostra al giovane se stesso e implica dunque il suo atteggiamento omoerotico (o l'amore per se stesso), come quello di Narciso e del *pool* di *The Disciple*. Non credo sia un caso il fatto che all'inizio del romanzo Dorian sia definito da Lord Wotton precisamente «a Narcissus» (p. 6) e che, subito dopo essere venuto a conoscenza della morte della sua fidanzata Sibyl Vane, di cui è il responsabile morale, la voce narrante informi che «once, in a boyish mockery of Narcissus, he had kissed, or feigned to kiss, those painted lips that now smile so cruelly to him» (p. 102).

A dimostrare ulteriormente l'interesse e il fascino che gli specchi suscitano su di lui, con la sua consueta arguzia Wilde interpreta a rovescio, o a specchio, le celeberrime parole che Amleto rivolge a una compagnia di attori per spiegare loro che si deve recitare «tenendo lo specchio rivolto verso la natura» per «non superarne la modestia»⁹⁴. Se a una prima lettura, e secondo le interpretazioni tradizionali, Amleto sembra argomentare che l'attore deve imitare la natura studiandone il riflesso in uno specchio, Wilde ribalta il concetto, arguendo che è la realtà stessa a vedere la propria immagine riflessa nell'opera d'arte, o nell'opera teatrale. Dato che l'attore, seguendo il suggerimento di Amleto, volge lo specchio verso lo spettatore – ossia verso la realtà, il mondo, la natura –, quest'ultimo vedrà se stesso riflesso e, dato che «la Vita è lo specchio e l'Arte la realtà»⁹⁵, ne

⁹³ «The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my soul» (p. 9).

⁹⁴ «'erstep not the modesty of nature; [the end of playing] is to hold as 'twere the mirror up to nature». W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, ii: 19, 20, 21-22.

⁹⁵ «Life in fact is the mirror, and Art the reality». WILDE, *The Decay of Lying* cit., p. 921. In questo stesso saggio Wilde argomenta, con l'acume e l'ironia dissacrante che lo caratterizzano, che le succitate parole di Hamlet, interpretate alla lettera dai critici, in realtà sono pronunciate deliberatamente dal principe di Danimarca per dimostrare la propria follia.

consegue che «l'arte rispecchia lo spettatore» e che «i libri che il mondo definisce immorali sono libri che mostrano al mondo la propria vergogna»⁹⁶, come si legge in *The Picture of Dorian Gray*.

Le ultime due frasi succitate, che esprimono il pensiero estetico di Wilde, appaiono rispettivamente nella *Preface* da lui stesso firmata e nel penultimo capitolo (attraverso la voce di Lord Henry) del romanzo, quasi a collegare in maniera circolare l'inizio e la fine di *The Picture of Dorian Gray*. Lord Henry, alla fine del romanzo, afferma che la vita si vede riflessa nell'arte dopo avere dichiarato che non esistono *poisonous books* e che quindi «art has no influence upon action» (p. 208), concetto che contraddice quanto affermato due volte dalla voce narrante, precisamente all'inizio e nell'esatta metà del romanzo, venendo in tal modo a porre in rilievo tre momenti assai importanti (inizio, centro e conclusione) per un'interpretazione di *The Picture of Dorian Gray* alla luce degli specchi: nel secondo capitolo, che è in realtà il primo in quanto quello di apertura funge da introduzione all'intero romanzo, il narratore onnisciente informa che Lord Henry, quando era sedicenne, ebbe una rivelazione grazie a un libro⁹⁷, così come nell'undicesimo capitolo, ossia nel perfetto centro del romanzo, dirà che Dorian Gray è stato avvelenato da un libro – «Dorian Gray had been poisoned by a book» (p. 140).

Se Wilde esprime spesso le proprie idee attraverso Basil e Lord Henry ed è assai lontano dalla voce narrante, l'unico momento in cui la voce dell'autore sembra coincidere con quella del narratore ha luogo nel capitolo undicesimo: considerando che il romanzo è composto da venti capitoli ma che in realtà, come si è detto, è formato da una introduzione e da diciannove capitoli, l'undicesimo capitolo viene a rappresentare l'esatto centro di *The Picture of Dorian Gray*, il suo perfetto asse centrale. Con la frase «is insincerity such a terrible thing? I think not. It is merely a method by which we can multiply our personalities» (p. 137) che appare nell'undicesimo capitolo, l'unica domanda diretta posta dalla voce narrante, si presenta anche l'unica occasione in cui l'*unreliable narrator* e l'autore risultano uniti dal medesimo approccio paradossale al rapporto verità-menzogna sviluppato nel saggio *The Decay of Lying* e si possono dunque considerare identificabili. L'undicesimo capitolo è singolare all'interno dell'impianto globale del romanzo anche perché è il più lungo, è l'unico che narra avvenimenti accaduti nell'arco di diciotto anni (gli altri capitoli si concentrano sullo scorrere di pochi giorni), è l'unico in forma descrittiva e narrativa anziché dialogica e drammatica ed è l'unico a non fornire notizie concrete, lasciando il lettore smarrito nella nebbia vaghissima delle informazioni. Se, come argomenta Lord Henry, «to define is

⁹⁶ «It is the spectator [...] that art really mirrors», «The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame» (pp. 4 e 208).

⁹⁷ «a book which had revealed to him much that he had not known before» (p. 22).

to limit» (p. 187) e l'incertezza e la nebulosità rendono tutto più affascinante⁹⁸, si comprende perché Wilde non specifichi quali siano gli orrendi peccati commessi da Dorian per diciotto anni ma preferisca lasciare che sia il lettore a immaginarli e a trovare nel bellissimo giovane lo specchio della propria coscienza: ribadendo l'idea che lo spettatore vede il proprio riflesso nell'arte e che «i libri che il mondo definisce immorali sono libri che mostrano al mondo la propria vergogna», Wilde risponde ai feroci attacchi al romanzo spiegando che ciascuno vede il riflesso dei propri peccati specchiandosi in Dorian – «each man sees his own sin in Dorian Gray. What Dorian Gray's sins are no one knows. He who finds them has brought them»⁹⁹.

Se il ritratto realizzato da Basil è uno specchio per Dorian, il romanzo diviene a sua volta uno specchio per il lettore, cosa che risulta avvalorata dalla singolarità del capitolo centrale: il capitolo undicesimo, che si discosta da tutti gli altri nello stile e nel contenuto, funge infatti da climax e da *turning point* secondo la struttura piramidale della tragedia (e del romanzo) elaborata da Gustav Freytag e, soprattutto, viene a essere l'asse centrale che divide il romanzo in due parti speculari. Attraverso una complessa serie di rimandi e riferimenti interni organizzata con una simmetria perfetta, i capitoli si riflettono tra loro come si contemplassero in uno specchio: il secondo capitolo (che è in realtà il primo, come si è detto) trova il proprio riflesso speculare nel ventesimo e ultimo capitolo, il terzo nel diciannovesimo, il quarto nel diciottesimo, il quinto nel diciassettesimo, e così via fino a giungere all'asse centrale dell'undicesimo. Come la prima parte del romanzo si sofferma sugli effetti che ha l'influenza nefasta di Lord Henry su Dorian, così la seconda indaga il modo in cui il *poisonous book* influenza il giovane portandolo alla rovina morale e fisica.

Grazie alla sua struttura speculare e circolare, *The Picture of Dorian Gray* presenta un inizio e una fine che, come l'alfa e l'omega, coincidono, garantendo all'intero romanzo, e al ritratto di Dorian Gray, l'idea di movimento e specularità e venendo in tal modo a dimostrare che la parola è superiore all'immagine perché in grado di fondere tempo e spazio, staticità e movimento, transitorietà e immortalità. La qualità viva e mobile del ritratto, che raggiunge il momento più alto alla fine della narrazione, è specularmente anticipata dalle tende fluttuanti dello studio di Basil Hallward con cui si apre il romanzo, tende di seta leggera percorse dalle ombre vibranti di uccelli in volo che evocano la pittura giapponese¹⁰⁰, in grado di dare movimento e vitalità a un medium statico:

⁹⁸ «It is the uncertainty that charms one. A mist makes things wonderful» (p. 196).

⁹⁹ O. WILDE, lettera al direttore dello «Scots Observer», 9 luglio 1890, in ID., *The Letters* cit., p. 266.

¹⁰⁰ Per l'arte orientale in voga a metà Ottocento, si vedano J. NUNOKAWA, *Oscar Wilde on Japan: Aestheticism, Orientalism and the Derealization of the Homosexual*, in J. FREEDMAN (ed.), *Oscar*

now and then the fantastic shadows of birds in flight flitted across the long tussore-silk curtains that were stretched in front of the huge window, producing a kind of momentary Japanese effect, and making [Lord Henry Wotton] think of those pallid jade-faced painters of Tokio who, *through the medium of an art that is necessarily immobile, seek to convey the sense of swiftness and motion* (c.n., p. 5).

Sono convinta che con *The Picture of Dorian Gray* Wilde sia riuscito nell'intento di risolvere la *querelle* con Whistler dimostrando la superiorità della letteratura nei confronti delle arti visive e creando quell'opera d'arte dotata di movimento e di vita indipendente in cui parola e immagine, tempo e spazio, eternità e morte si fondono andando oltre i limiti della cornice (oltre la cornice del dipinto e oltre la cornice del libro-specchio): solo l'artista autentico e di genio può approdare a questo esito se, come afferma lo stesso Wilde, «Art [...] has an independent life, just as Thought has»¹⁰¹.

Wilde. *A Collection of Critical Essays*, London, Prentice Hall (1998), 2002, pp. 149-157, e L. INNOCENTI, P. AMALFITANO (a cura di), *L'Oriente: storia di una figura nelle arti occidentali*, Roma, Bulzoni, 2007.

¹⁰¹ WILDE, *The Decay of Lying* cit., p. 930.