

InCarnations
Studi e prospettive
sull'Ottocento britannico

[1]

La collana ospita monografie, raccolte di saggi, atti di convegni, edizioni critiche e traduzioni di testi che intrecciano un dialogo con il ricchissimo scenario letterario dell'Ottocento britannico. Se il termine allusivo *InCarnations* focalizza in primo luogo l'attenzione sul contesto dell'Estetismo e della *fin de siècle*, la collana accoglie studi che guardano al diciannovesimo secolo sia da un punto di vista storico-filologico, sia in ottica comparatistica, interdisciplinare, transculturale e legata alle sue molteplici rivisitazioni nella contemporaneità. Al fine di promuovere il dibattito critico e la disseminazione della ricerca, i contributi possono essere presentati sia in italiano, sia in inglese. La selezione e la valutazione delle proposte seguono le linee procedurali della blind peer review, condotta attraverso la collaborazione di esperti qualificati e membri della comunità accademica.

The series welcomes monographs, edited collections, conference proceedings, critical editions and translations of texts which address nineteenth-century British literature and its engaging contexts. If the term InCarnations is clearly evocative of Aestheticism and the fin de siècle, the series encompasses studies that deal with the nineteenth century from a variety of perspectives (historical, philological, comparative, interdisciplinary, transcultural, modern and postmodern). Contributions may be written in Italian or in English, so as to foster critical debate and research dissemination. Proposals are selected and evaluated through a blind peer review process involving specialised researchers and academics.



InCarnations

Studi e prospettive
sull'Ottocento britannico

Direttori / Series editors

Elisa Bizzotto, Università "Iuav" di Venezia

Laura Giovannelli, Università di Pisa

Pierpaolo Martino, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

Gino Scatasta, Università di Bologna

Comitato scientifico / Editorial board

Maurizio Ascari, Università di Bologna

Simona Beccone, Università di Pisa

Joseph Bristow, University of California, Los Angeles

Alessandra Calanchi, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo"

Michael F. Davis, Le Moyne College, Syracuse, NY

Maria Luisa De Rinaldis, Università del Salento

Jane Desmarais, University of London

Stefano Evangelista, University of Oxford

Roberta Ferrari, Università di Pisa

Enrichetta Soccio, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

Redazione / Editorial staff

Marco Canani, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara



Wilde World

*Una tavola rotonda
su Oscar Wilde*

a cura di

Laura Giovannelli e Pierpaolo Martino



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Volume pubblicato con il contributo dei Fondi di Ateneo
dell'Università di Pisa*

© Copyright 2022

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676385-3

Indice

GINO SCATASTA Introduzione	5
MICHAEL F. DAVIS The Signification of the Fan in <i>Lady Windermere's Fan</i> : The Female Phallus and the Name of the Mother	13
DAVID WEIR <i>Salomé</i> on the Screen, or, The Dance of the Seven Arts	43
ALICE CONDÉ A “shadow of a white rose in a mirror of silver”: The Disembodied <i>Femme Fatale</i> in Oscar Wilde's <i>Salomé</i>	69
MICHELE STANCO “A sweet poison”: Oscar Wilde e il volto oscuro dell'amore platonico	97
PIERPAOLO MARTINO Sound, Music and Listening in Oscar Wilde and James Joyce	125
GRAHAM PRICE Oscar Wilde, Brendan Behan, and Contemporary (Postmodern) Irish Drama	157
RICCARDO CASSARINO, MAGGIE ROSE Gareth Armstrong's Stage Adaptation of Oscar Wilde's <i>De Profundis</i> and <i>The Ballad of Reading Gaol</i> and its Italian Translation	183
SARA PINI Tradurre e ritradurre Wilde: considerazioni su <i>Il ritratto di Dorian Gray. Stesura del 1890</i>	199



MICHELE STANCO

“A sweet poison”:
Oscar Wilde e il volto oscuro
dell’amore platonico

Abstract: In his *Symposium*, Plato distinguishes two kinds of love: a sensual love between a man and a woman, leading to “physical procreancy”, and a chaste love between an older and a younger man, culminating in “spiritual procreancy” (that is, in the lover’s moral and cognitive enhancement). During the late Victorian age, Plato’s spiritualisation of love between men became a recurring model among homosexual writers, who appealed to the Greek philosopher’s authority in order to legitimate their own desires. This essay attempts to show how Oscar Wilde, drawing on both Plato’s dialogues and Shakespeare’s *Sonnets*, shaped his own, ambivalent view of male love. A love which – as implied by “Charmides”, *The Portrait of Mr W.H.*, and *The Picture of Dorian Gray* – he felt to be both ennobling and poisonous.

Keywords: Oscar Wilde. Platonic love. Shakespeare’s *Sonnets*. Decadence and sensual pleasure.

1. *Origine e significati dell’‘amore platonico’*

L’‘amore platonico’ indica un legame ideale o spirituale tra due uomini, in opposizione all’amore fisico tra uomo e donna. Come infatti suggerisce Platone nel *Simposio*, se l’amore fisico o terreno tra uomo e donna genera “un parto nel corpo”, rendendo possibile l’immortalità della specie, l’amore celeste tra un uomo adulto e un giovane genera (nell’adulto, che funge da educatore) “un parto nell’anima”, garantendo così l’immortalità del sapere.

Il senso dell’espressione non è però rimasto costante nel tempo. L’‘amore platonico’ – come osserva E.K. in una nota a *The Shepherdes Calender* di Edmund Spenser – è stato spesso “gathered beside his meaning”. Circa tre secoli dopo, nel corso del secondo dei tre processi in cui fu coinvolto, Oscar Wilde a sua volta avrebbe



affermato che nel suo secolo quel tipo di amore era stato completamente “misunderstood”.¹ In aggiunta al suo significato originario, l’idea di ‘amore platonico’, nel lungo percorso storico che l’ha portata fino a noi, si è infatti caricata di almeno due significati ulteriori. In alcuni contesti, è stato cancellato o rimosso il seme della spiritualità e, dunque, l’espressione ‘amore platonico’ è stata usata per indicare l’amore *fisico* tra due persone di sesso maschile (ed è appunto a tale slittamento di senso, o fraintendimento, che fanno riferimento sia E.K. che Wilde). Talvolta, per sottolineare la presenza di una componente sensuale dell’eros, si è preferito parlare – in luogo di ‘amore platonico’ – di ‘amore socratico’ o ‘amore greco’.²

In altri contesti, invece, a essere oscurato non è stato il tratto spirituale, bensì quello omoerotico. L’espressione è stata, cioè, usata per indicare un amore, sì, ideale, ma *tra uomo e donna* (lasciando, in tal modo, cadere la distinzione platonica tra un amore eterosessuale generativo di vita e un amore omosessuale generativo d’arte e di sapere).³ In vari momenti storici, infatti, si è voluto sottrarre Platone a qualsiasi sospetto di omosessualità, chiudendo gli occhi sul modello pedagogico-pederastico in vigore nella Grecia del tempo e cercando di ‘normalizzare’ il suo lascito filosofico.⁴ Un destino di censura e di rimozione non dissimile da quello a cui è andato incontro, per molto tempo, lo Shakespeare dei *Sonnets* (al quale, peraltro, il Platone del *Simposio*, come si vedrà, è stato variamente associato).

A partire da tali premesse, nelle pagine che seguono si analizzerà

¹ I riferimenti ai due passi in questione, quello spenseriano e quello wildiano, saranno dati più avanti, là dove si tornerà in maniera più specifica sui relativi testi.

² La definizione di ‘amore socratico’ nasce anche dal fatto che, come si vedrà, è soprattutto al personaggio di Socrate che Platone attribuisce il compito di illuminarci sulle cose d’amore. Si tratta, ad ogni modo, di distinzioni terminologiche non rigide, né costanti, dal momento che le pratiche d’uso non sempre sono state del tutto coerenti.

³ Per praticità, seguendo una prassi ormai consolidata, si userà l’espressione ‘omosessualità’ anche in relazione a contesti storici lontani nei quali il termine non esisteva. Ciò, se da un lato è evidentemente anacronistico, dall’altro ci permetterà di sottolineare alcuni elementi di continuità tra passato e presente.

⁴ Se ci è consentito aggiungere una nota personale, i manuali di filosofia sui quali ci siamo formati da studenti, verso la fine degli anni Settanta, non lasciavano minimamente filtrare le implicazioni omoerotiche dell’‘amore platonico’ – dunque, in assenza di precisazioni, quell’amore veniva inevitabilmente inteso come amore tra uomo e donna. Con ciò, si perdeva anche il senso del rapporto tra *philia* e conoscenza, così importante per la comprensione dell’universo platonico.

la presenza del modello platonico negli scritti (e nella vita) di Oscar Wilde. Come si tenterà di mostrare, in Wilde il platonismo ritorna sia nella sua forma originaria di amore virile casto e intellettuale, sia in una nuova veste sensuale e decadente. Difficile dire se tale nuova veste costituisca una forma di antiplatonismo o non sia un riaffiorare di elementi latenti, ovvero di una sensualità sotterranea interna alla stessa visione platonica.

L'analisi del platonismo tardo-vittoriano conta, ormai, una vasta messe di studi densi, storicamente accurati, interpretativamente originali.⁵ Ciò che vorremmo tentare di enucleare è, però, un tema più specifico: quello, su accennato, del “parto nell'anima” – vale a dire, l'idea che l'amore virile generi una sorta di gravidanza poetico-filosofica, parallela (ma anche antagonista) alla gravidanza biologica.⁶

Per comprendere tali snodi all'interno dell'arte wildiana, e in generale del platonismo decadente, sarà necessario risalire, almeno per sommi capi, alle origini dell'eros platonico. È nel *Fedro*, e soprattutto nel *Simposio*, che Platone sviluppò la sua riflessione sull'amore e sulla sua doppia natura. Sulla scena del *Simposio* (il dialogo ha una struttura quasi teatrale) si avvicendano numerosi interlocutori, ciascuno dei quali offre il proprio contributo alla comprensione di eros. Su tutti spicca la voce di Socrate, il cui discorso assume uno statuto particolare sia perché è l'ultimo a parlare, sia perché le parole gli sono dettate da una sacerdotessa, Diotima di Mantinea. Attraverso la sua voce ispirata, Socrate porta finalmente a conclusione

⁵ Cfr. L. DOWLING, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1994; S. EVANGELISTA, “Lovers and Philosophers at Once’: Aesthetic Platonism in the Victorian *Fin de Siècle*”, *The Yearbook of English Studies*, 36 (2), 2006, pp. 230-44; T. WRIGHT, *Built of Books: How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, New York, Holt, 2009, pp. 85-94; S. MELANI, *L'identità segreta. Modelli omoerotici nella cultura inglese tra Otto e Novecento*, Pisa, Pacini, 2010.

⁶ Oltre che del platonismo vittoriano in generale, Linda Dowling si è occupata, con acume, del tema più specifico del “parto nell'anima” (“procreancy of the spirit”), ma all'interno di un volume di taglio prevalentemente storico-culturale in cui all'opera letteraria di Wilde è dedicato solo qualche accenno fugace. Cfr. L. DOWLING, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, pp. 67-103. Sul tema è tornato di recente I. ROSS, *Oscar Wilde in Ancient Greece*, Cambridge, CUP, 2013, pp. 167-68, che ha formulato osservazioni utili su *The Picture of Dorian Gray*. Noi stessi avevamo dedicato, vari anni fa, alcune brevi riflessioni al tema del “parto dell'anima” nel romanzo wildiano: M. STANCO, “Omosessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amor platonico da Shakespeare a Forster”, in S. MANFERLOTTI (a cura di), *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Roma, Carocci, 2009, pp. 50-51.

il lungo e articolato dibattito, distinguendo due tipi di amore: l'eros tra uomo e donna, generatore di “un parto nel corpo” e l'eros tra due uomini, generatore di “un parto nell'anima” (*katà tèn psykèn*: 206c).⁷ Entrambi i tipi di amore, per Socrate, sono “utili”, dal momento che ciascuno garantisce una specifica forma di immortalità. Se il parto nel corpo permette la continuità della specie, al parto nell'anima si deve la genesi e la trasmissione delle opere più grandi e immortali dell'umanità in ambito filosofico, politico e poetico. In termini contemporanei, potremmo dire che, mentre l'eros tra uomo e donna si pone sotto il segno della ‘natura’, l'eros tra un adulto e un giovane si pone sotto il segno della ‘cultura’.

Dunque, tramite la metafora di un parto nell'anima, Platone legittimò l'amore tra due persone dello stesso sesso, mostrandone la valenza (o l'“utilità” [204c]) sociale e riconducendo la conoscenza e la creazione artistica nell'ambito dell'affettività omoerotica. Così, attraverso la linea argomentativa sviluppata nel *Simposio*, l'omoerotismo andava a compensare la sua sterilità biologica accendendo una sorta di parto culturale.

Com'è noto, la rappresentazione dell'opera letteraria come parto dell'autore è un *topos* piuttosto diffuso e, dunque, non costituisce di per sé una prerogativa del platonismo. Tuttavia, in Platone e nel platonismo la figura del parto assunse un significato particolare proprio per il suo essere associata a un percorso di conoscenza reso possibile dall'amore virile.

Nelle sue linee generali, il modello retorico-narrativo proposto da Platone si può sintetizzare nel modo seguente: un uomo maturo (l'“amante” o *erastés*) s'innamora di un giovane ancora imberbe (l'“amato” o *erómenos*); la visione della bellezza terrena di quest'ultimo, evocando nell'adulto il ricordo della Bellezza ideale, lo spinge a “partorire” discorsi poetico-filosofici e ad avvicinarsi alla virtù (206c-209d). I discorsi e la virtù stimolati dall'amore rappresentano, dunque, i “figli” comuni della coppia: “[L'amante e l'amato] vengono ad avere [...] una comunanza molto più forte di quella dei figli, e un'affezione più salda, avendo insieme dei figli più belli e più

⁷ Le citazioni da Platone e dagli altri testi primari sono tratte dalle edizioni citate nella Bibliografia finale. Riguardo al *corpus* platonico, per il *Simposio* si è fatto riferimento all'edizione curata da Angelica Taglia e per gli altri dialoghi all'edizione delle opere complete, a cura di Gabriele Giannantoni.

immortali” – vale a dire, le grandi opere della cultura (*Simposio*, 209c).⁸

Tuttavia, nonostante il tentativo di negare la presenza di qualsiasi componente sensuale nel legame tra l'amante e l'amato, tra le pieghe del *Simposio* (come pure di altri dialoghi) affiora, qua e là, una tensione sessuale a stento dissimulata. Anche perché il percorso ascendente, la scala d'amore che conduce l'amante alla contemplazione della Bellezza ideale, nasce pur sempre dalla visione della bellezza terrena di giovani corpi maschili. Semmai, più che di eros celeste, si può parlare di un eros che aspira, attraverso un continuato esercizio di temperanza, a diventare tale, senza però mai riuscirvi del tutto.

Esemplare, a tale riguardo, il *Carmide*. Anche se il dialogo conduce, per gradi, alla celebrazione della bellezza dell'anima, è difficile cancellare dall'effetto complessivo quei passi in cui è viceversa la bellezza fisica a essere posta in primo piano e a generare negli uomini adulti una sorta di voyeuristica esaltazione. Come, ad esempio, la scena in cui Socrate ed altri frequentatori del ginnasio si sentono “avvampare” alla visione delle nudità del giovane Carmide, da loro fugacemente intraviste al di sotto della tunica (155c-d).

2. *Un breve excursus sull'‘amore platonico’ dal Rinascimento all'età vittoriana*

La teoria dell'amore elaborata da Platone non ha mai cessato di esercitare il suo fascino e la sua influenza su pensatori, poeti, artisti, sia per la profondità del pensiero, sia per la qualità letteraria dei dialoghi,⁹ giungendo sino a noi attraverso un percorso lungo circa ventiquattro secoli. Un percorso fatto di traduzioni (in latino e nelle varie lingue nazionali), commenti, rielaborazioni, riscritture, ap-

⁸ Le opere ‘generate’, in senso lato, dal modello educativo-affettivo della *paideia* vanno dalle opere poetiche (Omero ed Esiodo, 209c-d) a quelle legislative ed istituzionali (Licurgo, 209d), fino ai discorsi filosofici.

⁹ È anche Wilde, incidentalmente, a sottolineare l'unione in Platone della profondità teoretica con la bellezza dello stile, definendolo, con una sintesi felice, un “artist in thought” (O. WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, ed. M.P. GILLESPIE, New York and London, Norton, 2007, Cap. 3, p. 35; le successive citazioni dal romanzo si riferiranno a questa edizione).

propriezioni. In alcuni casi il modello è stato riproposto in maniera abbastanza fedele; in altri è stato riconfigurato, se non rovesciato. Anzi, la sua stessa lunga durata appare strettamente legata alla sua fluidità, alla sua capacità di adattarsi a nuovi generi testuali, a nuove forme estetiche, a nuovi contesti culturali. Nel corso del tempo, nei suoi flussi e riflussi, il modello si è trasformato continuamente in qualcosa di nuovo, senza tuttavia mai perdere del tutto la sua identità originaria.

Sarebbe impossibile fornire nello spazio di un saggio breve una ricostruzione storica esauriente degli sviluppi del platonismo all'interno di un arco temporale così lungo. Ci si limiterà, pertanto, a proporre qualche piccolo spunto di riflessione mirante, soprattutto, a chiarire l'appropriazione e il ri-uso di alcuni specifici temi (neo) platonici nell'opera di Oscar Wilde.

Fu nel Quattrocento che la riscoperta e la diffusione del *corpus* di Platone, grazie al lavoro di vari eruditi, ma soprattutto alle traduzioni e ai commenti latini e italiani di Marsilio Ficino, diedero nuova linfa alla teoria dell'amore platonico, collocandola al centro della produzione poetica e filosofica.¹⁰ Non mancarono, accanto a letture e interpretazioni *relativamente* fedeli quali quelle ficiniane, rivisitazioni e riappropriazioni più radicali.

Nei decenni successivi, Baldesar Castiglione, nel suo *Cortegiano* (1528), ripropose – affidandola al personaggio di 'messer Pietro Bembo' – la distinzione tra amore terreno e amore celeste, ma ne modificò radicalmente i contenuti. Infatti, pur mantenendo la distinzione tra due tipi di amore, la associò a un modo diverso di amare in età matura, escludendo dalla scena l'amore al maschile. Non solo: in luogo delle idee platoniche, pose al vertice della sua *scala amoris* la "bellezza divina",¹¹ con il risultato di annullare, in un

¹⁰ Oltre alle traduzioni di Ficino, vanno ricordati i suoi commenti: il *Commentarium in Convivium Platonis de Amore* (composto nel 1469 e pubblicato nel 1484) e la versione italiana, *Sopra lo Amore ovvero Convito di Platone*. Un'influenza non meno significativa fu svolta dal sistema platonico elaborato dallo stesso Ficino nella sua *Theologia Platonica* (composta tra il 1469 e il 1474; pubblicata nel 1482). Com'è noto, nonostante un certo grado di fedeltà all'originale, Platone viene riletto e parzialmente reinterpretato da Ficino alla luce di suggestioni sia plotiniane, sia ermetiche, sia soprattutto cristiane. Prima di Ficino, c'erano state solo traduzioni parziali di singoli dialoghi. Per una ricostruzione del panorama medievale e protoumanistico inglese, cfr. A. BALDWIN and S. HUTTON (eds), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge, CUP, 1994.

¹¹ Si veda B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. BARBERIS, Torino,

unico colpo, sia il retaggio pagano, sia i sospetti di pederastia che rendevano indigesto il platonismo alla sensibilità dell'epoca.

Le idee di Castiglione si diffusero in Inghilterra anche grazie alla traduzione del suo trattato da parte di Sir Thomas Hoby (*The Courtyer*, 1561). Alle opere di Ficino e di Castiglione/Hoby ne vanno affiancate molte altre, oggi note solo agli specialisti, ma all'epoca piuttosto influenti: su tutte, la traduzione latina di Platone con testo a fronte, in tre volumi, a cura di Jean de Serres (Serranus) nell'edizione di Henri Estienne (1578), le cui copie furono inviate anche alla regina Elisabetta I e a Sir Philip Sidney.¹²

Un esplicito riferimento a Platone, e alla sua teoria d'amore, compare nell'Egloga di Gennaio di *The Shepheardes Calender* (1579) di Edmund Spenser, più precisamente nel commento – su citato – attribuito al misterioso E.K. Il commento, che risponde al tentativo di legittimare l'amore del maturo pastore Hobbinol per il giovane Colin Clout, spiega che quello di Hobbinol non è un 'amore disordinato', bensì un amore nobile, simile a quello che Socrate nutrì non per il corpo ma per l'anima di Alcibiade, aggiungendo che l'amore platonico è stato spesso frainteso ("gathered beside his meaning") e che il "pæderastice [is] much to be preferred before gynerastice" (ovvero che l'amore per l'anima dei giovinetti è di gran lunga preferibile all'amore per i corpi delle donne).¹³

Einaudi, 1998, Libro IV, pp. 418-19. Come Platone si era avvalso della voce di 'Socrate', così Castiglione utilizza quella del personaggio di 'Pietro Bembo', ispirato alla persona storica di Pietro Bembo, il quale aveva esposto idee abbastanza simili nel trattato dialogico *Gli Asolani* (composti tra il 1497 e il 1502 e pubblicati in una prima edizione nel 1505). Per un quadro generale, si vedano J. KRAYE, "The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance", in A. BALDWIN and S. HUTTON (eds), *Platonism and the English Imagination*, pp. 76-85; J.C. NELSON, *Renaissance Theory of Love: The Context of Giordano Bruno's Eroici furori*, New York and London, Columbia U.P., 1958.

¹² Cfr. S. JAYNE, *Plato in Renaissance England*, Dordrecht, Springer, (1995) 2010, p. 115. L'edizione a cura di Serranus fu posseduta anche da Ben Jonson. Nell'ampia ed erudita ricostruzione di Jayne, poco spazio è riservato a Shakespeare, sul cui platonismo hanno scritto vari studiosi, fornendo spunti critici interessanti (cfr. S. MEDCALF, *infra*), pur nell'impossibilità di tracciarne le fonti se non in linea meramente congetturale.

¹³ Il riferimento di E.K. non è al *Simposio*, ma all'*Alcibiade* (cfr. E. SPENSER, *The Shepheardes Calender*, in ID., *The Shorter Poems*, ed. R.A. McCABE, London, Penguin, 1999, pp. 38-39). È probabile che E.K. rinvii all'*Alcibiade primo*, dialogo attribuito a Platone, anziché al meno noto e forse spurio *Alcibiade secondo*. Oltre allo *Shepheardes Calender*, sono imbevuti di platonismo anche i *Four Hymns* dello stesso Spenser, con la loro celebrazione di una bellezza trascendente, nonché il Canzoniere *Astrophil and Stella* ed entrambe le versioni dell'*Arcadia* di Sidney, alcuni drammi e *masques* di Ben Jonson (*The*

Su Shakespeare occorrerà soffermarsi un po' più a lungo, sia perché nella sua opera (in *Venus and Adonis*, 1593 e nei *Sonnets*, 1609) la presenza dell'amore platonico è molto più pervasiva, ancorché meno esplicita, che in Spenser, sia perché il suo platonismo, soprattutto quello dei *Sonnets*, andrà poi a intrecciarsi strettamente con il platonismo wildiano.

Nei *Sonnets* il modello platonico agisce a più livelli, sia retorico-figurali che narrativi. La riflessione sul Tempo che fugge, la lotta per fermarne il flusso, la celebrazione della bellezza del giovane, il tema dell'*increase* ci riportano indietro alla riflessione platonica sulla caducità delle cose terrene e, in particolare, all'idea che il desiderio di immortalità possa essere soddisfatto attraverso la "generazione nel bello" (*Simposio*, 206c-e) – quasi un'eugenetica *ante litteram* che da Platone (attraverso varie mediazioni testuali) rimbalza alle pagine dei sonetti. Così come il legame tra il poeta maturo e il suo "lovely youth"¹⁴ ricorda da vicino il legame platonico-socratico tra l'*erastés* e il suo *erómenos*.

In sintesi, la raccolta (o almeno buona parte di essa) ripropone i due temi simposiastici del "parto nel corpo" e del "parto nell'anima". Da un lato, infatti, il giovane amato è invitato a riprodursi biologicamente al fine di eternare la sua bellezza (attraverso, appunto, il tema dell'*increase*, sviluppato principalmente nei Sonetti 1-17); dall'altro, la sua grazia giovanile stimola nel maturo poeta un parto letterario – ovvero, la raccolta stessa (15-23, 32, 38, 54-55, 59, 78, e così via). A ciò occorre aggiungere che, in linea con il tema (neo) platonico dello sguardo dell'amante e del suo desiderio di bellezza, il parto del poeta è stimolato dalla visione del giovane, la cui forma di bellezza ("beauty's form", Sonetto 24), trasferendosi nell'occhio dell'innamorato, si traduce poi in forma d'arte.¹⁵

New Inn, The Masque of Beauty, Loves Triumphs through Callipolis) e varie altre opere, platoniche e antiplatoniche (come lo *Ovid's Banquet of Sense* di George Chapman, in cui la sensualità di un convito ovidiano viene implicitamente contrapposta alla spiritualità del *Simposio* platonico).

¹⁴ Utile ricordare, incidentalmente, che né l'appellativo di 'fair youth', né quello di 'dark lady' – così pervasivi nella critica shakespeariana – ricorrono mai nei *Sonnets*. La nostra edizione di riferimento è qui W. SHAKESPEARE, *Sonnets*, ed. K. DUNCAN-JONES, London and New York, Bloomsbury Arden Shakespeare, (2007) 2015.

¹⁵ Nelle sue svariate declinazioni, il tema del 'disio di bellezza' attraversa tutto il neo-platonismo rinascimentale italiano (da Ficino a Castiglione, agli altri).

In alcuni sonetti, l'immagine della sequenza in quanto "parto" letterario è resa esplicita dall'uso di un preciso repertorio lessicale: "birth", "bring forth", "bear amiss [...] burden".¹⁶ In altri sonetti, l'uso del verbo 'to bear' (che ricorre trentatré volte) fa sì che l'immagine del parto biologico evochi o si sovrapponga a quella del parto letterario. Nel già citato Sonetto 32, è l'immagine di una Musa che cresce e s'ingrossa a causa dell'ispirazione poetica ("grown", "growing") a legare, icasticamente, i due temi della gravidanza nel corpo e nell'anima. O, infine, in maniera più sottile, l'immagine del parto letterario viene suggerita dalla figura retorica dell'antanaclasi: "thou art all my art" (Sonetto 78): è, cioè, l'"essenza" del giovane ('art' in quanto voce del verbo 'to be') a generare l'"arte" del poeta ('art' in quanto sostantivo).

Non mancano, tuttavia, declinazioni particolari o scarti rispetto al modello platonico.¹⁷ Nei *Sonnets*, il tema dello scorrere del tempo è legato soprattutto alla persona amata, al suo passaggio alla maturità, al timore che la sua bellezza sfiorisca.¹⁸ Alla poesia, dunque, viene assegnato non solo il compito di eternare se stessa, ma anche quello di eternare la bellezza di una persona in carne ed ossa. Il giovane amato, in particolare, più che evocare il ricordo di una bellezza trascendente, la racchiude in sé, incarnata nelle fattezze del suo corpo mortale.¹⁹ Alcuni sonetti, inoltre, mettono in dubbio la bellezza interiore del giovane (il 69; in parte, il 54) o sono attraversati dalla

¹⁶ Si vedano, rispettivamente, i Sonetti 32 ("birth"), 38 ("bring forth") e 59 ("bear amiss [...] burden"), i quali, nel riprendere il tema del parto letterario ispirato dalla bellezza del giovane, lo declinano in modi assai diversi.

¹⁷ Studiosi autorevoli hanno negato la qualità platonica dei *Sonetti* di Shakespeare, proponendo analisi anche interessanti della raccolta da altri punti di vista (si veda, per esempio, D. TREVOR, "Shakespeare's Love Objects", in M. SCHOENFELDT [ed.], *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, Malden [MA] and Oxford, Blackwell, 2007, pp. 225-41). La questione, però, è un'altra: in Shakespeare c'è molto di platonico, così come di antiplatonico o semplicemente di a-platonico. Che all'interno di una particolare indagine si voglia privilegiare un determinato percorso critico è, naturalmente, del tutto legittimo; meno legittimo è negare l'esistenza di un dato elemento solo perché non rientra nella linea di indagine prescelta.

¹⁸ Come si evince in particolare dal Sonetto 20, il passaggio del ragazzo all'età adulta è così temuto anche perché la sua maturità sessuale porrebbe fine a un rapporto amoroso basato appunto sulla mascolinità incompiuta dell'amato (si veda soprattutto il distico finale).

¹⁹ Cfr. S. MEDCALF, "Shakespeare on Beauty, Truth and Transcendence", in A. BALDWIN and S. HUTTON (eds), *Platonism and the English Imagination*, pp. 117-25.

malinconia o da un'inquietudine petrarchesca (27-28) o sono pervasi dalla sfiducia nel potere eternante del verso (per esempio, il 32 o il 71). E, in generale, la concretezza e il pathos del rapporto io-tu si sostituiscono all'astrazione del modello ascendente e alla tensione verso il Bello in sé (com'è del resto comprensibile che accada nel passaggio da un dialogo filosofico a un Canzoniere amoroso).

Dall'età elisabettiana il modello platonico fu traghettato nel Seicento (attraverso varie mediazioni testuali e ibridazioni di pensiero) soprattutto grazie al gruppo dei *Cambridge Platonists*, che includeva figure quali Ralph Cudworth e Henry More. Si trattò, però, di un platonismo che non apportò contributi significativi in relazione al tema più specifico dell'amore omo-spirituale. In ambito teatrale, un certo interesse riveste la commedia satirica *The Platonick Lovers* (1636) di Sir William D'Avenant, nella quale l'amore platonico, inteso come casto amore eterosessuale, viene dileggiato in quanto ritenuto lontano dai bisogni del mondo reale.²⁰

Dalla metà del Seicento fin quasi alla fine del Settecento, non solo Platone ma anche gli studi greci in generale incontrarono scarsa fortuna in Inghilterra (anche perché nelle scuole e nelle università a prevalere fu lo studio del latino). A fronte del lavoro di qualche erudito e di alcune traduzioni (di Floyer Sydenham e successivamente – tra fine Settecento e inizio Ottocento – di Thomas Taylor), l'opera di Platone rimase pressoché sconosciuta ai più.²¹ Da segnalare, nell'ambito dell'Illuminismo francese, la voce 'amore socratico' redatta da Voltaire per il suo *Dictionnaire philosophique* (1764, ma successivamente rivista) – voce interessante (ancorché un po' confusa), che da un lato considera quel tipo d'amore come un vizio contro natura, dall'altro lo interpreta in chiave etnoantropologica legandolo alla mitezza dei climi del Sud, dall'altro ancora suggerisce che il suo senso sia stato travisato dai lettori dell'opera di Plutarco.

A inizio Ottocento, i romantici ritrovarono nel pensiero di Platone e nella sua visione d'amore qualcosa di affine alle loro teorie sul bello, sulla trascendenza, sull'immaginazione creatrice: in particolare P.B. Shelley, al quale si devono una famosa traduzione

²⁰ Interessanti, ma impossibili da approfondire in questa sede, anche gli spunti platonici presenti nella poesia del primo Milton e nell'opera di Andrew Marvell.

²¹ Cfr. P. ROGERS, "Introduction: The Eighteenth Century", in A. BALDWIN and S. HUTTON (eds), *Platonism and the English Imagination*, pp. 181-85.

del *Simposio* (1818), nonché alcuni saggi sugli antichi greci e sull'amore greco.²² Digni di nota sono anche alcuni riferimenti ironici all'amore platonico' nel *Don Juan* (1819-1824) di Byron: per esempio, nel passo in cui si illustrano i pensieri di Donna Julia, che, invaghitasi del giovanissimo Don Juan, vorrebbe amarlo, ma, essendo già sposata, si limita a vagheggiare di un amore ideale, "Platonic, perfect" (I, 79, 5). L'ironia è chiaramente legata al fatto che il desiderio di Donna Julia si rivelerà poi tutt'altro che spirituale – né si può escludere che il passo contenga, anche in virtù della differenza di età tra i due, un'allusione sotterranea a quell'amore greco praticato dallo stesso autore nel corso dei suoi viaggi nell'Europa orientale.²³

Fu però sul finire dell'età vittoriana che il platonismo conobbe la sua maggiore fortuna in Inghilterra, anche grazie alla ripresa degli studi platonici all'interno delle università (soprattutto a Oxford) e della disponibilità di nuove traduzioni. Al di là di dissonanze e contrasti interpretativi che ne caratterizzarono l'insegnamento, i dialoghi di Platone alimentarono in profondità la fantasia e l'estro letterario di autori 'oxoniensi' come J.A. Symonds, Walter Pater, Oscar Wilde (e, nei decenni successivi, 'cambridgensis' come E.M. Forster). Di lì, l'amore platonico è arrivato fino a noi, attraverso complessi percorsi di trasmissione testuale. Né sono rimasti immuni dalle influenze platoniche le arti visive in generale, e né, in tempi recenti, il cinema.²⁴

²² Cfr. J.A. NOTOPOULOS, *The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and the Poetic Mind*, Durham, Duke U.P., 1949. Prima di Shelley, già William Blake, S.T. Coleridge e in parte William Wordsworth erano stati ispirati dall'opera di Platone, con esiti, però, scarsamente rilevanti rispetto al nostro tema specifico.

²³ L'uso dell'appellativo 'Platonic' per designare il legame tra un personaggio ventitreenne (Julia) e un personaggio sedicenne (Juan) sembra rinviare a quelle forme di 'amore greco' vissute dallo stesso Byron in vari momenti della sua esistenza; si tratta di un elemento interpretativo collocabile in uno spazio intermedio, difficile da definire, tra testo e inconscio autorale. Sull'amore greco nella vita e nell'opera byroniana, si veda L. CROMPTON, *Byron and Greek Love: Homophobia in 19th-Century England*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985.

²⁴ C'è molto di greco-platonico in alcuni dipinti del pittore preraffaellita Simeon Solomon (per esempio, in *Socrates & Agathodemos*, 1860 e *The Bride, Bridegroom and Sad Love*, 1865), il quale fu poi arrestato e condannato per omosessualità nel 1873. Per quanto riguarda il cinema, ci limitiamo a ricordare alcuni film recenti che, con le loro citazioni, indirettamente dimostrano quanto il modello dell'amore platonico' sia ancora sentito all'interno di una storia omosessuale: *Quand on a 17 ans* (2016) di André Téchiné

Per completare il quadro, occorre aggiungere che, a partire almeno dal Settecento, alle infinite ricorrenze *testuali* del platonismo si associò una seduzione di tipo *spaziale*, definita da un critico “seduzione mediterranea”.²⁵ Gli spazi fisici della Grecia, ma anche dell’Italia e del Mediterraneo in generale, attrassero, infatti, folle di viaggiatori sospinti dall’idea che in quei luoghi, oltre ai resti archeologici, rimanesse un lascito più immateriale di un antico passato non ancora del tutto perduto. Gli studi di un Joachim Winckelmann sull’arte greca, i cui capolavori (gli originali o le copie romane) potevano finalmente essere visti da vicino, contribuirono in maniera decisiva a tener vivo il culto dell’ellenismo e a dare una forma visiva al modello omoerotico della filosofia platonica. Tra Otto e Novecento, poi (come ci suggeriscono le fotografie di un von Glöden o i racconti e i romanzi di un Forster), furono sempre di più i viaggiatori del Nord Europa che si avvicinarono al Mediterraneo alla ricerca di quella libertà sessuale che era loro preclusa nei paesi d’origine. Con un po’ di immaginazione, i giovanetti italiani o greci potevano sembrare incarnazioni viventi dei *païdes* platonici o delle antiche statue greco-romane; e i loro favori – quandanche venivano concessi per vile denaro – potevano evocare antichi rituali amorosi. Tra i tanti viaggiatori che si spinsero verso un Mediterraneo omoerotico e grecizzato – oltre ai già citati Winckelmann, Byron, von Glöden, Forster – occorre ricordare almeno J.A. Symonds, Frederick Rolfe (Baron Corvo) e lo stesso Wilde.

È un commento di Wilde, pubblicato poco dopo il ritorno da un viaggio in Grecia nel 1877, a spiegarci – meglio di qualsiasi analisi critica – l’intersezione, nell’immaginario dell’epoca, tra testi greco-antichi e spazi greci moderni: secondo il giovane Oscar, nelle isole greche “boys can still be found as beautiful as the Charmides of Plato”.²⁶

e *Chiamami col tuo nome* (2017) di Luca Guadagnino, tratto dall’omonimo romanzo di André Aciman (*Call Me by Your Name*, 2007).

²⁵ R. ALDRICH, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London and New York, Routledge, 1993.

²⁶ Il commento di Wilde fu pubblicato sullo *Irish Monthly* all’interno di una recensione sulla “Grosvenor Gallery (1877)”; qui lo si cita da I. ROSS, *Oscar Wilde and Ancient Greece*, p. 75. Il giovane Oscar era andato in Grecia nel 1877 (dunque, durante i suoi anni oxoniensi) accompagnato dal reverendo J.P. Mahaffy, suo precedente docente al Trinity College di Dublino. Cfr. R. ELLMANN, *Oscar Wilde*, New York, Vintage, 1988, pp. 69ss.

3. "He's all my art": il platonismo decadente di Oscar Wilde

Il platonismo di Oscar Wilde si nutrì non solo delle sue letture giovanili dei *Dialoghi* di Platone e delle sue fantasie greco-mediterranee, ma anche dello studio costante e appassionato dei *Sonnets* di Shakespeare (da lui reinterpretati, appunto, in chiave platonica) e, naturalmente, delle atmosfere e dei codici della cultura *fin de siècle*, con il suo culto dell'arte e di piaceri fluttuanti e raffinati.

Wilde si era già avvicinato all'opera di Platone ancor prima di iscriversi, nel 1874, all'università di Oxford.²⁷ Fu però durante gli anni del Magdalen College di Oxford che ebbe modo di approfondire la sua conoscenza dei dialoghi platonici anche attraverso la traduzione di Benjam Jowett, professore in un altro college oxoniense, il Balliol. Negli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, Jowett aveva messo in atto una profonda riforma del curriculum universitario, portandone al centro gli studi greci e cercando – nella particolare lettura proposta da Dowling – di allineare l'ellenismo oxoniense al liberalismo vittoriano.²⁸ La centralizzazione della greicità all'interno del nuovo modello educativo consistette, in particolare, nella preminenza attribuita al platonismo (a scapito dell'aristotelismo) e nella traduzione, da parte dello stesso Jowett, dei dialoghi platonici che apparvero in tre successive edizioni, in cinque volumi: nel 1871, nel 1875 e infine nel 1892.

La lezione di Jowett fu importante, ma non priva di ambiguità e di forzature interpretative. Pur riattivando l'insegnamento di Platone e ridando vita alla sua filosofia d'amore, Jowett sostenne (nelle introduzioni alla sua terza edizione dei *Dialogues*, 1892) che l'amore platonico andasse inteso come "a figure of speech which no one interpreted literally", aggiungendo che "what Plato says of the loves of men must be transferred to the loves of women before we can

²⁷ Come ricorda Thomas Wright: "As an undergraduate, and perhaps also at Portora, Wilde read Plato's dialogues in the original" (T. WRIGHT, *Built of Books: How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, p. 85). Oltre a Platone, Wilde aveva incontrato, più in generale, la pederastia greca sin dagli anni del Trinity College di Dublino attraverso le pagine della *Social Life in Greece* di Mahaffy (opera nella quale, peraltro, il suo nome figura tra i ringraziamenti) e degli *Studies of the Greek Poets* di J.A. Symonds. Cfr. R. ELLMANN, *Oscar Wilde*, pp. 29, 32-33; T. WRIGHT, *Built of Books: How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, pp. 68ss.

²⁸ Cfr. L. DOWLING, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*.

attach any serious meaning to his words. Had he lived in our times, he would have made the transposition himself".²⁹ Jowett, dunque, almeno in alcuni punti della sua opera, e a dispetto della sua formazione storico-filologica, si allineò – almeno indirettamente – a quella anacronistica eterosessualizzazione dell'amore platonico che, come si è visto, risale almeno al neoplatonismo rinascimentale.³⁰

Ad ogni modo, nonostante le cautele del traduttore, gli studi platonici di Jowett contribuirono a riportare in auge l'idea dell'amore greco-pederastico. Idea che ben si accomodò alle dinamiche relazionali dei college inglesi del tempo – come, per esempio, dimostrano le lettere e i *Memoirs* di J.A. Symonds, in cui l'autore rievoca sia l'atmosfera densamente omoerotica (più che omosociale) dei college, sia l'influenza esercitata su di lui dalla lettura di Platone, nonché i suoi contrasti interpretativi con lo stesso Jowett,³¹ e come dimostra anche il successivo romanzo *Maurice* di E.M. Forster (composto nel 1913-1914, ma pubblicato solo nel 1971), le cui sequenze ricordano da vicino alcuni passi degli stessi *Memoirs* symondsiani.³²

²⁹ *The Dialogues of Plato*, ed. and Engl. trans. B. JOWETT, 5 vols, Oxford, Clarendon Press, 1892, Vol. I, pp. 534 e 409, cit. da S. EVANGELISTA, "Lovers and Philosophers at Once": Aesthetic Platonism in the Victorian *Fin de Siècle*", p. 235.

³⁰ Per la verità, il punto di vista di Jowett non è del tutto chiaro e coerente, sia perché non sempre interpreta l'amore platonico come una figura del discorso, sia perché l'espressione "Had he lived in our times" rimane ambivalente: da un lato, essa appare come un macroscopico anacronismo; dall'altro, però, sembra suggerire che l'amore platonico non sia eterosessuale, ma pederastico proprio per il fatto che Platone non visse "in our times".

³¹ Si veda in particolare J.A. SYMONDS, *Memoirs*, ed. A.K. REGIS, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, Cap. 5: "Painful Circumstances Connected with the Last Year of My Life at Harrow", pp. 147-68. La posizione di Symonds in relazione al platonismo è a sua volta, almeno apparentemente, incerta. Da un lato, Symonds sentiva che gli scritti di Platone legittimavano, nobilitandole, le sue segrete pulsioni omosessuali; dall'altro, nella sua lettera a Jowett, sostenne che la lettura di Platone poteva costituire un pericolo per le menti dei giovani universitari (intendendo, forse, che quelle menti, a differenza della sua, non fossero in grado di cogliere i tratti ideali del platonismo).

³² Si vedano, per esempio, il passo di *Maurice* in cui si descrive l'impatto sul giovane Clive della lettura del *Fedro* (Cap. 12) e i vari riferimenti al *Simposio* (Capp. 7, 9, 11 e così via) – un impatto non dissimile da quello rievocato da Symonds nei suoi *Memoirs* (nel Cap. 5, citato sopra). Forster effettivamente consultò l'autobiografia di Symonds pochi anni prima di scrivere *Maurice*, anche se – come ricorda egli stesso nei suoi diari – ne lesse una versione incompleta e censurata, a causa delle restrizioni imposte dall'esecutore testamentario di Symonds: "Feel nearer to him [Symonds] than any man I have read about [...]. What wouldn't I give to read the Autobiography entire but Horatio Brown will never let me" (E.M. FORSTER, *The Journals and Diaries of E.M. Forster*, ed. PHILIP

Difficile stabilire se, nella tarda età vittoriana, il modello dell'amore platonico rimanesse confinato all'ambito accademico, alle *élites* intellettuali, ai cultori di quel tipo di eros o se invece riuscisse a permeare di sé, almeno in parte, la società civile. Difficile anche stabilire se rappresentasse un "controdiscorso"³³ o se (considerate le cautele e le reticenze che lo ammantavano) si limitasse ad aprire la strada a quell'effettivo controdiscorso che si sarebbe propriamente realizzato solo nella seconda metà del secolo successivo. Difficile, infine, stabilire se la spiritualizzazione e la dislocazione greca dell'amore al maschile fossero un mero espediente per rendere accettabile qualcosa di altrimenti illecito o se – ed eventualmente in che misura – corrispondessero a un ideale effettivamente sentito.

Certo è che Wilde conobbe e studiò a fondo le traduzioni di Jowett, sposò l'idea dell'amore platonico, trovò in tale idea e in generale nell'eros virile una fonte di ispirazione letteraria, coltivò relazioni amorose vagamente platoniche (con i suoi amanti-discepoli Ross e Douglas),³⁴ e tuttavia – come sappiamo dagli atti dei processi – visse la sua omosessualità anche sul piano fisico, intrattenendo rapporti tutt'altro che 'platonici' con una serie di giovani prostituiti. Contraddizioni, queste, ben visibili nella sua opera e probabilmente presenti – sia pure in forma latente – nello stesso archetipo platonico.

La conoscenza da parte di Wilde delle traduzioni di Jowett è attestata anche dalla sopravvivenza della sua copia della seconda edizione dei *Dialogues* (1875), conservata nella Lady Eccles Oscar Wilde Collection della British Library di Londra. Se alcune parti dei volumi in questione sono ancora intonse, altre, invece, sono piuttosto 'vissute', e recano ancora i segni – in forma di sottolineature e annotazioni – del profondo e accurato studio wildiano.³⁵ Il modello platonico si affaccia abbastanza presto nell'opera di Wilde,

GARDNER, London, Pickering and Chatto, 2011, Vol. II, p. 35). Si veda anche la "Introduction" di A.K. REGIS ai *Memoirs* di Symonds, pp. 41-43.

³³ È così che lo definisce L. DOWLING, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, p. XIII e *passim*.

³⁴ Le relazioni di Wilde con Robert Ross e con Lord Alfred Douglas ('Bosie') furono 'platoniche' almeno nel senso che Oscar svolse il ruolo di maestro, educatore e pigmalione nei confronti dei suoi più giovani amanti.

³⁵ Cfr. T. WRIGHT, *Built of Books: How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, pp. 85ss.

risultando ben visibile nel poemetto “Charmides”, incluso nel volume *Poems* (1881).³⁶ Alla presenza di un elemento di sensualità nel dialogo di Platone si è già accennato. Occorre qui aggiungere che Wilde ne fu assai impressionato, rimanendo particolarmente colpito dalla scena in cui Socrate descrive l’effetto suscitato in lui dalla visione del corpo seminudo di Carmide: “O rare! I caught a sight of the inwards of [Charmides’] garment, and took flame. Then I could no longer contain myself [...]. I felt that I had been overcome by a wild-beast appetite” (155c-d). Nella sua copia della traduzione di Jowett qui citata (1875), Wilde sottolineò il passo, evidenziandone alcune sequenze con due segni di croce. Anni prima, come si è visto, aveva fatto riferimento al dialogo su un giornale del tempo (1877). Anni dopo, avrebbe continuato a rievocarne i dettagli in un colloquio con l’amico Frank Harris.³⁷

Il titolo stesso del poemetto di Wilde contiene un’evidente allusione al dialogo di Platone, alla bellezza del giovane ivi descritto e al sentimento che la sua bellezza suscita negli altri. Ancorché ancora immaturo e convenzionale nel linguaggio, il “Charmides” è una spia importante dei primi influssi del platonismo all’interno della produzione wildiana. Nel poemetto, allo sguardo di Socrate si sostituisce quello di una Driade, che cerca vanamente di unirsi al “Grecian lad”, inconsapevole del fatto che il corpo di Carmide non è assopito, ma privo di vita. Nonostante la sostituzione dello sguardo maschile con quello femminile, il poemetto conserva tutta la carica omoerotica dell’originale, dislocandola però all’interno di uno scenario arcadico-decadente di lusso prezioso e di pulsioni necrofile. Non meno significativa, accanto alla descrizione di Carmide, è la descrizione di un giovane pastore le cui guance, col loro velo di serica peluria (II, 437-38), evocano con precisione fotografica quell’ideale di bellezza virile ancora acerba tanto vagheggiato dai cultori dell’“amore greco”.

³⁶ Il poemetto “Charmides”, lungo 654 versi e diviso in tre sezioni, fu composto intorno al 1878-1879. L’influsso platonico vi si ibrida con temi arcadici e reminiscenze dall’*Endymion* (1818) e da altre opere di John Keats.

³⁷ *The Dialogues of Plato*, ed. and Engl. trans. B. JOWETT, 5 vols, Oxford, Clarendon Press, 1875, cit. da T. WRIGHT, *Built of Books: How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, p. 91. Riguardo all’episodio della citazione da parte di Wilde del passo platonico, si veda F. HARRIS, *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, New York (printed and published by the author), 1916.

Accanto al *Carmide*, sono anche il *Fedro* e soprattutto il *Simposio* a imprimersi nella mente del giovane Wilde e a lasciare chiare tracce di sé nella sua successiva produzione, in modo particolare in *The Portrait of Mr W.H.* e in *The Picture of Dorian Gray*.³⁸ Nel riprendere il tema del parto nell'anima, Wilde si avvicina sia al Platone 'autentico', sia a un Platone rivisitato da Shakespeare. E, va da sé, finisce per discostarsi da entrambi, offrendoci la sua particolare, originalissima rimodulazione dei temi platonici.

The Portrait of Mr W.H., opera a metà tra racconto e saggio, pubblicata nel 1889 sul *Blackwood's Magazine*, fu poi notevolmente ampliata (grosso modo raddoppiata) tra il 1889 e il 1893, con l'aggiunta di oltre 13.000 parole. Nella revisione, le sezioni in cui il testo era originariamente suddiviso passarono da tre a cinque: furono aggiunti, in particolare, approfondimenti riguardanti il neoplatonismo (nella sezione II), la presenza dei *boy actors* sui palcoscenici elisabettiano-giacomiani (nella sezione III) e ipotesi relative all'identità della *dark lady* (nella sezione IV). La nuova versione, però, per vari motivi (prima a causa di alcuni tentennamenti dell'autore riguardo alla sua collocazione editoriale, poi a causa delle note vicende giudiziarie in cui fu coinvolto nel 1895), non riuscì a vedere la luce durante la vita di Wilde. Il relativo manoscritto fu ritrovato solo nel 1920, e infine pubblicato nel 1921.

In breve, *The Portrait of Mr W.H.* racconta la teoria, elaborata da Cyril Graham, relativa all'identità del misterioso dedicatario dei *Sonnets* di Shakespeare.³⁹ Secondo la teoria di Graham (che viene però esposta da Erskine),⁴⁰ il Mr W.H. al quale sono dedicati i so-

³⁸ Rapidi riferimenti a Platone e in particolare al *Simposio* sono presenti anche nelle lettere, incluso il *De Profundis* (1897).

³⁹ Com'è noto, i *Sonnets*, pubblicati nel 1609, furono dedicati a un 'Mr. W.H.' (da intendersi come 'Master' nell'inglese elisabettiano). Questa dedica ha catalizzato infinite e irrisolvibili interpretazioni sia perché il dedicatario è indicato solo attraverso una sigla, sia perché la dedica non è dell'autore, ma dell'editore 'T.T.' (Thomas Thorpe). Di conseguenza, non possiamo esser certi che il dedicatario corrisponda al giovane celebrato dall'autore nella prima parte della sequenza.

⁴⁰ Più precisamente, il lungo racconto è costruito secondo una tecnica a scatole cinesi: l'anonimo narratore colloca l'inizio della scena nel momento in cui Erskine racconta a lui (e dunque al lettore) la tesi relativa all'identità del dedicatario dei sonetti elaborata dal suo amico Cyril Graham. Sia la forma dialogica dell'*incipit* e di buona parte del racconto, sia la tecnica del 'racconto nel racconto' ricordano il *Simposio* di Platone (che si apre con le parole con le quali Apollodoro racconta a Glaucone del simposio svoltosi anni prima a casa di Agatone, avvalendosi a sua volta del racconto fattogli da Aristodemo).

netti era un *boy actor*, vale a dire un attore adolescente, chiamato ‘Willie Hughes’, di cui Shakespeare era segretamente innamorato. Sottesa a tale teoria è l’ipotesi che i sonetti siano il frutto di un amore omoerotico e che la scena teatrale elisabettiana, con la sua presenza di *boy actors*, evocasse sul piano performativo uno spazio omoerotico affine a quello dei sonetti stessi. Né va sottovalutato il *côté* autobiografico di tale teoria: sia i *Sonnets* che i drammi sarebbero nati da un sentimento amoroso effettivamente provato dall’autore, e successivamente tradotto in forma d’arte.⁴¹

Se la teoria di Graham, nel suggerire che l’opera shakespeariana sia nata dall’amore dell’autore per un adolescente di bell’aspetto, non è lontana dall’idea platonica di un parto nell’anima, il successivo inserimento (nella versione del 1889) di una sezione neoplatonica rafforza ulteriormente tale legame. Il passo aggiuntivo, infatti, fa riferimento a varie traduzioni rinascimentali del *Simposio* (da quelle di Marsilio Ficino ad alcune traduzioni francesi) che avrebbero influenzato la genesi dei *Sonnets*.

Dunque, la teoria apparentemente stravagante di un rapporto tra Shakespeare e l’immaginario *boy actor* Willie Hughes nasconde, sotto la superficie del gioco letterario, intuizioni critiche profonde: Wilde non solo individua la presenza di un modello (neo)platonico nell’opera di Shakespeare (suggerendo anche possibili forme di mediazione testuale), ma avanza anche l’ipotesi – su cui si è interrogata molta critica shakespeariana recente – che i travestimenti e il *crossdressing* della scena elisabettiana, lungi dall’essere una mera convenzione teatrale, avessero implicazioni di senso in termini di *gender*, di potere e di sessualità.⁴² Vale a dire, il *boy actor* della scena teatrale è visto come un omologo del *fair youth* dei *Sonnets*, che, a sua volta, è considerato un corrispettivo dell’*erómenos* platonico. In sintesi, il racconto nel suo insieme suggerisce che sia i sonetti, sia i drammi di Shakespeare nascerebbero da un amore platonico,

⁴¹ Cfr. S. EVANGELISTA, “‘Lovers and Philosophers at Once’: Aesthetic Platonism in the Victorian *Fin de Siècle*”.

⁴² Cfr., tra gli altri, S. ORGEL, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare’s England*, Cambridge, CUP, 1996. Nel racconto, naturalmente, Wilde si sofferma anche sulla differenza (e sugli intrecci di senso) tra i travestimenti previsti dal testo drammatico e quelli relativi alla messinscena, per esempio nei riferimenti al personaggio di Rosalind in *As You Like It* (sul quale ritorna poi anche in *The Picture of Dorian Gray*).

ricostruisce le tappe storiche del platonismo (nella sezione II) e lascia intendere, tra le righe, che i personaggi del racconto, e l'autore stesso, provino sentimenti di tipo platonico.

Analogamente a *The Portrait of Mr W.H.*, anche *The Picture of Dorian Gray* (1890-1891) – lavoro successivo, o precedente ove si consideri che la versione ultima di *Mr W.H.* fu completata intorno al 1893 – è interamente pervaso dalla presenza platonica. *The Picture of Dorian Gray* fu pubblicato in una prima edizione sul *Lippincott's Monthly Magazine* nel 1890, alla quale seguì l'anno dopo una nuova e più ampia edizione in volume, che, con l'aggiunta di sei nuovi capitoli, portò il testo dalla forma del racconto lungo a quella del romanzo. Oltre alle due edizioni del 1890 e del 1891, esiste, però, anche 'un'edizione zero', ovvero un testo che non vide mai la luce durante la vita dell'autore. Infatti, il dattiloscritto inviato da Wilde al *Lippincott's* non coincide completamente con il testo del 1890, poiché il curatore della rivista, J.M. Stoddart, prima di pubblicarlo, vi apportò una serie di tagli e revisioni. Tale dattiloscritto, che costituisce la versione originaria, non censurata del racconto, è stato pubblicato solo nel 2011, in un'edizione curata da Nicholas Frankel. Nella nostra analisi, pur facendo riferimento alla seconda e più lunga edizione del 1891 (che continua a essere quella più comunemente usata dalla critica wildiana), si terrà conto al tempo stesso della complessa genesi del testo e del significato delle trasformazioni (autoriali e non) a cui l'opera è andata incontro nelle tre successive versioni su menzionate.

Il ritratto che dà il titolo al romanzo è una sorta di parto nell'anima del pittore, stimolato dall'acerba bellezza del suo modello. Per estensione, il romanzo stesso appare come un parto letterario ispirato nell'autore dalla sua passione per la giovane bellezza maschile. Non solo: il protagonista Dorian Gray appare, per vari aspetti, come un'incarnazione di quell'ideale di bellezza greca che aveva già ispirato i versi del "Charmides". Nel Capitolo 9, per esempio, apprendiamo che il modello, prima di posare in abiti moderni, aveva già posato per il pittore in abiti greci ("in the costume of dead ages", p. 95); e, come si evince dalla descrizione nel capitolo iniziale, nel suo stesso ritratto 'moderno' sopravvivono sembianze greco-mitologiche (Cap. 1, p. 7).⁴³ Insomma,

⁴³ All'inizio del romanzo, Lord Henry Wotton paragona il giovane del ritratto a un

il “lad” ispiratore del ritratto, che, peraltro, ha anche un nome greco,⁴⁴ ha molto in comune con il “Grecian lad” protagonista del “Charmides”, così come il ritratto di Dorian Gray ha molto in comune con il ritratto di Mr W.H.⁴⁵ In sintesi, potremmo dire che c’è un modello greco di bellezza maschile che parte dal *Carmide* platonico e, ibridandosi con svariati elementi storico-mitologici, ‘genera’ l’intera opera wildiana.

Il romanzo, com’è noto, inizia con il completamento del ritratto di Dorian Gray da parte del pittore Basil Hallward, all’interno del suo studio. La bellezza del ritratto cattura subito l’interesse dell’amico del pittore, Lord Henry Wotton, interesse che dalla tela si trasferisce al modello. Che il ritratto sia il frutto artistico di un amore platonico lo si evince non solo dall’insieme della narrazione, ma ci viene anche rivelato in modo esplicito, o semiesplicito, in più punti del romanzo, dai tre personaggi principali.

Innanzitutto, il pittore, Basil Hallward, è un artista già affermato e un uomo maturo, mentre il modello (come si apprende prima indirettamente attraverso la descrizione del ritratto, poi direttamente allorché il personaggio appare sulla scena) è un giovane di rara

Adone o a un Narciso (Cap. 1, p. 7), come se scorgesse, sotto gli abiti moderni, quell’aspetto greco che caratterizzava i precedenti ritratti di Dorian (Cap. 9, p. 95). Da questo punto di vista, la paura da parte del pittore di esibire il suo ritratto è anche la paura che l’opera riveli il suo amore per un giovane dall’aspetto greco.

⁴⁴ Il nome stesso del personaggio, ‘Dorian’, allude verosimilmente al ‘Dorian love’, ovvero all’amore dorico per i ragazzi, di cui si erano occupati vari studiosi del tempo, tra cui J.A. Symonds. Si vedano il breve saggio di quest’ultimo sulle origini della pederastia nell’antica Grecia (*A Problem in Greek Ethics*, 1873, stampato in forma privata nel 1883) e le opere relative all’amore dorico di alcuni studiosi tedeschi prima di lui, ricordate dallo stesso Symonds nella sua Introduzione.

⁴⁵ Il ritratto di Dorian Gray ha molto in comune con il ritratto in *The Portrait of Mr W.H.* non solo per quanto riguarda la descrizione che se ne fa, con parole quasi identiche, nelle due opere (“the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty”, *The Picture of Dorian Gray*, Cap. 1, p. 6; “a full-length portrait of a young man in late sixteenth-century costume [...] about seventeen years of age, and [...] of quite extraordinary personal beauty”, *The Portrait of Mr W.H.*, in O. WILDE, *The Soul of Man Under Socialism and Selected Critical Prose*, ed. L. DOWLING, London, Penguin, 2001, p. 34), ma anche per la sua funzione di *ekphrasis* e di punto di partenza narrativo. Nel racconto ci sono, altresì, vari elementi ‘greci’: sia riferimenti all’amore platonico e al teatro greco, sia, più concretamente, alla bellezza fisica del giovane figlio di un mercante greco, di cui si era invaghito l’Elettore del Brandeburgo (*ibidem*, p. 89). Infine, c’è qualcosa di ‘greco’ anche nell’aspetto del giovane protagonista del racconto “The Young King” (1888, poi incluso nella raccolta *A House of Pomegranates*, 1891).

bellezza, non ancora maggiorenne: per la precisione, all'inizio del romanzo, è poco più che ventenne.⁴⁶

È proprio il sentimento di amore e di ammirazione che Basil Hallward prova per il suo giovane modello a 'generare' il ritratto di Dorian. Basil, in altri termini, è l'artista maturo reso gravido dalla bellezza scultorea di un ragazzo. Più in particolare, come il pittore stesso suggerisce a Wotton, Dorian, con la sua "personality" e la sua stessa presenza fisica ("merely visible presence"), esercita su di lui un influsso che ne stimola la creatività, generando "an entirely new manner in art, an entirely new mode of style" (Cap. 1, p. 13).

L'influenza di Dorian produce una svolta artistica, una visione più profonda, uno stile più maturo, che, oltre che nel ritratto del ragazzo, si manifesta anche nella produzione di altri soggetti – quali, ad esempio, un paesaggio: "while I was painting it [the landscape], Dorian Gray sat beside me. Some *subtle influence* passed from him to me, and for the first time in my life I saw in the plain woodland the wonder I had always looked for, and always missed" (*ibidem*, corsivi miei). Un'influenza, quella di Dorian, accostata dal pittore all'arte, alla bellezza e alla perfezione dello spirito greco ("all the perfection of the spirit that is Greek", *ibidem*) – un'influenza, potremmo aggiungere noi, assimilabile all'effluvio di bellezza descritto nel *Fedro* (251b).

Ed è ancora Basil, nel corso di quella che è una vera e propria confessione d'amore al ragazzo, a descrivere l'influsso da lui esercitato sulla sua arte. Anche in questo caso, il linguaggio del pittore è allusivamente platonico: "You became to me the visible incarnation of that *unseen ideal* whose memory haunts us artists like an exquisite dream" (Cap. 9, p. 95, corsivi miei).⁴⁷

È, però, nei pensieri e nelle parole di Wotton che il riferimento a Platone, e alla sua teoria di un amore generatore d'arte, viene formulato in modo esplicito (portando peraltro con sé ulteriori accostamenti neoplatonici):

⁴⁶ Anzi, dall'aspetto, Dorian sembra anche più giovane. Nelle parole del pittore, "he seems to me little more than a lad, though he is really over twenty" (Cap. 1, p. 13). Come precisa poi lo zio di Lord Henry Wotton, "[h]e is not of age yet" (Cap. 3, p. 32).

⁴⁷ Questa frase non compariva nel corrispondente capitolo (il 7) della versione del romanzo pubblicata nel 1890.

The new manner in art, the fresh mode of looking at life, suggested so strangely by the visible presence of one who was unconscious of it all; [...] the mere shapes and patterns of things becoming, as it were, refined, and gaining a kind of symbolical value, as though they were themselves patterns of some other and more perfect form whose shadow they made real: [...] He remembered something like it in history. Was it not Plato, that artist in thought, who had first analyzed it? Was it not Buonarrotti who had carved it in the coloured marbles of a sonnet-sequence? (Cap. 3, pp. 34-35)⁴⁸

Attraverso la tecnica dello stile indiretto libero, l'autore riporta le riflessioni di Lord Henry Wotton riguardo alla composizione del dipinto e alla svolta artistica di Basil ("The new manner in art, the fresh mode of looking at life") – svolta attribuita all'influsso inconsapevole del modello ("one who was unconscious of it all") sul pittore.⁴⁹ La forma di bellezza incarnatasi nel corpo del giovane acquista ulteriore raffinatezza e valore simbolico nel trasferirsi sulla tela ("[the] shapes and patterns of things becoming [...] refined"), evocando a sua volta, e anzi realizzando, in quanto forma artistica, le forme ultime o gli archetipi invisibili ("as though they were themselves patterns of some other and more perfect form whose shadow they made real"). Una volta formulata tale riflessione, Lord Wotton ne riconosce la 'storicità' ("He remembered something like it in history") e la associa a "quell'artista del pensiero" che, per primo, l'aveva prodotta: Platone. Quello di Wotton/Wilde è, naturalmente, un platonismo rivisitato, che si intreccia con l'erotismo che traspare dai sonetti e dalle sculture di Michelangelo ("the coloured marbles of a sonnet-sequence") e che si accende di una sensualità decadente, tipicamente *fin de siècle*.

Infine, è la volta del modello stesso. Dopo Basil e Wotton, è infatti Dorian, nel Capitolo 10, a interpretare l'amore del pittore nei suoi confronti come un amore ideale, non sensuale, e capace di generare frutti artistici:

The love that he [Basil] bore him – for it was really love – had nothing in it that was not noble and intellectual. It was not that mere physical

⁴⁸ Il Capitolo 3 è un capitolo nuovo, inserito nella seconda versione del romanzo (1891). Dunque, anche questo riferimento platonico è stato aggiunto successivamente.

⁴⁹ L'inconsapevolezza iniziale del modello riguardo al suo ruolo è un altro tratto che ritorna in più passi del romanzo. Si vedano, per esempio, le parole iniziali di Basil: "Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school" (Cap. 1, p. 13).

admiration that is born of the senses, and that dies when the senses tire. It was such love as Michel Angelo had known, and Montaigne, and Winckelmann, and Shakespeare himself. (Cap. 10, p. 99)

Per quanto non nomini esplicitamente Platone, Dorian non solo intende l'amore di Basil come un amore platonico ("noble and intellectual"), ma suggerisce anche l'esistenza di un filo rosso che va da Platone a Michelangelo, a Montaigne, a Shakespeare, a Winckelmann – accostamenti, questi, presenti anche in altri passi del romanzo e, con qualche variazione, in *The Portrait of Mr W.H.*

Se i riferimenti a Michelangelo e a Winckelmann⁵⁰ aggiungono un carattere plastico al platonismo (leggibile, per esempio, in alcune descrizioni della bellezza 'eburnea' dello stesso Dorian: Cap. 1, p. 7; Cap. 20, p. 181), è però il riferimento a Shakespeare ad assumere una pregnanza particolare, sia nelle parole di Dorian, sia in tutto il romanzo. Si tratta di uno Shakespeare rivisitato e, al tempo stesso, usato come filtro per una rivisitazione di Platone.

All'inizio del romanzo, è Lord Henry Wotton a riformulare in chiave shakespeareiana il tema simposiastico del desiderio di immortalità nella bellezza, allorché, rivolgendosi al giovane, afferma: "Mr. Gray, the gods have been good to you. But what the gods give they quickly take away. [...] Every month as it wanes brings you nearer to something dreadful. Time is jealous of you, and wars against your lilies and your roses. You will become sallow, and hollow-cheeked, and dull-eyed" (Cap. 2, pp. 22-23).

Non solo i temi proposti da Wotton, ma anche la loro formulazione retorica sono chiaramente mutuati dai *Sonnets* di Shakespeare: l'idea della bellezza come un dono, il suo carattere effimero, la descrizione dell'incarnato giovanile in termini floreali, l'ossessione per il tempo che fugge, la prefigurazione dei segni lasciati sul corpo dal passaggio delle stagioni e, in particolare, la personificazione del Tempo con l'annessa metafora di una 'guerra' tra il tempo e la bellezza ("Time is jealous of you, and wars against your lilies and your roses") sono vere e proprie parafrasi in prosa dei versi shakespeareiani.⁵¹

⁵⁰ Sia Michelangelo che Winckelmann, peraltro, erano già stati oggetto di studio da parte del maestro di Wilde, Walter Pater, in due saggi poi inclusi nel suo *Renaissance* (1873).

⁵¹ Si vedano per esempio, riguardo ai segni del Tempo, il Sonetto 2 ("When forty winters shall besiege thy brow"), il 60 (incentrato sul calcolo numerico del passare Tempo

Forse, però, il legame più stretto tra *The Picture of Dorian Gray* e i *Sonnets* lo si trova altrove: non nelle parole di Wotton, ma in quelle del pittore, allorché, nel riconoscere in Dorian la sua musa ispiratrice, commenta: “He’s all my art to me now” (Cap. 1, p. 13). Definizione che, con ogni evidenza, è una *variatio* del verso shakespeariano “thou art all my art” (Sonetto 78) – verso, peraltro, già citato in *The Portrait of Mr W.H.* in associazione al tema del parto nell’anima (p. 41). Attraverso le parole del suo personaggio, l’autore suggerisce l’esistenza di un percorso che, partendo dal *Simposio*, approda ai sonetti shakespeariani per giungere, infine, alla tela di Basil e, ovviamente, al romanzo che la contiene. Vale a dire, un percorso che allinea l’*erómenos* platonico al *fair youth* shakespeariano, a Dorian Gray – passando anche per i marmi e i sonetti di Michelangelo.⁵²

C’è, in sintesi, un’idea costante che ritorna, e che allinea il dipinto del pittore alla tradizione platonica descritta in altri passi del romanzo, nonché alla vita stessa dell’autore: l’idea, cioè, che l’opera d’arte rechi in sé – nella forma di un verso poetico, nelle sfumature di colore di un dipinto, nell’incisione di un blocco di marmo – una traccia della passione omoerotica dalla quale è germogliata e senza la quale non avrebbe potuto essere ciò che è.

A ciò va unita un’ulteriore considerazione, di tipo filologico: in *The Portrait of Mr W.H.*, come in *The Picture of Dorian Gray*, l’elemento platonico, pur presente sin dalla prima stesura, è stato poi accentuato, attraverso varie aggiunte, nelle successive revisioni autoriali dei due testi.⁵³ Si tratta di un elemento che tornerà poi anche nei processi, allorché l’autore tenterà di difendersi dalle accuse di

e sui segni lasciati sulla fronte del giovane) e, per la metafora della guerra contro il Tempo, i Sonetti 2, 15 (“in war with time”), 16 e altri ancora.

⁵² Com’è noto, Michelangelo dedicò al giovane Tommaso de’ Cavalieri circa trenta dei suoi componimenti poetici (per lo più sonetti). Forse il legame che unisce il romanzo ai sonetti e ai marmi di Michelangelo, i “coloured marbles of a sonnet-sequence” (Cap. 3, p. 35), è evocato in maniera allusiva e in forma paratestuale da una lettera dello stesso Wilde all’amico Payne, nella quale l’autore descrive il suo romanzo come uno “strange coloured book” (O. WILDE, *Letters*, ed. R. HART-DAVIS, London and New York, Harcourt, 1962, p. 352), nonché dalla descrizione della tela dipinta da Basil come “the coloured canvas” (Cap. 1, p. 9).

⁵³ Si è già osservato sopra come la sezione platonica sia stata aggiunta successivamente in *The Portrait of Mr W.H.* e come il Capitolo 3 in *The Picture of Dorian Gray*, con il riferimento di Wotton a Platone, unitamente ad altri passi, siano stati inseriti nella seconda edizione del 1891. Cfr. anche I. ROSS, *Oscar Wilde and Ancient Greece*, pp. 161-63.

“gross indecency”, presentando il suo amore come “a great affection of an elder for a younger man [...] such as Plato made the very basis of his philosophy, and such as you find in the sonnets of Michelangelo and Shakespeare”, un affetto puro e spirituale, ma totalmente “misunderstood” nel suo secolo.⁵⁴

È probabile che Wilde, timoroso di un possibile scandalo legato alla pubblicazione delle due opere (quale in effetti, almeno per *The Picture of Dorian Gray*, si verificò appieno), avesse cercato, attraverso l'ampliamento e la maggiore esplicitazione del tema platonico, di alleggerirne o smorzarne gli elementi più scabrosi.

Si trattò, nondimeno, di modifiche che riuscirono solo in parte a spostare gli equilibri interni del romanzo: anche nella versione del 1891, l'ascetismo platonico (se poi di ascetismo si tratta) rimane marginale rispetto alla passione per i piaceri più raffinati, sensuali, fluttuanti. È una passione che trova spazio sia nei comportamenti di Dorian e del suo (cattivo) consigliere Wotton, sia in alcuni capitoli più filosofici che narrativi – quali il Capitolo 11, in cui si descrive l'influenza su Dorian dello “yellow book” e si auspica l'avvento di un “new Hedonism” (p. 108), ovvero di un modello di vita totalmente nuovo, ancorché ispirato a figure e temi del passato. Dorian, come sappiamo, sceglierà di votarsi totalmente al modello edonistico (anziché all'amore platonico incarnato da Basil), assaporando appieno tutti i “moments of [...] life” (*ibidem*), con esiti che si riveleranno poi letali, per sé e per gli altri.⁵⁵

⁵⁴ Che ci sia un legame ravvicinato tra i personaggi di *The Picture of Dorian Gray*, le loro teorie estetiche e la vicenda umana e artistica di Oscar Wilde lo si evince chiaramente, appunto, dalle parole usate dall'autore nel corso dei processi. Cfr. H. MONTGOMERY Hyde (ed.), *The Trials of Oscar Wilde*, New York, Dover Publications, 1962, p. 201.

⁵⁵ Il romanzo contrappone infatti platonismo ed edonismo, amore ideale e culto dei piaceri, i richiami alla virtù di Basil e l'influenza negativa di Wotton. C'è un punto della storia in cui Dorian comprende appieno la nobiltà dell'amore di Basil nei suoi confronti e pensa di affidarsi a lui per essere salvato dall'influenza corruttrice di Wotton (“Basil would have helped him to resist Lord Henry's influence”, Cap. 10, p. 99). Ma è solo un momento fugace: Dorian sceglierà poi la strada di Wotton e dei piaceri. *The Picture of Dorian Gray*, va da sé, è tutt'altro che un'opera allegorica. Nondimeno, risulta evidente che Basil Hallward e Lord Henry Wotton incarnano due diverse concezioni etico-filosofiche e rappresentano due facce opposte e due diverse proiezioni dell'autore (come, peraltro, lo stesso Wilde osserva in una sua famosa lettera all'amico Payne; cfr. O. WILDE, *Letters*, p. 352): da un lato il moralismo, dall'altro il cinismo; da un lato un'affettività quasi ascetica, dall'altro la ricerca spasmodica di nuove sensazioni; da un lato il platonismo, dall'altro una forma di neo-edonismo. Nello scegliere la seconda strada,

Come suggerisce indirettamente il romanzo nel suo complesso – ma anche la lunga lettera *De Profundis* (1897) e la stessa vicenda umana dell'autore – l'amore platonico è più un ideale che un qualcosa di effettivamente realizzabile. Da tale punto di vista, il “nuovo Edonismo”, il “libro giallo”, i “peccati” di Dorian appaiono non solo come una forma di antiplatonismo, ma anche come il manifestarsi del volto oscuro del platonismo, ovvero come l'emergere di una serie di contraddizioni interne al modello, di cui la storia della sua ricezione e dei suoi successivi sviluppi è, in qualche modo, testimonianza. Come ci indica anche il capitolo dei *Memoirs* di Symonds al quale si è già fatto riferimento, il platonismo è un “true *Liber Amoris*”, capace di dischiudere nuovi orizzonti artistici e concettuali, ma può anche rivelarsi un libro pericoloso, “a sweet poison”, capace di arrecare conseguenze nefaste sulla mente dei suoi lettori (Cap. 5, p. 153). Un libro d'amore, cioè, altrettanto insidioso quanto quel “libro giallo” da cui rimane “avvelenato”⁵⁶ lo stesso Dorian.

Riferimenti bibliografici

Testi primari

- BYRON, GEORGE GORDON, *The Major Works*, ed. JEROME J. MCGANN, Oxford, OUP, (1986) 2000.
- CASTIGLIONE, BALDESAR, *Il libro del Cortegiano*, a cura di WALTER BARBERIS, Torino, Einaudi, 1998.
- FORSTER, E.M., *The Journals and Diaries of E.M. Forster*, ed. PHILIP GARDNER, 3 vols, London, Pickering and Chatto, 2011.
- HARRIS, FRANK, *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, New York (printed and published by the author), 1916.
- HOLLAND, MERLIN (ed.), *Irish Peacock and Scarlet Marquess: The Real Trial of Oscar Wilde*, London and New York, Fourth Estate, 2003.
- HYDE, H. MONTGOMERY (ed.), *The Trials of Oscar Wilde*, New York, Dover Publications, 1962.
- PLATONE, *Opere*, con un'Introduzione di GABRIELE GIANNANTONI, Bari, Laterza, 1967.

quella del vizio, Dorian mette in atto una sorta di rovesciamento del modello classico di 'Eracle al bivio'.

⁵⁶ “Yet you poisoned me with a book once” (Cap. 19, p. 180, corsivi miei).

- , *Simposio*, a cura di ANGELICA TAGLIA, trad. it. GUIDO CALOGERO, Roma e Bari, Laterza, (1996) 2007.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Sonnets*, ed. KATHERINE DUNCAN-JONES, London and New York, Bloomsbury Arden Shakespeare, (2007) 2015.
- SPENSER, EDMUND, *The Shepheardes Calender*, in ID., *The Shorter Poems*, ed. RICHARD A. MCCABE, London, Penguin, 1999.
- SYMONDS, J.A., *The Memoirs of John Addington Symonds: A Critical Edition*, ed. AMBER K. REGIS, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016.
- WILDE, OSCAR, *Letters*, ed. RUPERT HART-DAVIS, London and New York, Harcourt, 1962.
- , “Charmides”, in ID., *Complete Poetry*, ed. ISOBEL MURRAY, Oxford, OUP, 1997.
- , *The Portrait of Mr W.H.* (expanded version 1889), in ID., *The Soul of Man Under Socialism and Selected Critical Prose*, ed. LINDA DOWLING, London, Penguin, 2001.
- , *The Picture of Dorian Gray*, ed. MICHAEL PATRICK GILLESPIE, New York and London, Norton, 2007.
- , *The Picture of Dorian Gray: An Annotated, Uncensored Edition*, ed. NICHOLAS FRANKEL, Cambridge, Belknap Press of Harvard U.P., 2011.

Testi secondari

- ALDRICH, ROBERT, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art and Homosexual Fantasy*, London and New York, Routledge, 1993.
- BALDWIN, ANNA and SARAH HUTTON (eds), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge, CUP, 1994.
- BINI, BENEDETTA, “Falsari per amore”, in OSCAR WILDE, *Il ritratto di Mr W.H.*, a cura di BENEDETTA BINI, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 9-33.
- CROMPTON, LOUIS, *Byron and Greek Love: Homophobia in 19th-Century England*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985.
- DANSON, LAWRENCE, “Oscar Wilde, W.H., and the Unspoken Name of Love”, *ELH*, 58 (4), 1991, pp. 979-1000.
- DELLAMORA, RICHARD, *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1990.
- DOWLING, LINDA, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1994.
- ELLMANN, RICHARD, *Oscar Wilde*, New York, Vintage, 1988.

- EVANGELISTA, STEFANO, "Lovers and Philosophers at Once': Aesthetic Platonism in the Victorian *Fin de Siècle*", *The Yearbook of English Studies*, 36 (2), 2006, pp. 230-44.
- , *British Aestheticism and Ancient Greece: Hellenism, Reception, Gods in Exile*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- JAYNE, SEARS, *Plato in Renaissance England*, Dordrecht, Springer, (1995) 2010.
- KRAYE, JILL, "The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance", in ANNA BALDWIN and SARAH HUTTON (eds), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge, CUP, 1994, pp. 76-85.
- MEDCALF, STEPHEN, "Shakespeare on Beauty, Truth and Transcendence", in ANNA BALDWIN and SARAH HUTTON (eds), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge, CUP, 1994, pp. 117-25.
- MELANI, SANDRO, *L'identità segreta. Modelli omoerotici nella cultura inglese tra Otto e Novecento*, Pisa, Pacini, 2010.
- NELSON, JOHN CHARLES, *Renaissance Theory of Love: The Context of Giordano Bruno's Eroici furori*, New York and London, Columbia U.P., 1958.
- NOTOPOULOS, JAMES A., *The Platonism of Shelley: A Study of Platonism and the Poetic Mind*, Durham, Duke U.P., 1949.
- ORGEL, STEPHEN, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, CUP, 1996.
- REGIS, AMBER K., "Introduction" to *The Memoirs of John Addington Symonds: A Critical Edition*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 1-56.
- ROGERS, PAT, "Introduction: The Eighteenth Century", in ANNA BALDWIN and SARAH HUTTON (eds), *Platonism and the English Imagination*, Cambridge, CUP, 1994, pp. 181-85.
- ROSS, IAIN, *Oscar Wilde and Ancient Greece*, Cambridge, CUP, 2013.
- STANCO, MICHELE, "Omossessualità e gravidanza poetica. Figure dell'amor platonico da Shakespeare a Forster", in STEFANO MANFERLOTTI (a cura di), *La retorica dell'eros. Figure del discorso amoroso nella letteratura europea moderna*, Roma, Carocci, 2009, pp. 35-61.
- TREVOR, DOUGLAS, "Shakespeare's Love Objects", in MICHAEL SCHOENFELDT (ed.), *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, Malden (MA) and Oxford, Blackwell, 2007, pp. 225-41.
- WRIGHT, THOMAS, *Built of Books: How Reading Defined the Life of Oscar Wilde*, New York, Holt, 2009.