

**Da sabato**  
su Raiuno Sydne Rome conduce «Ciao Italia»  
Un itinerario turistico  
per i week end attraverso le bellezze del Sud

**Domani**  
inizia la 44esima edizione del Festival di Cannes  
con «Homicide», di David Mamet  
Robert Mitchum cerimoniere del gala d'apertura

Vedi retro

**CULTURA e SPETTACOLI**

# Pietà per Dorian Gray

Cent'anni fa veniva pubblicato il grande romanzo di Wilde: lo struggimento del passare del tempo, la concezione di una vita che va vissuta come l'arte

AGOSTINO LOMBARDO

A un secolo dalla sua comparsa, il ritratto di Dorian Gray di Oscar Wilde (pubblicato parzialmente già nel 1890 su una rivista e in veste definitiva nel 1891) sembra a una prima lettura riprodurre le qualità del quadro intorno al quale ruota il romanzo. E infatti, così come il quadro diventa, nel corso degli anni, lo specchio dell'anima di Dorian Gray e, mentre questi rimane miracolosamente giovane, il dipinto invecchia, si corrompe, si carica delle colpe di Dorian, il romanzo (che si può ora leggere anche nella bella e sensibile versione italiana di Benedetta Bini, Feltrinelli 1991) mostra crepe, debolezze e insomma le insidie e i segni del tempo. Mentre, così, rivela con molta evidenza le sue «fonti» (che sono da trovare soprattutto in Poe, Hawthorne, Gautier, Walter Pater e in *A Rebours* di Huysmans) anche appare eccessivamente legato agli aspetti più vistosi di quell'estetismo *fin de siècle* di cui Wilde fu, in Inghilterra, una sorta di scandaloso emblema. E tuttavia né questi tratti del romanzo né il presente e inevitabile ricordo della vita estetica di Wilde, delle sue pose di dandy, delle dolorose vicende che lo portarono al processo per omosessualità e all'incarcerazione a Reading Gaol, debbono impedire di andare oltre la prima impressione e di scorgere gli elementi che fanno del *Ritratto* assai più di un mero documento, o «manifesto».

Non penso soltanto alle qualità di una prosa che ricorda il miglior D'Annunzio dei romanzi, riuscendo a superare l'artificio e la decorazione («La mia storia è un saggio sull'arte decorativa» per articularsi in complesso e suggestivo discorso musicale. O alla solidità di una costruzione per «scene» non dissimile da quella perseguita dal contemporaneo Henry James e che certo si avvale di quel talento teatrale che fa di Wilde, a differenza di James, un commediografo di straordinaria vitalità. O a quei dialoghi brillanti e paradossali in cui possiamo ritrovare sia il Wilde delle grandi

commedie sia il saggista che attraverso il paradosso esprime verità autentiche sull'arte e sull'artista. O alla sapienza con cui le fonti di cui si è detto vengono amalgamate in un tessuto che accoglie altre «contaminazioni» (per usare il termine con cui le definisce Benedetta Bini commentando la sua traduzione), dal romanzo «gotico» a Baudelaire, dal mito (e in specie quello di Narciso) alla fiaba, dalla poesia romantica, e in particolare di Keats, ai racconti sul «doppio», a Shakespeare (continuamente presente sia con i suoi personaggi, e tanto più che una delle vittime di Dorian Gray è l'attrice Sybil Vane, sia con quei sonetti ai quali Wilde dedicò un lungo scritto saggistico-narrativo). Ma penso soprattutto alle motivazioni profonde che sostengono e sostanziano l'opera e che le fanno superare i limiti entro i quali potrebbe altrimenti rimanere confinata.

E la prima è, lo credo, una pietà per l'uomo e per la condizione umana che sarà alla base della migliore poesia di Wilde e di quella *Ballata di Reading Gaol* in cui l'esperienza personale (e si veda in proposito la grande biografia dovuta a Richard Ellmann, ora tradotta in italiano presso Rizzoli, 1990) è trasportata, e trascesa, in una sfera universale. Dietro la storia di Dorian Gray e del ritratto non c'è solo un brillante espediente narrativo (del resto ben noto alla tradizione letteraria, come osserva Aldo Busi nella sua impetuosa e pur dotta prefazione all'edizione di Feltrinelli) ma c'è anche una dolente rappresentazione della precarietà umana, un senso struggente del passare del tempo e dello sfiorire della bellezza. Così esclama Lord Henry, Melistofele estizzante che induce Dorian a vendersi l'anima (non si dice a chi, peraltro) per rimanere giovane: «Sì, signor Gray, gli dei sono stati generosi con voi. Ma ciò che gli dei concedono, si riprendono presto. Avete solo pochi anni da poter vivere realmente, in perfezione e pienezza. Quando la giovinezza si allontana con



Oscar Wilde e un disegno della Londra vittoriana



essa andrà anche la vostra bellezza, e scoprirete all'improvviso che non vi sono più trionfi per voi, a meno di non accontentarvi di quei meschini onori che il ricordo del passato renderà più amari di una sconfitta. Ogni mese che volge alla fine vi porta più vicino a qualcosa di tremendo. Il tempo è geloso di voi, e nemico dei vostri figli e delle vostre rose. Diventerete pallido, le guance si scaveranno, gli occhi perderanno la luce. Soffrirete ombilmente...» (p.35). E questa pietà per l'uomo (una pietà che è alla base delle pagine politiche di *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, saggio, anch'esso del 1891, assai più serio di come non si pensi e lo si veda nell'eccellente antologia di scritti wildeiani curata da Masolino d'Amico, 1979) è anche pietà per la condizione dell'omosessuale. Pur con la cautela propria del periodo (e basti l'esempio di Proust) ma che non gli eviti attacchi virulenti ai quali rispose in una serie di lettere ai giornali (tradotte nella sezione «In difesa di Dorian Gray» della raccolta di d'Amico), nel *Ritratto* Wilde non solo affronta il tema dell'amore tra uomini ma — ed è qui il suo contributo poetico — mette più alto — quello della vita che, nella società moderna, l'omosessuale (come mostrano Genet o Pasolini) è destinato a condurre: i compromessi, i pericoli, l'emarginazione, la violenza, la morte. E invero non sono tanto i d'annunziani interni estetici che nel romanzo, colpiscono quanto le immagini della «griglia, mostruosa Londra», del labirinto angoscioso e crudele in cui Dorian Gray è costretto ad aggirarsi nella sua ricerca di sempre nuove «sensazioni».

Ma la pietà coinvolge anche l'artista. Da un lato infatti il romanzo dà corpo narrativo alla visione estetica di Wilde, alla concezione di una vita che va vissuta come l'arte («E certo per lui la Vita stessa era la prima, la più grande delle arti, per la quale tutte le altre non parevano che un apprendistato», p.139), e di un'arte che investe la vita, che è il solo strumento di conoscenza concesso all'uomo (il quadro *capisce*, il quadro *conosce*), la sua sola possibilità di conseguire (come dice Shakespeare nel *Sonetti*) l'immortalità. Ma il romanzo rappresenta anche la qualità tragica di questa conquista. L'uomo può, attraverso l'arte, raggiungere l'immortalità ma per conseguire questo supremo, laustioso risultato l'artista deve morire. Il quadro riacquista l'iniziale perfezione e bellezza solo quando Dorian Gray, uccidendo il ritratto, uccide se stesso: «Si guardò intorno, e vide il coltello che aveva ucciso Basil Hallward. L'aveva pulito molte volte, fino a farne scomparire le macchie. Era lucido, scintillava. Così come aveva ucciso il pittore avrebbe ora ucciso il suo lavoro e tutto ciò che stava a rappresentare. Avrebbe ucciso il passato e morto questo sarebbe stato libero... Afferrò il coltello, e colpì il ritratto... Mentre i domestici entravano scorse sulla parete uno splendido ritratto del loro padrone — così come l'avevano visto l'ultima volta, in tutto lo splendore di quella squisita e giovane bellezza. Sul pavimento giaceva un uomo, in abito da sera, con un coltello piantato nel cuore. Era avvizzito, coperto di rughe, con un volto ripugnante. Fu solo dopo aver guardato gli anelli che riconobbero chi era» (pp.236-7).

## Ritratto del processo per lesa maestà (vittoriana)

LONDRA. Cento anni fa il ritratto di Dorian Gray, fresco di stampa, finì nelle mani di un giovane aristocratico inglese che, dopo averlo letto nove volte di fila, decise che doveva incontrare l'autore. Il risultato fu uno degli scandali più famosi di tutta la storia della letteratura. Nella prefazione al romanzo Oscar Wilde aveva scritto: «Non esistono libri morali o immorali. I libri sono scritti bene o scritti male. È tutto». L'aforismo si scontrò con l'ipocrisia dell'establishment vittoriano, accentuata da arroganza imperiale di stampo razzista e Wilde subì il processo che lo portò in carcere per due anni, poi al forzato esilio e alla morte avvenuta a Parigi nel 1900.

L'avidità lettore del *Ritratto di Dorian Gray* si chiamava Lord Alfred Douglas, aspirante poeta di vent'anni, capriccioso, spendaccione e, a detta di tutti, irresistibilmente attraente. Wilde all'epoca aveva 36 anni, era sposato da otto ed aveva due figli. I due iniziarono subito un genuino rapporto affettivo e sessuale, influenzato dal confluire delle diverse correnti culturali dell'epoca: estetismo spinto fino al superlativo (chiavi del culto della bellezza, vedi appunto Donan Gray), decadentismo pre-

faellita del tipo virgineo e contemplativo (Dante Gabriel Rossetti), sensualismo nudo di origine francese (Baudelaire) e romanticismo d'ispirazione italiana (la marlia del Grand Tour, il primo importante poema di Wilde è intitolato *Ruggero*).

Il giovane Alfred odiava suo padre, il marchese di Queensberry, uomo violento che aveva maltrattato la moglie provocando un divorzio. Queensberry da parte sua detestava il figlio e quando decise di indirizzare pubblicamente una busta ad Oscar Wilde, sottomileta, con riferimento alle voci che correavano sul rapporto fra lui ed Alfred, si rivelò disposto a rischiare uno scandalo nel quale avrebbe sofferto anche il figlio, o forse lo fece proprio per questo.

**Dall'offesa al pudore, all'omosessualità: lo scrittore fu accusato di essere corrotto. Ma, in realtà, l'Inghilterra perbenista non poteva tollerare il suo spirito libertario**

ALFIO BERNABEI

canto ad Alfred, aspettò l'arrivo della polizia. Poi si difese, senza mai riconoscersi colpevole, su posizioni che aveva già assunto pubblicamente, alludendo agli innumerevoli precedenti di amore fra persone dello stesso sesso, cominciando da Platone. Wilde aveva del resto già pubblicato un saggio sui versi amorosi dedicati da Shakespeare ad un altro uomo. Per tre giorni gli avvocati dell'accusa cercarono di provare che il ritratto di Dorian Gray conteneva elementi capaci di corruzione morale. Ma la giuria di dodici persone non si trovò d'accordo. Così un mese dopo, nel maggio del 1885, si trovò un secondo processo e questa volta Wilde venne riconosciuto colpevole. Alcuni testimoni vennero «terrorizzati» per indurli ad accusare Wilde e il giudice disse che da parte

sua avrebbe preferito una condanna più dura. Alcuni intellettuali dell'epoca, come Henry James, pur nutrendo riserve sulle opere di Wilde, presero le sue difese, ma con cautela. Altri come Jerome K. Jerome dissero che bisognava chiedere la testa non solo di Wilde, ma degli altri «cinquecento nobili intorno al mondo che corrompevano i giovani». Nobile Wilde lo era — figlio di un Sir — ma qualcosa lo teneva confinato in quel limbo descritto con la frase (usata sia da Wilde sia da Bernard Shaw): «Un uomo che non aveva nemici, ma che non piaceva ai suoi amici... Perché? Una risposta interessante è stata elaborata lo scorso anno in un'opera teatrale intitolata *Saint Oscar*, scritta da uno dei maggiori commediografi irlandesi contemporanei, Brian Friel. La disunzione è che Wil-

de, pur essendo nato da famiglia nobile, con la rituale esaltata ad Oxford, proveniva dall'Irlanda, da una colonia dell'impero considerata una «piantazione» dove la cultura aveva poche scorte: o si manteneva inferiore o rischiava di passare per rivoluzionaria. Wilde era un «bastardo», un «meticcio» insubordinato. La sua pretesa di voler dare una lezione di libertà di pensiero all'aristocrazia inglese era insopportabile. E nel contesto delle suscettibilità vittoriane in campo sessuale, risultava pericolosa anche sul piano politico. In Inghilterra, nell'*Upper-middle class*, l'omosessualità, dopo il rituale battesimo nel quadro dell'educazione privilegiata delle *public schools*, era praticata nel segreto di clubs che costituivano importanti appendici sociali del cosiddetto

«boys network», la rete di vecchi amici di scuola che era — ed è tuttora — parte intrinseca del meccanismo per il mantenimento del potere, specie fra i conservatori. I membri dell'establishment conoscevano i «vizi» di famiglia, ma non volevano intrusi.

Dalla prigione di Reading, Wilde scrisse parole dure su Alfred che, sia sul piano pratico che su quello simbolico, accusò di avergli limitato l'opera creativa, o «chiuso la bocca». Ma fu il lord ad avere l'ultima parola. Nel 1940, cinque anni prima di morire, scrisse *A Summer Up* in cui celebrò tutta l'ipocrisia dell'establishment: aveva amato Wilde, ma negò di essere omosessuale; cercò di giustificare la sua codarda fuga in Francia quando Wilde entrò in tribunale e sarebbe bastata una sua parola per farlo assolvere; si definì una specie di musa per Wilde anche se contribuì solamente alla destituzione dello scrittore. Ci fu comunque un addio significativo: quando la mamma di Alfred scrisse più o meno: «O pianti quel mostro o ti taglio la rendita», il lord scelse la rendita.

Le ripercussioni sul processo continuano ad essere oggetto di discussione. Ci sono opinioni diverse. Secondo alcuni la determinazione di Wilde nel non volersi nascondere costituisce un importante contributo allo sviluppo dei diritti civili, specie nei riguardi dell'emancipazione sessuale. Ma, secondo altri, Wilde ha anche «fissato» una immagine negativa dell'omosessuale. Neil Bartlett, uno degli autori inglesi dell'ultima leva (*I'll Catch Him if He Falls*) ha scritto: «Il ritratto di Dorian Gray... rafforza l'idea del «terribile segreto», dell'identità tenuta sotto lucchetto in una stanza buia, dello stereotipo del vecchio frocio vizioso che corrompe i giovani e quello del gay che si rivela attraverso i gusti — musica, pitture, preferenze antisociali per la compagnia di altri uomini, eccetera eccetera». Bartlett nota pure che «l'unica riga in cui un uomo dice esplicitamente che ama altri uomini, presente nella versione del *Ritratto di Dorian Gray* apparsa sulla rivista *Lippincott's* nel 1890, risulta cancellata nella stessa definitiva ampliata con sei nuovi capitoli e pubblicata per la prima volta in forma di libro nel 1891. Wilde avrebbe cioè tolto di suo pugno l'affermazione «positiva» sul diritto all'amore omosessuale col risultato di ingrandire a dismisura il ritratto «distorto» del gay Donan, danneggiando in un certo qual modo l'essenza della sua stessa causa. Nessuno è perfetto.



Francesco I dei Medici, che pretese da Vincenzo Gonzaga la «prova d'amore» prima di accettarlo come genero

## Un libro sui «cimenti» dei Gonzaga I tribunali dell'impotenza

MARIO AJELLO

Accanto a Vittorio Gassman, facevano parte del cast Vima Lisi e Tino Buazzelli. Il regista del film, una commedia in costume intitolata *Una vergine per il principe* e realizzata nel 1965, era Pasquale Festa Campanile, autore anche del soggetto. Eccolo: il duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, è costretto per motivi politici a sposare Eleonora dei Medici. Ma poiché egli ha alle spalle un matrimonio fallito, prima delle nozze viene messo alla prova. Deve dimostrare la propria virilità accoppiandosi con una vergine, fatta uscire apposta da un convento.

Non è un episodio inventato, ma un tratto di storia politica e di storia della scienza. La vicenda raccontata da Festa Campanile — già al centro del libro di Maria Bellonci *I segreti dei Gonzaga* e di uno scabroso romanzo di Roger Peyrefitte, *La nature du Prince* — svolge effettivamente nel 1583. Se ne parlò ovunque. Spettegolavano le nobildonne nei salotti cinquecenteschi, mentre la carica erotica del giovane Gonzaga era oggetto di un carteggio in stile boccaccesco, che coinvolse i più autorevoli cardinali, statisti e sovrani italiani. Custodita per oltre quattro secoli negli archivi di Firenze, questa vivace corrispondenza viene ora pubblicata da una ricercatrice dell'università di Washington D.C., Nina Glassman, con il titolo *Lettere proibite. I «cimenti» di Vincenzo Gonzaga* (Longo editore).

Si parla «dello membro smisurato» ma non sempre «desto» del principe, di vergini da «orare» e delle più improbabili «diavolerie» sessuali come se fossero problemi di Stato. E in effetti lo erano. Se Vincenzo, a causa della sua impotenza, non avesse procreato, il duca di Mantova sarebbe passato al ramo francese, e per di più ugonotto, dei Gonzaga. La prospettiva appariva inquietante. Al punto che, per paura di una eventuale diffusione del protestantesimo in Italia, intervenne anche il Papa. Gregorio XIII autorizzò la prova di virilità, ma a una sola condizione: l'«infame cimento» non doveva svolgersi durante la settimana santa. Non siamo di fronte a un caso eccezionale. Nel Medioevo e nell'età moderna, infatti, si ricorreva ai «tribunali dell'impotenza» anche quando non erano in gioco interessi politici. Bastava che una moglie si dichiarasse scontenta del marito, ed ecco che veniva subito organizzato un pubblico «congresso» carnale, alla presenza di medici, chirurghi, specialisti e giudici ecclesiastici. E sia i vignetisti che gli scrittori chiosavano con entusiasmo l'episodio.

Voltaire, per esempio, trovava appassionanti le controversie «tra mogli troppo audaci e mariti troppo riservati». Le esibizioni di virilità, poi, erano «disonorevoli» e allo stesso tempo divertenti, soprattutto per la partecipazione di frati e monache in qualità di arbitri. Il clero — notava con ironia il filosofo illuminista — non solo è giudice di tutto ciò che corre tra marito e moglie, ma anche di tutto ciò che non vi passa, che non riesce a passare. Così fu per molti secoli. Alla metà del Settecento, però, i «tribunali dell'impotenza» vennero finalmente aboliti, almeno in Francia.

Qui aveva operato un personaggio singolare, lo scienziato e giurista Vincent Tagereau. Era la massima autorità in tema di prove d'amore. Nel suo *Discours sur l'impissance de l'homme et de la femme*, pubblicato nel 1611, egli ricorda in primo luogo che il diritto canonico prevedeva tre qualità necessarie alla potenza maschile: «erectio», «introdutio», «emissio». Tagereau comincia poi a descrivere nel dettaglio

lo struggimento dei «congressi». Solo un ristretto gruppo di chirurghi — assicura lo scienziato — può seguire lo spettacolo in tutte le sue fasi. Insieme a loro, alcune matrone. Sedute in un angolo del letto, queste donne «sapienti» dovevano spalmarne sugli organi genitali del partner un grasso animale, e far unire i due corpi controllando bene i loro movimenti. Ma il più delle volte i coniugi non si volevano mettere all'opera. Cominciavano a litigare e a rinfacciarsi a vicenda le cause del fallimento del matrimonio. Poi trionfava la ragione, e il marito metteva alla prova la sua «ars coeundi et generandi».

Dopo circa due ore, l'operazione veniva interrotta. Era la volta delle carte bollate, dei verbali da spedire al tribunale, dello scambio di impressioni tra i presenti. Per la sentenza ufficiale — così sostiene Paolo Zacchia, uno dei più famosi chirurghi del Seicento, che scrisse un trattato sull'argomento — bisognava aspettare alcuni mesi.

Nel caso di Vincenzo Gonzaga, invece, tutto si svolse con grande rapidità, anche perché non si trattava di sciogliere un matrimonio, ma di accertare le condizioni per future nozze. Alla vigilia della prova di virilità, gli animi erano eccitissimi. Soprattutto quello del vescovo Aurelio Zibramonti, il quale, in via preliminare, sguinzagliò i suoi informatori in tutti i bordelli di Mantova. E poté poi affermare con certezza — in una delle lettere pubblicate da Nina Glassman — che Vincenzo è «uomo vero», «può usare carnalmente con sciolta donna vergine e non vergine». Continuava però a diffidare delle capacità amatorie di Vincenzo il Granduca di Toscana. Era intollerabile, per Francesco I dei Medici, che sua figlia andasse in sposa a un giovane dalle incerte virtù coniugali. Egli ordinò allora di interrogare, segretamente, i compagni delle supposte spedizioni amorose di Vincenzo. Ma i loro pareri risultarono discordanti. Non c'era più nulla da fare. Andava organizzata in fretta la prova d'amore.

Il luogo prescelto fu una palazzina sul Canal Grande di Venezia. Vi si riunirono balie, matrone e medici. Vennero portati unguenti e asciugamani. A un ministro dei Gonzaga toccò di scegliere una ragazza, che Vincenzo — così si legge in una lettera indirizzata al Granduca di Toscana — potesse «penetrare alla prima botta», in maniera principesca, «con stile non modesto». La ricerca fu tutt'altro che facile. Gli asili di cantà e conventi, infatti, offrivano solo «fanciulle sgraziate e rognose da far nausea». Comunque, la ragazza ideale fu trovata e subito mandata a Venezia. Si chiamava Giulia ed era una «vergine maliziosetta» divenuta anni.

La prova d'amore — minuziosamente descritta nel volume *Lettere proibite*, di cui stiamo parlando — si svolse il 15 marzo 1583 e durò un'ora. Il cimento fondamentale quanto ovvio: Vincenzo non poteva utilizzare alcun «strumento di ferro o di vetro». Solo «quello naturale». Le speranze si assottigliavano. Parvero naufragare quando, dopo il primo approccio, Giulia dichiarò davanti a un folto uditorio: «Il principe non m'ha fatto nulla, tutto tremante s'addormentò».