

Vol. LXXIII
nuova serie

Fasc. 1
gennaio-marzo 2022

Rivista di Letterature Moderne e Comparate e Storia delle arti

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli



Vol. LXXIII
nuova serie

Fasc. 1
Gennaio-marzo 2022

Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli
già diretta da Arnaldo Pizzorusso





Rivista di Letterature moderne e comparate

Direzione

Patrizio Collini
Università di Firenze (patrizio.collini@unifi.it)

Claudio Pizzorusso
Università di Napoli "Federico II" (claudio.pizzorusso@unina.it)

Comitato scientifico

Silvia Bigliuzzi (Letteratura inglese, Università di Verona)
Louise George Clubb (Letterature comparate, University of California at Berkeley)
Claudia Corti (Letteratura inglese, Università di Firenze)
Elena Del Panta (Letteratura francese, Università di Firenze)
Michel Delon (Letteratura francese, Sorbonne Université)
Carlo Ossola (Letterature moderne dell'Europa neolatina, Collège de France)
Michela Landi (Letteratura francese, Università di Firenze)
Ivanna Rosi (Letteratura francese, Università di Pisa)
Helmut J. Schneider (Letteratura tedesca, Universität Bonn)
Valerio Viviani (Letteratura inglese, Università della Tuscia)
Salomé Vuelta García (Letteratura spagnola, Università di Firenze)

Coordinamento redazionale

Barbara Innocenti (barbara.innocenti@unifi.it)
Michela Landi (michela.landi@unifi.it)
Claudio Pizzorusso (claudio.pizzorusso@unina.it)
Valerio Viviani (vviviani@unitus.it)

I libri per recensione debbono essere indirizzati alla redazione
c/o Prof.ssa Michela Landi
Università di Firenze-Dipartimento di Lettere e Filosofia (DILEF)
Via della Pergola, 58-60 50121 Firenze

© Copyright by Pacini Editore - Pisa (Italia)
via Gherardesca - Ospedaletto PISA

Stampato in Italia - Printed in Italy - Imprimé en Italie - Marzo 2022

Direttore responsabile Francesca Petrucci
Reg. Stampa Trib. di Firenze N. 216 del 15-5-1950

SOMMARIO

SAGGI

- JEAN-MARIE VALENTIN, *“Ein Wechselseitiger Austausch der Nationen”.
La Weltliteratur selon Goethe* 1
- GIUSEPPE GALIGANI, *Il mito di Sansone al Covent Garden* 21
- MICHELE STANCO, *Le maschere di Oscar Wilde. “The Young King” (1891)
tra dandismo e socialismo* 35
- FRANCESCA CRISANTE, *“Carlyle’s house”: Virginia Woolf, Leslie Stephen
and the Shadows of the Past* 57

DISCUSSIONI

- BARBARA DI NOI, *Dalla Preesistenza al Festival di Salisburgo. A
proposito di un recente libro di Jean-Marie Valentin: “Hugo von
Hofmannsthal et le Festival de Salzburg (1917-1929)”.* 73
- ANTONIO CARRANNANTE, *Ancora sulla “linea francese”: l’avventura di
Oreste Del Buono (1923-2003)* 81

RECENSIONI

- R. Calasso, *Come ordinare una biblioteca e Bobi* (Alessio Nistri) 93
- Il caso e la necessità. Arbitrarietà del racconto e criteri di
verosimiglianza tra teoria e storia* (Francesco Fiorentino) 97
- La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell’officina del linguaggio
mitopoietico degli antichi* (Arianna Amatruda) 100
- Heiner Müllers Küsten LANDSCHAFTEN. Grenzen - Tod - Störung*
(Benedetta Bronzini) 103

- ABSTRACTS 107

LE MASCHERE DI OSCAR WILDE. *THE YOUNG KING* (1891)
TRA DANDISMO E SOCIALISMO

1. *Dall'autore al testo, dal testo all'autore. Il modello narrativo del "dandy pentito"*

È una verità universalmente riconosciuta che Oscar Wilde fosse un cinico dandy, sprezzante della morale borghese del suo tempo, ossessionato dal culto dei piaceri, della bellezza, dello stile. È un po' meno noto che verso la fine degli anni '80 si sia avvicinato al Fabianesimo, e che abbia poi sostenuto, per quanto in modo non del tutto ortodosso, la causa socialista¹.

Che il dandismo mal si coniughi con il socialismo è intuitivo. Dunque, non bisogna sorprendersi troppo se nelle opere di Wilde in cui emerge la sua "anima socialista" traspare anche, co(n)testualmente, una palese difficoltà a tenere insieme l'amore per il lusso con un desiderio di giustizia sociale.

A partire da tale premessa, nel presente saggio si tenterà di esaminare il difficile rapporto tra dandismo e socialismo nell'opera narrativa di Wilde, facendo riferimento, in particolare, ad alcuni racconti in cui i dubbi, le oscillazioni, i ripensamenti dell'autore si palesano con maggiore evidenza: *The Young King* in primis, ma anche *The Happy Prince* e *The Star-Child* – testi che, per quanto diversi tra loro, sono accomunati da temi analoghi e da una sequenza narrativa ricorrente.

In tutti e tre i racconti, infatti, il protagonista è un giovane e avvenente dandy o esteta che, a un certo punto della sua vita, diventa consapevole dei suoi errori e fa ammenda del proprio passato, mostrando piena e totale empatia verso i più poveri e i più sfortunati.

Oltre che ai racconti, si farà brevemente riferimento anche al romanzo, di poco successivo, *The Picture of Dorian Gray*, caratterizzato da una sequenza abbastanza simile – ancorché solo vagamente abbozzata (dal momento che nell'opera il proposito di ravvedimento del protagonista, a sua volta, un giovane dandy, appare tardivo e, soprattutto, poco credibile).

Per motivi di semplificazione espositiva, potremmo definire la sequenza comune che – sia pure con gradazioni e modi diversi – informa i testi su indicati come "modello narrativo del dandy pentito".

Naturalmente, un pentimento autentico implica un cambiamento di abitudini, di stili di vita. Cosicché nei tre racconti (ma non nel romanzo), il pentimento si intreccia con la “formazione” del protagonista.

2. *The Young King. Una breve introduzione*

The Young King è, senza dubbio, il racconto in cui il lato filosocialista dell'autore si manifesta in maniera più evidente e più convincente. È dunque su tale testo che converrà focalizzare principalmente la nostra analisi, per poi allargare lo sguardo anche ad altre opere.

Il giovane Re che dà il titolo al racconto, all'inizio è un innocente cultore del bello in tutte le sue forme. Poi, però, in seguito a un triplice sogno, acquista una nuova consapevolezza dello sfruttamento dei lavoratori addetti alla produzione dei ricchi abiti previsti per la sua incoronazione. Il sogno, dunque, genera in lui una vera e propria formazione, che lo porta a rinnegare la sua adorazione per il lusso e ad abbracciare uno stile di vita molto più dimesso ed empatico nei confronti del dolore e della povertà.

In sintesi, *The Young King* è un racconto che, se da un lato si allinea alle note teorie estetiche dell'“arte per l'arte”, pubblicizzate dall'autore durante il suo ciclo di conferenze americane (1882) e disseminate in gran parte della sua opera, dall'altro reca tracce del suo avvicinamento al Fabianesimo, preannunciando anche, in forma germinale, alcune delle idee poi confluite nel saggio politico *The Soul of Man Under Socialism* (1891), in cui si auspica l'avvento del socialismo, di condizioni di lavoro più eque e l'abolizione della proprietà privata².

Estetismo e socialismo, dunque, nella loro difficile, se non impossibile, interazione. Non solo. Nella scena finale del racconto, come si cercherà di spiegare in maniera più analitica nelle pagine che seguono, il *côté* politico del sogno si stempera in una sorta di socialismo religioso, a ulteriore riprova della complessità del testo e della varietà degli echi culturali ivi presenti³.

Come si è anticipato, e come si tenterà di chiarire ulteriormente, le oscillazioni e le contraddizioni del racconto sono riconducibili alla personalità stessa dell'autore, sospesa tra l'amore per il lusso e il desiderio di giustizia sociale, tra la celebrazione degli ornamenti più ricercati e l'ammirazione di una povertà di tipo francescano⁴.

Sul fatto che Wilde avesse una personalità almeno doppia, e che tale duplicità fosse riflessa nella sua opera, ci sono pochi dubbi. È l'autore stesso, del resto, a confessarlo in una lettera a Ralph Payne, in cui, para-

gonandosi ai personaggi del suo romanzo *The Picture of Dorian Gray*, afferma di essere più simile a Basil Hallward (l'artista dai sani principi morali) che a Lord Henry Wotton (il dandy cinico e irriverente): "Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me"⁵. Anzi, Wilde lascia anche intendere che quella del dandy sia una maschera sotto la quale si cela un volto ben diverso.

Facendo *epoché* di tale ultima questione (ovvero, della distinzione tra il volto e la maschera), alla quale sarebbe impossibile fornire una risposta certa, non c'è però dubbio alcuno che le *personae* di Wilde siano più d'una, e che la sua opera conceda ampio spazio a tutte.

3. *The Young King*. La trama, l'ambientazione, le fonti

Prima di addentrarci più a fondo nell'esame del testo e delle sue problematiche estetico-politiche, sarà opportuno fornire alcune informazioni di base – anche perché le edizioni correnti dei racconti sono piuttosto scarse quanto a commento e note introduttive⁶.

The Young King fu pubblicato nel 1888 sulla rivista "The Lady's Pictorial"⁷, per essere poi ripubblicato, in una versione leggermente modificata, nella raccolta *A House of Pomegranates* del 1891. Come la precedente raccolta di racconti, *The Happy Prince and Other Tales* (1888), anche *A House of Pomegranates* è una raccolta illustrata, in cui le immagini corredano, completandolo, il senso della parola⁸.

In sintesi, *The Young King* narra la storia di un giovane Re, cultore del bello e amante dello sfarzo. Il giovane ha origini incerte, rievocate attraverso una rapida analeisi. Figlio della figlia del vecchio Re, era stato da quest'ultimo allontanato dalla corte subito dopo la nascita (in quanto colpevole di essere stato generato da un padre di basso rango) e affidato a un'umile famiglia di pastori. Ormai giovanetto, era stato ricondotto a corte su ordine dello stesso vecchio sovrano, il quale, ravvedutosi in punto di morte, aveva deciso di nominarlo suo erede⁹. Nel breve intervallo di tempo tra il suo arrivo a corte e l'incoronazione, il giovane Re è totalmente catturato dalla novità e dalla bellezza del palazzo reale, ma è soprattutto preso dalla scelta degli abiti che dovrà indossare nel giorno della sua incoronazione: la veste d'oro, lo scettro e la corona. La notte prima dell'incoronazione, però, viene visitato da un triplice sogno che gli rivela la fatica, il dolore e la morte causati dal lavoro necessario a produrre i simboli del suo potere. La sua veste laminata d'oro è tessuta da tessitori smunti ed emaciati, costretti a lavorare senza sosta in un ambiente a dir poco malsano. La perla destinata ad adornare il suo scettro viene pescata in acque profonde da un tuffatore che muore

subito dopo per lo sforzo. I rubini della corona sono estratti grazie allo scavo incessante di minatori i quali, a loro volta, pagano con la vita la durezza del lavoro al quale sono sottoposti. La triplice visione onirica produce un cambiamento radicale nel protagonista. Nel giorno dell'incoronazione nella cattedrale, il giovane Re rifiuta di indossare quelli che per lui sono diventati simboli di morte, scegliendo di presentarsi con gli stessi abiti che aveva quando era – o credeva di essere – un umile pastorello: una semplice tunica di cuoio e un rozzo mantello di pecora, oltre a un bastone (in luogo dello scettro) e un ramoscello d'erica intrecciato (in luogo della corona). Alla fine, l'improvviso, miracoloso, irradiarsi della luce sulla tunica, la fioritura del bastone e del ramoscello d'erica, e la quasi trasfigurazione del volto del Re suggeriscono che la sua scelta di povertà gode del favore divino.

Come si evince anche da una rapida sintesi della trama, il racconto propone una rappresentazione ambivalente del lusso e della bellezza. In un primo momento, gli oggetti preziosi (la veste, lo scettro, la corona) sono presentati dalla prospettiva privilegiata del giovane Re, che si limita a fruire della loro bellezza, essendo ancora inconsapevole dello sfruttamento che si cela dietro i processi di produzione; in un secondo momento, attraverso i sogni rivelatori, gli stessi oggetti sono invece presentati dal punto di vista dei lavoratori sfruttati sino alla morte per produrli. Nell'ultima scena, infine, la critica sociale suggerita dai tre sogni si carica di una coloritura mistico-religiosa e di toni sovranaturali.

Oltre che per la sua visione filo-socialista, *The Young King* presenta un certo interesse anche per la rappresentazione del tempo e dello spazio.

Come accade in alcune fiabe, i personaggi, e lo stesso protagonista, non hanno un nome, ma sono identificati esclusivamente in base al loro ruolo sociale: il giovane Re, il vecchio Re, i cortigiani, il paggio, il Vescovo, il popolo, e così via. Non mancano, tuttavia, riferimenti spaziali e storico-culturali che ci fanno collocare la storia in un mondo che, pur essendo "immaginario", non è del tutto sganciato dal mondo "reale".

L'azione principale, con la descrizione della reggia e della cattedrale, ci restituisce i bagliori – ma anche i veleni – di una non meglio identificata monarchia europea, collocabile in un passato vagamente rinascimentale. Il nome del palazzo reale, Joyeuse, sembra portarci in Francia¹⁰ e più precisamente nella corte francese di Enrico III, dal momento che il toponimo potrebbe alludere al personaggio storico di Anne, duca di Joyeuse (citato anche in *The Picture of Dorian Gray*), il

cui amore per il lusso e i cui tratti proto-dandistici – e vagamente omoerotici – ben si armonizzano con le atmosfere della prima parte del racconto¹¹. D'altro canto, i riferimenti architettonici all'immensa cupola "a bolla" della cattedrale che domina la città ("the huge dome of the cathedral, looming like a bubble over the shadowy houses", p. 86), assieme ad altri dettagli spaziali, sembrano invece portarci verso uno spazio altro, extra-francese, vale a dire verso un altrove puramente immaginario¹².

Parimenti costruito su una sapida mescolanza di dati storici e di elementi immaginari lo spazio della sequenza onirica, che si apre verso mondi esotici. Dallo spazio 'interno' del primo sogno, che si svolge in una fabbrica tessile, si passa infatti agli spazi 'esterni' del secondo e del terzo sogno: rispettivamente, le acque del Golfo Persico per la pesca delle perle e i territori semi-desertici dell'estremo Oriente per l'estrazione dei rubini.

Oltre allo spazio, anche il tempo del racconto ibrida elementi eterogenei, inserendo nel passato 'storico' vari rimandi al mondo 'contemporaneo': per esempio, le descrizioni della fabbrica tessile e delle condizioni dei lavoratori evocano chiaramente situazioni di sfruttamento operaio tipiche dell'Inghilterra medio- e tardovittoriana.

Per quanto riguarda le fonti, va innanzitutto ricordato un dato di partenza: se – com'è noto – i libri che componevano la biblioteca di Oscar Wilde sono andati per lo più persi in quanto furono venduti all'asta nel 1895, un'idea abbastanza attendibile delle sue letture possiamo farcela proprio attraverso i cataloghi d'asta redatti in quell'occasione, nonché attraverso la sua fitta corrispondenza¹³. Confrontando alcuni riferimenti spaziali del racconto con i cataloghi (che, per esempio, includono vari libri di viaggio) possiamo arrivare, se non a conclusioni certe, almeno a ipotesi abbastanza attendibili¹⁴.

Il secondo e il terzo sogno mostrano, infatti, una chiara influenza della letteratura di viaggio: oltre al *Milione* di Marco Polo, Wilde certamente conosceva l'opera di Sir John Mandeville (di cui si trovano echi anche sul piano stilistico, nella particolare commistione tra realismo e invenzione fantastica), nonché varie altre opere di viaggio successive. Probabilmente fu anche influenzato dal poemetto *Isabella; or, the Basil Pot* (1820) di John Keats, in particolare dalle strofe XIV-XV ove si descrive il crudele sfruttamento dei minatori e del pescatore di Ceylon, con vari dettagli che ricordano da vicino quelli della sequenza onirica del racconto¹⁵.

Ulteriori spunti utili all'individuazione delle fonti possono essere trovati attraverso un confronto incrociato con altri testi dell'autore e

soprattutto con il capitolo XI di *The Picture of Dorian Gray*, con il quale il racconto ha numerosi punti in comune. Accanto al già ricordato riferimento ad Anne de Joyeuse, nel capitolo in questione troviamo un riferimento a Marco Polo (p. 114), a riprova del fatto che la sua opera potrebbe essere una delle fonti del passo relativo alla pesca delle perle; svariati riferimenti a libri relativi a gioielli e pietre preziose, e in particolare a un passo della *Union* di Edward Hall in cui si descrive Enrico VIII vestito di un abito dorato e riccamente decorato di gioielli (*Ibidem*)¹⁶; un accenno all'opera wagneriana *Tannhäuser* (p. 112) nel cui mito Dorian si identifica e il cui finale, con il tema della colpa e del perdono, e l'elemento diegetico della fioritura del bastone pastorale, è sicuramente alla base del racconto.

Da un punto di vista più generale, occorre ricordare la probabile influenza di John Ruskin, con il quale Wilde entrò in contatto negli anni oxoniensi, e del cosiddetto *Christian Socialism* – influenza ravvisabile nella visione etica che anima il racconto e, segnatamente, nella sequenza finale dell'incoronazione e del miracolo.

Infine, sul piano stilistico, oltre all'influenza del modello fiabesco (ravvisabile nel carattere formulaico di alcuni dialoghi, nel crescendo che caratterizza la sequenza dei tre sogni e, in senso lato, nelle strutture di ripetizione sia lessicali che narrative), si può ravvisare una chiara eco – linguistica, ma non solo – della *Bibbia* (per esempio, nell'uso di arcaismi e di *parallel phrases*)¹⁷. Al tempo stesso, però, va sottolineato che il linguaggio del racconto, in alcuni punti, risulta decisamente moderno e tutt'altro che semplice (a conferma del fatto che *The Young King* è un racconto destinato sia ai piccoli che agli adulti): si veda, per esempio, la sequenza, estremamente tecnica, in cui viene descritto il lavoro di tessitura al telaio.

4. Il 'romanzo familiare', il 'sogno', la 'formazione'

Come si è anticipato, la tras-formazione del giovane Re da persona amante del lusso, chiusa in un egoistico isolamento, a soggetto empatico, capace di sentire e soprattutto di *vedere* la sofferenza altrui, è strettamente intrecciata a un altro elemento narrativo, quello del sogno rivelatore.

Il legame che unisce il "sogno" alla "formazione" è evidente: il sogno permette di vedere una verità ulteriore, inaccessibile attraverso i sensi corporei; il vedere (nel senso gnoseologico del vedere=conoscere) genera un nuovo io, più consapevole, traducendosi nell'adozione di un nuovo stile di vita.

Infine, c'è da aggiungere che nel racconto il sogno e la formazione sono strettamente intrecciati a una preliminare ricostruzione delle origini del personaggio, vale a dire alla sequenza narrativa comunemente nota come "romanzo familiare".

Le origini del giovane Re sono narrate attraverso un rapido flashback. All'età di sedici anni, il fanciullo era stato trovato nei boschi, "bare-limbed and pipe in hand", mentre seguiva il gregge di un capraio, "whose son he had always fancied himself to be" (p. 83), e da lì era stato poi condotto a corte.

La storia è quella di un giovane allevato da umili pastori, ma in realtà di nobili origini, il quale, in seguito a una sorta di agnizione, ritorna nel contesto al quale appartiene e dal quale era stato ingiustamente allontanato. Si tratta, dunque, di una storia delle origini assimilabile allo schema che Freud (con riferimento a leggende come quelle di Mosé, di Ciro, di Romolo e Remo) definisce romanzo familiare¹⁸, e presente in moltissimi testi letterari – tra i quali, come si spiegherà poi, anche *The Star-Child* e *The Picture of Dorian Gray*¹⁹.

La peculiarità del racconto familiare in *The Young King* sta nel fatto che le origini del giovane Re sono parzialmente avvolte nel mistero. Se il giovane è figlio della figlia del vecchio Re, la ricostruzione dell'identità del padre è affidata a una serie di congetture destinate a non essere sciolte, così come rimane non sciolto il segreto della morte di entrambi i genitori. All'uso di un narratore onnisciente e, dunque, di una focalizzazione 'interna', che caratterizza gran parte del racconto, Wilde alterna, nella ricostruzione delle origini, un punto di vista 'esterno' che conferisce un margine di incertezza ai fatti raccontati, suggerendo anche, ironicamente, la discrepanza tra verità ufficiosa e verità ufficiale, tra ciò che è accaduto e la successiva 'narrazione' elaborata dal potere²⁰. Attraverso tale espediente prospettico, l'autore lascia intendere (pur senza affermarlo come una certezza assoluta) che i genitori del ragazzo siano stati assassinati dal vecchio Re allo scopo di tutelare l'onore della casata macchiata dall'unione della figlia con un uomo socialmente inferiore e "straniero" (forse un liutaio o un pittore riminese), e che il tardivo riconoscimento del diritto dinastico del giovane nipote sia dovuto al suo pentimento, manifestatosi in prossimità della morte ("on his death-bed", p. 84).

Alla storia delle origini del giovane seguono, in rapida successione, la descrizione del suo arrivo a corte e della sua temporanea infatuazione per la bellezza del palazzo e dei suoi arredi, e, infine, la più ampia rappresentazione del triplice sogno/visione, che stimolerà la sua formazione.

Il rapporto tra il sogno rivelatore e la formazione è molto antico e, per quanto riguarda la letteratura inglese, risale almeno al *dream poem* medievale. Nel poema onirico medievale, il sogno permette di vedere ciò che da svegli è impossibile cogliere; è l'illuminazione di qualcosa che prima risultava oscuro. La sfera teorica sfocia poi, quasi inevitabilmente, nella sfera pratica: vale a dire, la conoscenza generata dal sogno non rimane astratta, ma si trasforma in azione, modificando in maniera radicale la concezione morale e, dunque, il comportamento del sognatore.

Pur riprendendo il modello narrativo del sogno/visione, Wilde lo trasforma, dandogli una tonalità totalmente diversa. In *The Young King*, infatti, il sognatore non è illuminato da una visione sovranaturale, né la verità del sogno riguarda l'ambito teologico: al contrario, il sogno permette al protagonista di cogliere una verità tutta terrena e tutta politica, ovvero di smascherare lo sfruttamento della manodopera e la mercificazione della forza lavoro²¹.

Sul piano narrativo, la sequenza onirica in *The Young King* è organizzata secondo il meccanismo del crescendo o della *incremental repetition*²². Il crescendo riguarda sia i simboli, sempre più preziosi e più potenti, che appaiono nei tre successivi sogni (la veste, lo scettro, la corona) sia lo scenario relativo alla loro produzione (con un grado di sofferenza dei lavoratori che aumenta progressivamente dal primo all'ultimo sogno), sia – di conseguenza – la consapevolezza, sempre più profonda, da parte del sognatore, dello sfruttamento mortale messo in atto dai padroni, che si comportano da veri e propri schiavisti.

Il primo sogno ci porta nel mondo lavorativo di una fabbrica tessile. Un mondo che, ancorché contemporaneo allo scenario storicamente remoto dell'azione, rinvia anche al mondo autorale, ovvero alla realtà ottocentesca della rivoluzione industriale e dello sfruttamento del lavoro operaio. Il giovane Re vede in sogno un ambiente malsano e assordante, dal soffitto basso, dalla luce fioca, dall'aria fetida, in cui donne e bambini smunti e malaticci sono intenti a svolgere un faticoso, monotono, alienante lavoro di tessitura. Uno dei tessitori, in risposta a un'esplicita domanda del Re, parla, con tono di accusa, di padroni/sfruttatori, ricchi e ben vestiti, che schiavizzano gli operai ("the rich make slaves of the poor", p. 87) in cambio di stipendi da fame. Il tessitore, nel guardare con diffidenza il Re, considerandolo troppo ricco e felice per capire ("Thou art not one of us", p. 88), gli mostra che quella che sta tessendo con fili d'oro è proprio la veste destinata alla sua incoronazione – rivelazione che provoca un vero e proprio shock nel sognatore.

Il senso più profondo del sogno è la visualizzazione delle catene invisibili – ma non per questo meno reali – che legano gli operai addetti a questo tipo di lavoro: “We have chains, though *no eye beholds them*” (p. 87, corsivi miei). Il sogno, cioè, permette al consumatore di vedere ciò che da sveglia ignorava o preferiva non vedere. Come nel precedente racconto *The Happy Prince*, lo sfruttamento e la povertà sono invisibili (nel senso che, appunto, ci si rifiuta di vederli)²³: di conseguenza, la consapevolezza generata dal sogno consiste in una accresciuta capacità di visione – consapevolezza che, attraverso la voce degli operai, si trasferisce allo stesso Re.

Il secondo e il terzo sogno vanno a completare il processo visivo/conoscitivo del sognatore, dirottandoci, però, verso spazi esotici, e dunque suggerendoci che i processi di sfruttamento del lavoro investono uno scenario globale.

Nel secondo sogno ci troviamo nei luoghi deputati alla pesca delle perle che dovranno adornare lo scettro del Re. I riferimenti etnico-geografici sono più precisi rispetto a quelli del primo sogno. Ci troviamo, verosimilmente, a “Ormuz” o nei suoi pressi²⁴; c’è una galea di pescatori di perle e ci sono tre “arabi” che, per motivi non specificati (ma presumibilmente a scopo di pirateria), corrono sulla costa, scagliando lance contro la galea.

Ormuz – oggi più nota come Hormuz – è un’isola effettivamente esistente (ma, fino al XIV secolo, il toponimo indicava una città), situata nel Golfo Persico e famosa, sin dall’antichità, per la pesca delle perle; la galea che appare nel sogno, dotata di remi e di vela latina, corrisponde grosso modo al tipo di imbarcazione tradizionalmente usato per questo tipo di attività. Anche la descrizione dei pescatori di perle (seminudi, coperti solo da uno straccio intorno ai lombi) e delle tecniche di pesca è piuttosto nitida e fedele alla realtà storica: allorché un pescatore si prepara a tuffarsi, per facilitarne l’immersione gli vengono riempite di cera le narici e le orecchie, e gli viene legata una grossa pietra intorno alla vita. Sulla galea non manca un incantatore di squali, che ha il compito di proteggere il tuffatore grazie al potere ipnotico della sua musica.

Come anticipato, è probabile che Wilde abbia appreso di Ormuz e della pesca delle perle da libri di viaggio, quali *Il Milione* di Marco Polo, *The Book of Marvels and Travels* di Sir John Mandeville e/o dai testi inclusi in raccolte successive, come quelle a cura di Ramusio o di Samuel Purchas. In molti di questi testi, infatti, si accenna a Ormuz e si descrive la pesca delle perle con dettagli molto simili a quelli utilizzati nel racconto²⁵.

Accanto a tanti particolari precisi e storicamente fedeli, ce ne sono, tuttavia, altri un po' più singolari o anche anacronistici. E sono questi, forse, i dettagli più significativi. Il lavoro della pesca subacquea si intreccia con la riduzione in schiavitù dei lavoratori. Wilde, infatti, rappresenta i suoi pescatori come soggetti inermi, sottoposti al rigido controllo e ai colpi di frusta di feroci schiavisti, che li costringono a remare incatenati gli uni agli altri sotto un sole cocente e, infine, a tuffarsi ripetutamente fino a perdere il fiato e la stessa vita. Dal momento che in Marco Polo e negli altri libri di viaggio non c'è alcun riferimento a pratiche di schiavismo, è probabile che Wilde abbia integrato i dettagli attinti dai racconti medievali di viaggio con fonti più recenti²⁶. Nel corso dell'Ottocento, infatti, il Golfo Persico era diventato il punto di arrivo di una sistematica tratta di schiavi deportati dall'Africa Orientale e utilizzati principalmente per la raccolta dei datteri e la pesca delle perle²⁷.

Se nel sogno precedente le catene che obbligavano i tessitori a lavorare in condizioni malsane in cambio di stipendi da fame erano le catene invisibili del bisogno, a Ormuz gli schiavi sono legati da catene visibilissime. Il più giovane degli schiavi, temporaneamente liberato per essere sottoposto alla necessaria preparazione per la pesca, è costretto a immergersi ripetutamente in fondali profondissimi. Alla fine, dopo tante immersioni, l'inevitabile tragedia: il tuffatore, sempre più stremato dalla fatica e dalle lunghe apnee, non regge lo sforzo e muore. Il suo corpo viene buttato in mare dagli schiavisti, nell'indifferenza generale²⁸.

Il sogno delle perle ci porta, dunque, verso un altrove orientale che, nel sovvertire i tratti più convenzionali dell'"orientalismo"²⁹, diventa anche un atto d'accusa nei confronti dello sfruttamento dei lavoratori e del mercato globale. L'autore intuisce, e denuncia, uno snodo piuttosto importante dell'economia del suo tempo. Si tratta di un punto su cui la storiografia ha fatto luce solo di recente, ma che Wilde sembra aver già intravisto nel racconto. La *antislavery narrative* dell'età vittoriana, con la sua celebrazione della British Royal Navy, nascondeva una situazione ben diversa: il Regno Unito, pur avendo formalmente abolito il commercio degli schiavi³⁰, di fatto tollerava il perdurare di pratiche schiavistiche utili all'economia del Golfo Persico e, di conseguenza, agli interessi economici britannici in tale regione³¹. Il desiderio del Re di godere della bellezza di raffinati manufatti e gioielli provenienti da qualsiasi parte del globo ("the whole world was to be searched", p. 86) è, appunto, il simbolo di tale contraddizione. E la visione onirica ne è lo smascheramento.

Smascheramento che continua, arricchendosi di nuovi dettagli, nel terzo e ultimo sogno, che, a sua volta, si svolge, in uno spazio esotico.

Dagli abissi marini si passa alle profondità della terra, dalla pesca delle perle all'estrazione dei rubini. Questo sogno è sia quello che presenta il simbolo più importante – appunto, i rubini che dovranno adornare la corona del giovane re –, sia quello in cui lo sfruttamento dei lavoratori causa il maggior numero di vittime, sfociando in una vera e propria strage.

Anche qui è possibile cogliere – sia pure in maniera un po' più vaga che nel sogno precedente – l'influenza di Polo, di Mandeville e/o di altri scrittori di viaggio. E anche qui, al di sotto dell'ambientazione storica, possiamo scorgere allusioni alla contemporaneità, ai rapporti tra la Britannia e l'Impero, alla richiesta 'interna' di materie prime e di manufatti di lusso provenienti dall'esterno³².

Nonostante il sogno sia molto denso di riferimenti geografici al "mondo reale" (i monti della Tartaria, le città murate dell'India, Samarcanda, l'Egitto, il Nilo, e così via), è difficile – se non impossibile – localizzarne l'ambientazione. Gli spazi evocati, infatti, non sono quelli in cui si svolge l'azione di scavo dei rubini, bensì quelli verso i quali il personaggio di Morte, che infierisce sui lavoratori, viene invitato ad allontanarsi. Vale a dire, anziché sapere dove siamo, sappiamo dove *non* siamo³³.

In breve, il sogno illustra quello che progressivamente si rivela essere uno sterminio di minatori, sfruttati sino alla morte da Avarizia. Avarizia, che personifica lo schiavista/capitalista³⁴, si rifiuta di donare a Morte anche un solo chicco di grano, determinando così l'eccidio dei suoi stessi lavoratori, colpiti prima da Malaria, poi da Febbre, in ultimo da Peste. Alla fine, su una scena vagamente apocalittica³⁵, irrompe una folla famelica di avvoltoi, "and no man was left alive" (p. 91).

Come si è anticipato, è la sequenza dei tre sogni – veri e propri incubi – a generare nel giovane Re la consapevolezza che nel suo desiderio di lusso e di bellezza si cela una mortifera complicità con il mondo dello sfruttamento del lavoro. Di qui, dunque, la sua formazione. Formazione che, all'inizio, ha una coloritura politica, di comprensione delle sofferenze e delle istanze dei lavoratori, ma che in chiusura assume quasi il senso religioso di una conversione³⁶.

Per chiudere, un punto importante del racconto, anche se solo vagamente alluso, riguarda l'intreccio – quasi una sovrapposizione – tra desiderio di bellezza artistica e desiderio omoerotico. Sin dal suo arrivo a corte, infatti, il futuro sovrano viene catturato dalla bellezza del palazzo e dei suoi arredi, e in particolare dalla bellezza dei ritratti e delle

statue virili di personaggi quali Adone, Antinoo, Endimione (p. 85), da lui accarezzati con lo sguardo, sfiorati con le labbra. Atteggiamento che non manca di suscitare dicerie e sospetti, sottoponendo il giovane a una specie di una sorveglianza speciale (“Many curious stories were related about him at this period. [...] He had ben seen [...], *Ibidem*)³⁷.

Se, in generale, il “sistema del dandy” era variamente associato alle voghe omoerotiche dell’aristocrazia del tempo³⁸, si comprende bene come la rinuncia al dandismo da parte del giovane Re manifesti non solo la sua presa di coscienza dello sfruttamento del lavoro, ma evochi anche una parallela rinuncia al desiderio omoerotico. Considerazione, questa, che ci riporta al dato autobiografico, ai sensi di colpa, alle infinite contraddizioni dell’autore, da cui avevamo preso le mosse.

Per molti aspetti, dunque, il racconto può essere considerato come espressione del tormentato vissuto autorale, della sua oscillazione tra dandismo e socialismo, tra un bisogno di liberazione *del* desiderio omosessuale e un tentativo di liberazione *da* tale desiderio.

5. Dal testo al macrotesto. I pericoli della bellezza

Con alcune variazioni, i temi-base e l’assiologia che caratterizzano *The Young King* ritornano anche altrove, in particolare nel macrotesto narrativo su individuato, che comprende *The Happy Prince*, *The Star-Child* e, per certi aspetti, *The Picture of Dorian Gray*. Possiamo, dunque, ipotizzare la presenza di una struttura narrativa comune, leggibile al di là dei tratti specifici che caratterizzano i singoli testi.

Il precedente *The Happy Prince* e il successivo *The Star-Child* sono, beninteso, racconti piuttosto diversi da *The Young King*. Il lato omoerotico è molto meno evidente (anche se, come vedremo, non del tutto assente) e la visione socialista si stempera in un più vago atteggiamento morale di bonarietà, di filantropismo, di amore universale. Nondimeno, al di là di tali differenze, anche questi racconti ruotano intorno alla struttura narrativa colpa/pentimento, in cui la colpa si configura come una forma di egoismo dandistico e/o di ricerca del bello, mentre il pentimento sfocia in un’apertura totale, incondizionata verso gli altri, fino al sacrificio di sé³⁹. Un discorso a parte, come già accennato in apertura, merita il romanzo, nel quale il pentimento del protagonista, evocato a più riprese, rimane solo un proposito irrealizzato e tutto sommato inautentico.

Ciò premesso, occorre mettere a fuoco, in maniera un po’ più analitica, analogie e differenze tra i singoli testi.

In *The Happy Prince*, il Principe Felice che dà il titolo al racconto è una statua dorata e adorna di preziosi che un tempo era stata un uomo in carne e ossa⁴⁰. Vale a dire, quella che all'inizio del racconto è una statua senziente e dotata in parola, in passato era un principe che viveva in un palazzo reale, "the Palace of Sans-Souci". Le analogie con *The Young King* si possono cogliere nel nome stesso della dimora regale, che sembra 'anticipare' le atmosfere lussuose e spensierate della reggia *Joyeuse* del racconto successivo. Non solo: come il giovane Re, anche il Principe Felice era inizialmente affetto da un'egoistica cecità – ovvero dall'incapacità di vedere la sofferenza altrui. E come il giovane Re, anche il Principe Felice impara poi a vedere, non però in seguito a un sogno rivelatore, bensì grazie al posizionamento della statua su di un piedistallo sufficientemente alto da permettere al suo sguardo di abbracciare l'intera città: "now that I am dead they have set me up here so high that *I can see* all the ugliness and all the misery of my city" (p. 5, corsivi miei)⁴¹. Anche il finale dei due racconti, con la scena di svestizione dei due protagonisti, presenta evidenti tratti comuni: la scelta del Principe Felice di spogliarsi del rubino e dei due zaffiri per donarli ai poveri della città (quegli stessi poveri che, in passato, per lui erano stati dei semplici invisibili) anticipa, a sua volta, la rinuncia da parte del giovane Re a indossare la veste dorata, lo scettro, la corona, svestendosi simbolicamente dell'oro, delle perle, dei rubini⁴².

Accanto alle affinità non mancano, tuttavia, le differenze. In primo luogo, in *The Happy Prince* la formazione del protagonista è una sorta di inciso, un rapido flashback, dal momento che all'inizio del racconto il protagonista si è già "formato". Il racconto, cioè, suggerisce – ma in modo piuttosto conciso ed ellittico – che in un imprecisato tempo passato, anteriore all'azione principale, è stata la metamorfosi da uomo a statua (una sorta di punizione/contrappasso) a generare la *Bildung* del Principe, stimolandone l'apertura dello sguardo. In secondo luogo, ed è un punto anche più importante, in *The Happy Prince* l'idea di giustizia sociale (se si eccettua un rapido accenno al lavoro incessante e mal retribuito di una cucitrice, pp. 5-6) si riduce a un generico filantropismo, privo di qualsiasi valenza politica. Vale a dire, se in *The Young King* la svestizione del giovane Re è un gesto di ribellione e di condanna dello sfruttamento dei lavoratori, in *The Happy Prince* la svestizione del Principe è solo un modo generoso, ma meramente sentimentale e politicamente innocuo, di recare soccorso ai sofferenti e ai diseredati⁴³.

A sua volta, *The Star-Child*, racconto che chiude la raccolta *A House of Pomegranates*, è imperniato sul pentimento e sulla successiva formazione di un giovane bello e amante della bellezza. Le analogie sia con *The Happy Prince* che con *The Young King* sono evidenti.

Come *The Young King*, anche *The Star-Child* fa uso del modello del romanzo familiare. Infatti, il Figlio della Stella protagonista del racconto viene adottato da uno dei due taglialegna che lo avevano trovato nel bosco all'interno di un fagotto caduto da una stella; solo successivamente si verrà a scoprire che il bambino è figlio di re⁴⁴.

Crescendo, il Figlio della Stella diventa sempre più bello e sempre più crudele. Anzi, è proprio la sua bellezza a renderlo crudele: "Yet did his beauty work him evil" (p. 153). La malvagità del fanciullo si traduce in atti di vero e proprio sadismo nei confronti delle creature più brutte o deformi o affette da una qualche menomazione fisica. Atti che, però, gli si ritorceranno contro e che dovranno poi essere debitamente espiati.

Il racconto, dunque, contiene un percorso di colpa/espiazione/formazione. Un percorso in parte analogo a quello che troviamo in *The Happy Prince* (il cui protagonista, come si è visto, è stato trasformato in una statua), ma che, mentre lì è solo accennato attraverso un rapido flashback, qui diventa molto più centrale e pervasivo. Se la colpa del Figlio della Stella è il suo smodato ed egoistico culto della bellezza, la sua punizione – un vero e proprio contrappasso – è la metamorfosi in una creatura orribile, a metà tra il rospo e la vipera, simile a quelle da lui precedentemente vessate⁴⁵. L'espiazione consiste in una serie di umiliazioni e di angherie che lo porteranno, alla fine, a sentire su di sé il dolore e la sofferenza altrui.

La differenza principale rispetto agli altri racconti è che qui la colpa del protagonista non è tanto l'ossessione per il lusso e la bellezza artistica, quanto il culto della bellezza naturale. Culto che, da un lato, sfocia in un profondo narcisismo, non privo di venature omoerotiche; dall'altro, genera un sentimento di repulsione e di odio nei confronti delle creature meno belle. Più che, o oltre che, sull'idea di giustizia sociale che anima *The Young King*, il racconto è centrato su un'idea (a sua volta, filo-francescana) di armonia e di rispetto per tutto l'ordine creaturale – ovvero, su quel "love of living things" (p. 153) che il prete del villaggio aveva vanamente cercato di insegnare al giovane protagonista.

Al di là, comunque, di tali differenze, da un punto di vista più generale, anche *The Star-Child* – come su accennato – condivide con gli altri testi un disegno narrativo comune: vale a dire, un ripensamento, da parte del protagonista, della propria idea di bellezza, della propria

visione del mondo, del proprio rapporto con gli altri, con un conseguente pentimento e una radicale rimodulazione del carattere.

Infine, *The Picture of Dorian Gray* è, come i racconti, imperniato sulla figura di un giovane dandy di rara bellezza, ma cinico e impermeabile ai sentimenti. Il romanzo, in breve, presenta temi analoghi a quelli dei racconti, all'interno però di un contesto molto più realistico – come si evince dal fatto stesso che il protagonista non è designato dal suo ruolo sociale, ma ha un nome e un cognome.

Anche in *Dorian Gray*, come in *The Young King* e *The Star-Child*, è presente il tema delle origini. Come il giovane Re, Dorian è figlio di una donna nobile (anche se, in questo caso, non si tratta di una regina, ma della figlia di un Lord) che ha sposato un uomo non all'altezza del suo rango. E anche qui il padre della donna si sbarazza del genere socialmente inferiore, facendolo uccidere⁴⁶.

Non solo. L'imbruttimento e l'invecchiamento del ritratto di Dorian ricorda le metamorfosi, su accennate, del Principe Felice (in statua) e del Figlio della Stella (in rospo-vipera). Con la differenza che, in questo caso, la legge del contrappasso non riesce a determinare un pentimento reale e un vero cambiamento nel protagonista.

Infatti, se il Figlio della Stella, alla fine, riacquista la sua originaria bellezza (valorizzata, anzi, da una luce nuova nello sguardo), il ritratto di Dorian, con la sua smorfia di ipocrisia, suggerisce che nulla è cambiato e nulla può cambiare (cap. XX, p. 182)⁴⁷. Il ritratto, cioè, pur permettendo al reo di *vedere* la sua colpa, non riesce a eradicarla, ma, al più, genera un vago senso di rimorso e di insoddisfazione.

In sintesi, pur entro un quadro narrativo diverso da quello dei racconti, anche *The Picture of Dorian Gray* mostra le contraddizioni di un dandismo per così dire assoluto. E se, in questo caso, il protagonista non si pente, la punizione finale (una morte che, sul piano simbolico, è un suicidio) lascia comunque trasparire i limiti e le manchevolezze del suo orizzonte morale.

6. A mo' di conclusione. Un'estetica della contraddizione

Nel loro insieme, i quattro testi narrativi ai quali si è fatto principalmente riferimento costituiscono un piccolo corpus o un sottoinsieme da cui emergono istanze antagonistiche a quelle per le quali l'autore è noto ai più. Il culto assoluto dell'arte e della bellezza espone il protagonista a pericoli e punizioni; in seguito a un percorso di cambiamento, l'amore per gli oggetti più raffinati viene poi affiancato o sostituito da un atteg-

giamento molto più aperto ed empatico nei confronti degli umili e degli emarginati.

In altri termini, sia i tre racconti che il romanzo smentiscono, almeno in parte, il paratesto wildiano, con la sua idea di un'arte completamente sganciata dalla morale. Si tratta di una contraddizione evidente, e palese soprattutto nel romanzo, il cui andamento narrativo si pone in stridente contrasto con la sua stessa Prefazione⁴⁸.

Con ciò non si vuol certo fare dell'autore un moralista, né leggere i racconti – e tantomeno il romanzo – come apologhi morali. Al contrario, si intende evidenziare la complessità di una testualità pervasa da istanze opposte, attraversata da contraddizioni e ambiguità non sanate né sanabili. Come, del resto, suggerisce il saggio *The Truth of Masks* (1891) che, anziché cercare di sciogliere i contrasti, finisce per esaltarli, facendosi – come l'autore stesso – portavoce di un'estetica della dissonanza e del valore ermeneutico della contraddizione.

MICHELE STANCO

(Università degli Studi di Napoli Federico II)

stanco@unina.it

¹ È utile ricordare che Oscar Wilde fu amico di G.B. Shaw e che iniziò a frequentare la Fabian Society (organizzazione socialista britannica) nel 1888 – vale a dire, nello stesso anno in cui pubblicò la prima versione di *The Young King*. Più o meno nello stesso periodo, Wilde recensì un libro filolaburista di Edward Carpenter, *Chants of Labour*; secondo il biografo Richard Ellmann, “He began by finding socialism a new motif for art” (R. Ellmann, *Oscar Wilde*, New York, Vintage Books, 1988, p. 290). Se mai, c’è da aggiungere che il socialismo di Wilde fu, o divenne poi, ben più radicale di quello promosso dal Fabianesimo – come, per esempio, si evince dal saggio *The Soul of Man under Socialism* del 1891. Sull’opportunità di riconsiderare questo lato della personalità e del pensiero di Wilde si è espresso, sin dal 1991, uno storico della levatura di Lucio Villari (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/04/18/non-solo-dandy.html>). Benché quello di Villari sia un semplice e breve articolo di giornale, contiene una quantità di spunti critici significativi e meritevoli di ulteriori approfondimenti.

² “Converting private property into public wealth, and substituting cooperation for competition”, in Oscar Wilde, *“The Soul of Man under Socialism” and Selected Critical Prose*, ed. Linda Dowling, London, Penguin, 2001, p. 128.

³ Si tratta di un’associazione, quella tra socialismo e cristianesimo, che ritorna nel su citato saggio *The Soul of Man under Socialism*, contemporaneo alla seconda versione (e alla prima pubblicazione in volume) del racconto. Si veda, per esempio, la visione di Gesù come un proto-socialista e in particolare il passo in cui, alcune pagine dopo aver teorizzato l’abolizione della proprietà privata, l’autore prova a ricondurre tale principio, appunto, alla sua predicazione: “Jesus says [...], ‘You should give up private property’” (O. Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, p. 136).

⁴ La figura francescana fu per l’autore un punto di riferimento costante (ancorché, di volta in volta, evocata con gradi diversi di *adhesiveness*) – come peraltro si evince dalla biografia di R. Ellmann, *Oscar Wilde*, pp. 541, 565.

⁵ *The Letters of Oscar Wilde*, ed. Rupert Hart-Davis, London-New York, Harcourt, 1962, p. 352.

⁶ Si vedano, per esempio, O. Wilde, *Complete Short Fiction*, ed. Ian Small, London, Penguin, 20032 e O. Wilde, *The Complete Short Stories*, ed. John Sloan, Oxford, Oxford University Press, 20102. Si tratta di due edizioni di qualità, ma la necessità di racchiudere in un unico volume un numero molto ampio di testi ne ha necessariamente scarnificato il commento.

⁷ La stessa prima pubblicazione del racconto su tale rivista conferma l’impressione del lettore che *The Young King* non sia una fiaba pensata per un pubblico di bambini.

⁸ La prima raccolta di racconti, *The Happy Prince and Other Tales* (1888), oltre a *The Happy Prince*, contiene *The Nightingale and the Rose*, *The Selfish Giant*, *The Devoted Friend* e *The Remarkable Rocket*. I primi quattro racconti sono centrati sul tema del *self-sacrifice* (ovvero, sul sacrificio di sé da parte del protagonista per aiutare i poveri e i sofferenti), mentre l’ultimo è uno sberleffo nei confronti del narcisismo e della presunzione. La seconda raccolta di racconti, *A House of Pomegranates* (1891), è molto più complessa e, pur senza distaccarsi totalmente dalla precedente, presenta testi più lunghi e più ‘aperti’. Oltre a *The Young King*, ne fanno parte *The Birthday of the Infanta*, *The Fisherman and his Soul* e *The Star-Child*. Per i racconti si farà riferimento alla già citata edizione di I. Small, *Complete Short Fiction*; per *The Picture of Dorian Gray* all’edizione di Michael Patrick Gillespie, New York-London, 2007. Mentre le illustrazioni della prima raccolta erano state affidate al già famoso Walter Crane e all’emergente Jacomb Hood, per la seconda raccolta l’autore si avvalse della collaborazione del giovane pittore Charles Ricketts e del compagno di lui, Charles Shannon, entrambi artisti a tutto tondo, le cui illustrazioni – come quelle di Aubrey Beardsley in opere successive – sottolineano gli elementi perturbanti e allusivamente omoerotici della scrittura wildiana.

⁹ Come si vedrà poi, il racconto nel suo complesso si avvale della tecnica del narratore onnisciente e, dunque, presenta gli eventi narrati come assolutamente certi. Tuttavia, nella breve analisi relativa alle origini del futuro Re, Wilde restringe il campo prospettico e adotta una focalizzazione ‘esterna’, presentando dunque gli eventi con un tono dubitativo (p. 84).

¹⁰ L'azione si svolge sicuramente al di fuori dell'Italia, perché il padre del futuro Re, il marito segreto della Principessa, viene presentato come uno straniero, forse un artista di Rimini (p. 83), caratterizzato da una "foreign beauty" (p. 84, corsivo mio). Lo stesso giovane Re ha una *ethnicity* mediterranea, verosimilmente riconducibile al sangue paterno, come rivelano i suoi "riccioli scuri" (p. 86).

¹¹ Nel suo *Oscar Wilde's Fairy Tales. Origins and Context* (Newbridge, Irish Academic Press, 2011, p. 150), Anne Markey ipotizza un "medieval setting" del racconto, dal momento che il nome del palazzo reale, *Joyeuse*, ricorderebbe il castello di Joyous Gard ne la *Morte D'Arthur* di Malory. Fermo restando il carattere vago dell'ambientazione, a noi sembra però più probabile che il nome della reggia evochi il personaggio storico del duca Anne di Joyeuse, vissuto nella seconda metà del '500, e ricordato nel capitolo XI di *The Picture of Dorian Gray* (p. 112). Joyeuse era uno dei favoriti del re Enrico III di Francia e non disdegnava di presentarsi in pubblico in abiti femminili. Nel romanzo si descrive Dorian Gray mentre si presenta a un ballo, mascherato da Anne de Joyeuse, con un abito coperto di perle; contestualmente si ricorda l'amore di Dorian per i gioielli e le pietre preziose (tra cui i rubini) e il suo acquisto di gioielli di particolare pregio e dimensioni dall'Olanda – elementi tutti che ci riportano alle perle, ai rubini e all'importazione di preziosi da varie parti del mondo in *The Young King*.

¹² A tale proposito, è opportuno ricordare che i re di Francia erano incoronati in una cattedrale, la cattedrale gotica di Reims, a nord-est di Parigi, che (a parte le vetrate colorate) ha ben poco in comune con la cattedrale dall'ampia cupola del racconto.

¹³ Sulle letture di Oscar Wilde, cfr. Thomas Wright, *Built of Books. How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, New York, Henry Holt, 2008. Sui cataloghi d'asta, più o meno completi e più o meno affidabili, cfr. l'ampia e rigorosa ricostruzione di Rita Severi, *La biblioteca di Oscar Wilde*, Palermo, Novecento, 2004. Si veda anche Stuart Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, with a note by Robert Ross, New York, Haskell House, 1972 (copia anastatica dell'ed. or. 1914). Utile anche, sulle fonti orientali di Wilde, Jamal Al-Asmar, *Victorian Images of the Arabs and their Sources*, "Bethlehem University Journal", XIII (1994), pp. 58-88.

¹⁴ Per esempio, i commenti delle già citate edizioni Oxford e Penguin, per il riferimento geografico a Ormuz nel secondo sogno del Re, rinviano al *Paradise Lost*, laddove è evidente che i dettagli relativi alla pesca delle perle ivi praticata derivano, invece, da libri di viaggio come quelli di Polo e di Mandeville. La biblioteca di Oscar Wilde ci conferma la presenza di entrambi gli autori tra le sue letture.

¹⁵ A. Markey, *Oscar Wilde's Fairy Tales*, p. 153. Infatti, nel poemetto narrativo di Keats non solo troviamo ulteriori particolari che non compaiono né in Polo, né in Mandeville (per esempio, lo sgorgare del sangue dalle orecchie del pescatore stremato), ma anche una doppia sequenza di sfruttamento del lavoro, che unisce pescatori e minatori.

¹⁶ Nel capitolo XI di *Dorian Gray* troviamo, infatti, una descrizione, relativa all'incoronazione di Enrico VIII, mutuata dalle *Cronache* di Edward Hall (*The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and York*, 1548), che potrebbe aver ispirato, oltre al romanzo, anche il racconto: "Hall described Henry VIII [...] as wearing 'a jacket of raised gold, the placard embroidered with diamonds and other rich stones, and a great bauderike about his neck of large balasses'" (O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, p. 114). È anche possibile che Wilde abbia letto la citazione di Hall di seconda mano, in un volume di William Jones: *The History and Mystery of Precious Stones*, 1880 (si veda il cap. VIII in cui Jones, oltre che sui regali di Enrico VIII, si sofferma sugli abiti e gli ornamenti di Mary Tudor e di Elisabetta I (si è qui consultata l'edizione della Westphalia Press, Washington D.C., 2019).

¹⁷ Come osserva ancora A. Markey (*Oscar Wilde's Fairy Tales*, pp. 148-149), l'uso di arcaismi di tipo biblico caratterizza soprattutto la seconda versione del racconto, del 1891.

¹⁸ Sigmund Freud, *Il romanzo familiare dei nevrotici*, in *Opere*, a cura di Cesare Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, vol. V, 1989, pp. 471-474 e *Mosè egizio*, in *Opere*, vol. XI, 1989, pp. 337-345.

¹⁹ Si veda il cap. III del romanzo, sul quale si tornerà più avanti.

²⁰ Si vedano le formule dubitative adottate nella breve analesi relativa alle origini del futuro Re: “as the court physician stated, or, as some suggested”; “it was said”, “Such, at least, was the story that men whispered to each other” (p. 84).

²¹ Qualche decennio prima di Wilde, già Dickens, nel racconto *A Christmas Carol* (1843), aveva ripreso il modello del sogno/visione per denunciare certe forme di ingiustizia sociale e di sfruttamento del lavoro. Tuttavia, a differenza del racconto wildiano, il *Carol* dickensiano, pur mostrandoci un datore di lavoro (il vecchio Scrooge) umanizzato e reso più caritatevole dalla sequenza di tre sogni premonitori, rimane ancorato al modello tradizionale del sogno come momento di contatto con l'aldilà, avanzando, peraltro, un'idea più filantropica che propriamente 'politica' di giustizia.

²² La tecnica della *incremental repetition*, più che alla prosa, è generalmente associata alla poesia e all'oralità. Le fiabe e i racconti di Wilde, pur essendo definibili come prosa d'arte, conservano molti tratti della tradizione orale (ripetizioni, linguaggio formulaico, arcaismi, e così via).

²³ Non sarà inopportuno ricordare che, ancor oggi, definiamo “invisibili” le persone di cui ci rifiutiamo di vedere l'indigenza e la sofferenza.

²⁴ Che l'azione del sogno si svolga ad Ormuz è probabile, ma non scontato. Nel sogno, infatti, si afferma semplicemente che la perla pescata dal tuffatore è più bella di tutte le perle di Ormuz (“fairer than all the pearls of Ormuz”, p. 89).

²⁵ Che Wilde conoscesse sia Marco Polo che John Mandeville è evidente, come già indicato, sia dalla ricostruzione della sua biblioteca e da alcuni riferimenti nelle lettere, sia dalle sue descrizioni della pesca delle perle, molto simili alle descrizioni presenti nei due libri di viaggio. Come pure ricordato, nel sogno si può ravvisare anche la probabile influenza del poemetto *Isabella; or, the Basil Pot* (1820) di John Keats. E forse anche della poesia *Bermudas* di Andrew Marvell, in cui il frutto del melograno (altro simbolo che ritorna nell'intera raccolta wildiana dei racconti) è definito come più ricco dei gioielli di Ormuz.

²⁶ Sulle pietre preziose e la loro storia, è probabile che Wilde abbia consultato anche alcuni manuali dell'epoca, quali Arthur Herbert Church, *Precious Stones*, London, Chapman and Hall, 1882 e il già citato William Jones, *The History and Mystery of Precious Stones* (1880) – opere di cui certamente si avvale per il capitolo XI di *The Picture of Dorian Gray* (cfr. il commento di M. P. Gillespie alla sua edizione, del romanzo, p. 112n). Jones, nel cap. III della sua *History*, racconta la storia dell'amore del re persiano Peroz per le perle e la sua richiesta a un pescatore di catturarne una particolarmente grande e lucente; il pescatore riesce nell'impresa, a costo, però, della vita (viene divorato da uno squalo poco dopo esser riuscito a lanciare la perla sulla riva). Jones, a sua volta, riprende la storia della perla dai libri dello storico bizantino Procopio.

²⁷ Il processo e le dinamiche della *global slavery* del tempo sono stati recentemente ricostruiti, tra gli altri, da Matthew S. Hopper, *Slaves of One Master. Globalization and Slavery in Arabia in the Age of Empire*, New Haven and London, Yale University Press, 2015. Difficile, però, individuare quali fonti specifiche Wilde abbia consultato, oltre ai libri di viaggio trecenteschi, riguardo alla pesca delle perle nella sua epoca. Anche in questo secondo sogno, dunque, Wilde costruisce una topografia storicamente ibrida, in cui l'antica attività della pesca delle perle si coniuga con pratiche di schiavismo molto più recenti.

²⁸ Occorre anche ricordare un ulteriore dettaglio non da poco. In Wilde non sono gli schiavi – la cui etnia non viene precisata –, ma gli schiavisti a essere “negroes”. Il capitano della nave è, infatti, “black as ebony” (p. 88) e indossa un turbante di seta cremisi. Non è semplice interpretare il senso di questo rovesciamento. Va, ad ogni modo, segnalato che in vari punti della memorialistica di viaggio classica (a partire da Marco Polo) si fa riferimento a non meglio precisati “mori”, spesso descritti come persone di indole malvagia. È dunque possibile che Wilde, pur aggiornando la rappresentazione della pesca alla luce degli eventi del suo tempo, sia poi ritornato alle sue fonti, mettendo in atto ulteriori forme di ibridazione spazio-temporale.

²⁹ Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978 (trad. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991).

³⁰ Si vedano lo *Slave Trade Act* del 1807 e lo *Slavery Abolition Act* del 1833.

³¹ M. S. Hopper, *ibidem*.

³² Deaglán Ó Donghaile, *Oscar Wilde and the Radical Politics of the Fin de Siècle*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020, p. 140.

³³ Nondimeno, da alcuni dettagli relativi al paesaggio (quali la presenza di animali esotici) possiamo vagamente ipotizzare che ci troviamo in uno spazio extra-europeo, probabilmente nell'Africa orientale o in Asia, forse su di un'isola vulcanica (si veda la descrizione di tartarughe giganti che riposano sul fango caldo), in cui a una rigogliosa foresta, caratterizzata da "strani frutti" e "fiori velenosi", subentra una vallata semidesertica, brulicante di lavoratori.

³⁴ "They are my servants" (p. 90).

³⁵ Possibili influenze sono l'Apocalisse di San Giovanni e l'apologo, raccontato dal teologo Thomas Fuller in *The Holy State and the Profane State* (1642), del re che affama i sudditi, impiegandoli nell'estrazione dell'oro e trascurando la coltivazione dei campi (la storia, a sua volta, è nel già citato W. Jones, *The History and Mystery of Precious Stones*, cap. IV).

³⁶ Se i modelli culturali ai quali il racconto si rifà nella sua parte finale sono quelli del *Christian socialism* nonché, probabilmente, quelli filo-cattolici dello *Anglican Ritualism* (come sembrano suggerire alcuni aspetti del cerimoniale nella scena finale dell'incoronazione), le fonti più specifiche sono rintracciabili – come pure accennato – nel mito di Tannhäuser (si veda la sequenza del pentimento suggerito dal miracolo della fioritura del bastone) e forse nella storia leggendaria di San Francesco: in particolare, nella sostituzione della cerimonia della vestizione regale con il gesto ribelle di una simbolica svestizione. Infatti, anche se il giovane Re non si spoglia, la sua rinuncia a vestirsi dei preziosi abiti previsti per l'incoronazione, per coprirsi con una semplice tunica e un mantello, è, simbolicamente, una scena di svestizione – scena che peraltro, come si vedrà, presenta notevoli analogie con la sequenza finale di svestizione di un altro racconto wildiano, *The Happy Prince*. C'è da aggiungere che Wilde ben conosceva la vita santo e ammirava l'ideale francescano (come, peraltro, si evince da alcuni passi della sua famosa lettera *De Profundis*).

³⁷ Una tecnica simile è adottata anche in *Dorian Gray*, nei vari punti in cui si allude ai pettegolezzi e ai "rumours" che si addensano intorno al giovane protagonista, offuscandone l'immagine.

³⁸ Giovanna Franci, *Il sistema del dandy: Wilde-Beardsley-Beerbohm. Arte e Artificio nell'Inghilterra fin de siècle*, Bologna, Pàtron, 1977.

³⁹ In *The Happy Prince* il sacrificio di sé consiste nel dono prima del rubino, poi degli zaffiri (ovvero degli occhi) – doni di sé che portano poi alla distruzione stessa della statua, ormai troppo imbruttita, decretata dalle autorità cittadine. In "The Star-Child" il sacrificio di sé coincide con i doni delle monete al lebbroso da parte del Figlio della Stella – doni che lo espongono a una punizione letale da parte del suo avido padrone.

⁴⁰ "When I was alive and had a human heart", p. 5.

⁴¹ In particolare, l'altezza del piedistallo che amplia l'orizzonte visivo della statua si pone in netto contrasto con le mura del giardino della reggia (il "very lofty wall", *Ibidem*) che, invece, precludevano lo sguardo del Principe.

⁴² Oltre che sul piano tematico, i due racconti presentano notevoli affinità anche sul piano strutturale: la sequenza dei tre doni del Principe (prima del rubino, poi dei due zaffiri) ricorda da vicino la sequenza dei tre sogni del giovane Re.

⁴³ In altri termini, il dono della statua del Principe è un tipo di dono analogo a quello che l'autore avrebbe successivamente bollato, in *The Soul of Man under Socialism*, come "elemosina sentimentale" ("sentimental dole", p. 130). Si tratta, dunque, di un atteggiamento genericamente caritatevole e filantropico ben diverso dalla netta presa di coscienza politica da parte del protagonista di *The Young King*. Altresì meno palese, rispetto a *The Young King*, il contenuto omoerotico, leggibile forse solo in un certo gusto esotico-estetizzante e nel bacio sulle labbra tra il Principe e il Rondinotto (p. 10).

⁴⁴ Sul piano cromatico ritorna anche qui il tema dell'oro come simbolo di bellezza, ma anche di pericolo: dalla veste a foglia oro della statua del Principe, alla veste intessuta d'oro del giovane Re, al bagliore aureo della stella e del fagotto stellato in cui viene trovato il Figlio della Stella.

⁴⁵ In sintesi, se in *The Star-Child* la colpa e il contrappasso del protagonista, con relativa metamorfosi, fanno parte del centro del racconto, in *The Happy Prince* ne costituiscono l'antefatto.

⁴⁶ Si veda il capitolo III del romanzo, nel quale, peraltro, analogamente a quanto accade in *The Young King*, la storia delle origini del protagonista assume i contorni sfumati della focalizzazione esterna (p. 32).

⁴⁷ Infatti, anche se, verso la fine del romanzo, Dorian mostra segni di insofferenza verso il suo passato e sembra mosso da un desiderio di cambiamento (in particolare, nella sua rinuncia alla seduzione di Hetty Merton), i suoi propositi di ravvedimento risultano insinceri e poco credibili – come, appunto, conferma il ritratto stesso.

⁴⁸ La *Preface*, com'è noto, fu aggiunta solo nella seconda versione del romanzo (1891). Le sue massime (per esempio, "There is no such thing as a moral or an immoral book", p. 3) stridono non solo con il tessuto narrativo del romanzo stesso, ma anche con le lettere dell'autore che cercò a più riprese e con argomenti vari di difendere la sua opera dalle accuse di immoralità.

