

Sassi contro il cielo Menzogna individuale e verità di Stato in Oscar Wilde

Duccio Chiapello

Università di Torino (<duccio.chiapello@unito.it>)

Abstract

The late Victorian era saw Oscar Wilde's rise to success and fall from grace. For many years the Irish author lived a double life. He was both a celebrated man of letters, and an irreducibly extraneous body. His essay *The Decay of Lying*, published in 1889, is a Socratic dialogue that, through its inherent duplicity, exhibits this binary condition. On one hand it is a brilliant work of criticism – pleasantly heterodox – that fully embodies Wilde's rule of "bewildering the masses", while on the other, even though backhandedly, it gives a recalcitrant account of the implacable social control of his time. In this eulogy of the art of lying – mainly understood as a way of "saying no" to the truths of power – Wilde reveals the theoretical foundations and originality of his political philosophy, which is the same as that displayed in his later essay *The Soul of Man Under Socialism* (1891).

Keywords: Oscar Wilde, truth and power, lying, society, politics

1. Un saggio da tre franchi e cinquanta

La decadenza della menzogna, saggio redatto in forma di dialogo, comparve per la prima volta sul periodico londinese «The Nineteenth Century» nel gennaio del 1889¹; fu poi ripubblicato nel 1891, con modifiche, in *Intentions*, raccolta di lavori wildiani che comprendeva anche *Il critico come artista*, *La verità delle maschere* e *Penna, matita e veleno*².

Della genesi dell'opera dà brevemente conto lo stesso Wilde nel *De Profundis*: «L'idea, il titolo, il trattamento, lo stile: tutto fu ottenuto al prezzo dei tre franchi e cinquanta del conto della *table d'hôte*»³ in cui l'autore irlandese e Robert Ross⁴ pranzarono in una giornata piuttosto comune dell'anno 1888.

Altre rilevanti e affidabili informazioni sulla composizione del saggio non sono reperibili oggi, così come non lo erano probabilmente neppure al tempo di Wilde, se, ad esempio, lo scrittore e giornalista James Runciman⁵, dopo aver inutilmente tentato di acquisire notizie su *La decadenza della menzogna*, il primo gennaio del 1890 si decideva a scrivere a James Whistler⁶ per ottenere chiarimenti che neppure quest'ultimo sarebbe stato in grado di fornirgli⁷.

Questa relativa povertà di elementi conoscitivi è probabilmente uno dei fattori che, nel tempo, hanno contribuito ad alimentare, nei confronti dell'opera in questione, approcci critici parziali, disorganici e, talora, arbitrari.

La decadenza della menzogna, al pari o forse ancor più di altri scritti di Wilde, ha infatti trovato posto, fin dalla pubblicazione, in quella galleria di creature esotiche della cultura che, non appartenendo in senso stretto né alla letteratura né alla libellistica, né alla filosofia né alla critica d'arte, né al pensiero politico né alla sociologia, vengono prevalentemente catalogate sulla base della forma espressiva o dello stile⁸. E, come spesso accade quando lo stile domina – sia che incanti, sia che ripugni – contenuti, per quanto solidi, finiscono per passare in subordine⁹.

Altre linee interpretative del saggio wildiano, volte invece a spiegarlo soprattutto alla luce di opere e autori a lui coevi, hanno parimenti condotto a risultati largamente insoddisfacenti, o, almeno, si sono attestate su posizioni fra loro così distanti da lasciare la questione sostanzialmente irrisolta¹⁰.

In sostanza, si potrebbe concludere che non c'è accordo nel definire 'cosa sia' *La decadenza della menzogna* perché non è facile definire 'chi sia' Oscar Wilde, specialmente il Wilde saggista e critico, dedito a una costante e radicale decostruzione delle proprie fonti, continuamente sezionate e ricombinate in una miriade di scatole cinesi e specchi rovesciati¹¹, attraverso cui non di rado finisce per fraintendere volutamente, se non per irridere e intenzionalmente calpestare, i propri modelli di riferimento.

In questa sede si tenterà di analizzare quelle pagine, con lo specifico obiettivo di identificare, attraverso le caleidoscopie e i paradossi, la primitiva, fondamentale articolazione delle idee politiche di Wilde, che precorre e prepara quella più esplicita e organica che sarà il tema centrale dell'*Anima dell'uomo sotto il socialismo* (1891).

2. «Reality on the tight-rope»¹²

Il saggio wildiano sulla menzogna è anche, e forse soprattutto, un trattato sul potere: un potere che, nel suo dispiegarsi, si traduce nella colonizzazione e nel governo del mondo della 'verità' e nella conseguente determinazione autoritativa dei 'dati di fatto' e degli stessi canoni interpretativi della realtà.

Fin dalle pagine d'esordio dell'opera, il mentire interseca la sfera della politica. Quando infatti uno dei due personaggi del dialogo, Vivian, annuncia all'amico Cyril di voler pubblicare un articolo avente ad oggetto la decadenza

della menzogna, Cyril si meraviglia che quest'ultima sia prossima all'estinzione e commenta con stupore: «Credevo che i nostri uomini politici [ne] avessero tenuto vivo l'uso»¹³.

Subito, però, la questione si rivela molto più complessa e niente affatto riducibile alla mera tematizzazione della menzogna come *instrumentum regni*: innanzitutto perché, in Wilde, il potere non è né esclusivamente né primariamente una risorsa a esclusiva disposizione della politica, dei politici o dei 'potenti'.

Siamo, qui, anni luce lontani dalla tematizzazione classica dello Stato come entità che rivendica il monopolio della forza legittima, sancendo il primato della politica come primato della coercizione. Wilde, allo scorcio della tarda età vittoriana, osserva infatti l'ordine sociale e lo vede piuttosto retto dal monopolio della verità. Dalla sua prospettiva non è sufficiente, per spiegare i connotati di tale ordine, offrire una semplice radiografia del suo assetto istituzionale, a partire da quella Camera dei Lord che «non dice nulla» e da quella Camera dei Comuni «che non ha nulla da dire, e lo dice»¹⁴: occorre piuttosto addentrarsi nel complesso intrico di forze e determinanti di natura psicologica e sociale, prima ancora che politica, che costruiscono e alimentano la struttura profonda della realtà così come viene percepita, riconosciuta e accettata.

Il vero Sovrano, prima ancora del Re, è infatti proprio la Realtà: ad essa l'uomo non si oppone, in quanto la assume come l'irresistibile «essere che è e che non può non essere»¹⁵ di presocratica memoria. La forza della 'realtà' è qualitativamente diversa da quella delle armi e prescinde dalla loro cogenza, perché esercita un potere condizionante a monte della libertà, agendo dunque in modo radicalmente differente dalle dinamiche di repressione o di deterrenza, che dispiegano invece i loro effetti a valle. L'arbitrio del potere va dunque combattuto sul terreno della verità, prima ancora che su quello della libertà *pure et simple*.

«Per poter valutare la Realtà», scrive Wilde, «è necessario vederla camminare su una corda tesa. Quando le Verità diventano acrobati, allora possiamo giudicarle»¹⁶. L'acrobata è colui che affronta l'abisso potendo contare soltanto sulle proprie personali qualità e risorse. Spingere la Realtà a camminare sulla corda tesa significa pertanto metterla nella condizione del più estremo dei funamboli, privandola della rete di protezione delle convenzioni e dei dati di fatto che vengono riconosciuti come indiscutibili solo in ragione di una dogmatica che ne garantisce lo statuto, o in forza di una lunga sedimentazione nella tradizione o nella consuetudine. Si tratta, in fondo, del vecchio 'principio di autorità' opportunamente rivisitato: la garanzia della verità non sta più, come un tempo, nell'indiscutibile autorevolezza della voce che la proclama, ma trova piuttosto il suo fondamento nella solidale omogeneità di un intero sistema.

Solo le verità che sono in grado attraversare la corda tesa – ovvero sia le verità che sopravvivono a questo radicale processo di spoliatura critica – pos-

sono rimanere in piedi. E, suggerisce Wilde, pochissime sono quelle in grado di attraversare davvero l'abisso. L'unico dato indubitabilmente insuperabile e originario, per l'autore irlandese, è in fondo la «orribile realtà universale chiamata natura umana»¹⁷: altra e diversa cosa sono invece le costruzioni sociali che nel tempo si sono sedimentate e consolidate con lo scopo – almeno dichiarato – di imbrigliare, circoscrivere e controllare la durezza di tale realtà, onde renderla meno ferina, e che poi, tuttavia, hanno finito per acquisire anch'esse lo *status* di indiscutibili dati di fatto, aggiungendo limiti alla libertà dell'uomo, senza per questo privarlo dei pesi gravanti sulle sue spalle.

La *divina auctoritas* di un Re può essere smentita solo mostrando al mondo che costui è un comune individuo, in nulla diverso da tutti gli altri. In modo analogo, Wilde intende mettere in discussione la sovranità della realtà così come essa viene socialmente e politicamente intesa e rappresentata: per demitizzarla, usa le risorse dell'ironia, del paradosso, del ragionamento per assurdo così da mostrare quanto essa sia debole, nuda e precaria al di fuori del contesto autoreferenziale che la protegge.

Il discorso sulla verità, in Wilde, è costitutivamente politico, in quanto 'discorso sul potere'. Un discorso sul potere che però non diventa immediatamente 'discorso sui potenti', poiché non indica in prima battuta una corona o un palazzo in cui tale potere dimori realmente. Quando l'autore irlandese punta il dito sull'istituzione, lo fa anzi quasi sempre per irriderne la marginalità: la Regina, la Camera dei Comuni, la Camera dei Lord, non sono altro che persone o gruppi di persone – spesso uomini piccoli dai grandi difetti e dagli ancor maggiori appetiti – che di per sé, nonostante *l'allure* del dominatore, non sarebbero in grado di muovere alcunché di sostanziale, al di fuori dell'ambito dell'ordine che li esprime e nel contempo li controlla.

Il potere 'politico', nel senso ampio e pieno del termine, non si riduce alle sue istituzioni, che ne rappresentano soltanto il più macroscopico degli epifenomeni. Non sono infatti queste ultime ad essere al centro del discorso: dal lavoro di Wilde emergono, piuttosto, i connotati sfumati e apparentemente cedevoli di quel potere «immenso e tutelare» che Tocqueville aveva tratteggiato nella seconda parte di *La democrazia in America*¹⁸, sottolineandone tutta la pervasività e la naturale, e per così dire genetica, predisposizione a permeare la dimensione pubblica nel suo complesso, in una sorta di movimento espansivo, di 'colonizzazione dolce' e progressiva degli spazi sociali, fino ad arrivare alla consunzione delle differenze qualitative fra individui.

«L'idea di formare una sola classe di cittadini», che secondo il Tocqueville de *L'antico regime e la rivoluzione* «sarebbe piaciuta a Richelieu»¹⁹, ritorna in Wilde attraverso l'evocazione della natura pervasiva di un pensiero unico, che per il potere è la leva incruenta per prevenire o contenere il dissenso e che per gli individui è il comodo *mainstream* che offre identificazione e riconoscimento sociale al prezzo del sacrificio di posizioni critiche da rifuggire in quanto chiaramente svantaggiose e sconvenienti²⁰. Una sola classe di cittadini non nel

senso di una *reductio ad unum* delle differenziazioni e delle gerarchizzazioni sociali, quanto piuttosto nella cancellazione di ogni resistenza specifica rispetto al perpetuarsi dello status quo. Quella paventata da Wilde è, dunque, una società di organici e di integrati.

Va notato che, nella *Decadenza della menzogna*, quest'ultimo scenario non è agitato come un rischio o come una linea di tendenza, ma è delineato come un fatto solidamente acquisito. Il panorama è quello di un assetto socio-politico in cui la saldatura fra ambiti quali la politica, la giustizia, l'informazione e la religione è ormai consolidata e collaudata, e si estrinseca non in forme istituzionali o superistituzionali, né in organismi di fatto o di diritto, quanto piuttosto in una verità pubblica che è assurta allo statuto di *factum* incontrovertibile.

È chiaro come, in Wilde, tale verità pubblica sia in gran parte espressione dei rapporti di forza in essere nel contesto sociale, ma è altrettanto evidente che essa non è né interamente disponibile né del tutto manipolabile, neppure da parte degli attori dominanti. Come accadeva nell'antico Stato giurisdizionale, in cui il potere del sovrano era sì prevalente, ma ben lungi dal dispiegarsi in modo piano e incontrastato, dovendosi al contrario confrontare con un ordinamento che ad esso preesisteva e che lo condizionava, così anche la società vittoriana dipinta da Wilde è retta da un'antica ossatura che ne perpetua i connotati di fondo. La verità pubblica – che ha significative e immediate declinazioni e implicazioni nell'ambito della morale pubblica – legittima, conforma e regge un'enorme e multiforme macchina, un apparato solidale di istituzioni, corporazioni, organismi pubblici e privati, laici e confessionali. Agli occhi dell'autore irlandese, l'Inghilterra *fin de siècle*, con il suo colonialismo scevro da remore, la sua aristocrazia insieme terriera e finanziaria, la sua solida stratificazione in classi appena scalfita da un socialismo in larga parte intellettuale, è la rappresentazione concreta di questa macchina composta da parti fra loro solidali e assoggettata alla guida 'dolce' di un'élite in grado di assecondarne la natura e nel contempo di orientarne il funzionamento.

Due sono pertanto gli elementi che si integrano in questo affresco: da una parte la verità pubblica, dall'altra i suoi sacerdoti; e Wilde si dedica ad entrambi.

3. *La verità e i suoi sacerdoti: una meccanica celeste applicata alle élite*

La verità pubblica, spinta sulla corda tesa della ragion critica, è mostrata da Wilde innanzitutto sotto il profilo della debolezza teorica dei suoi fondamenti. L'autore si muove a partire dalla lezione kantiana, così presente dei suoi *Oxford Notebooks*²¹, per sottolineare come, sotto il profilo strettamente teoretico, il pensiero umano non possa che condurre a verità parziali, aporetiche, contraddittorie, spesso antinomiche; su cosa si fonda, allora, l'assiomatica invincibile che regge il *kosmos* vittoriano? La risposta non può essere che una: la 'verità',

così com'è comunemente intesa, è in realtà il frutto di una costruzione sociale – che molto ricorda la «moral chemistry» di Clifford²² – estrinsecantesi in un sistema organico di menzogne ufficiali; ed è proprio l'ufficialità in quanto tale a conferire ad esse lo statuto e il crisma della verità.

L'universo socio-politico, in fondo, può essere rappresentato come un grande scenario in cui sistemi di menzogne concorrenti si affrontano e lottano per conseguire l'ufficialità ed essere così elevate a dati di fatto. Nell'Inghilterra vittoriana, tale lotta ha portato all'affermazione, al consolidamento e al radicamento di una 'versione della verità' che può contare su un alto grado di pervasività e di elaborazione e che necessita, al fine del suo mantenimento, di un modesto ricorso alla forza o a forme istituzionalizzate di vigilanza, proprio perché, come si è già accennato, i condizionamenti a monte della libertà individuale riducono la necessità di interventi a valle.

Wilde, nella *Decadenza della menzogna*, non si propone di addentrarsi in una disamina analitica dei connotati del sistema di menzogne ufficiali in cui consiste la verità pubblica; tuttavia gli autori che ha presenti nel corso della stesura, da Sánchez a Platone a Kant²³, diffusisi tutti in una qualche forma di casistica dei diversi generi di menzogna, lo inducono a procedere ad alcune esemplificazioni.

L'argomento di riferimento è che la verità in quanto *adaequatio rei et intellectus* è, come è stato già ricordato, inattuabile dal punto di vista conoscitivo e irrilevante sotto il profilo dell'analisi socio-politica, in quanto, in quest'ultimo contesto, essa è definibile come il mero prodotto finale di una lotta fra sistemi di menzogne senza particolare statuto teoretico.

La grande discriminante, pertanto, è fra menzogne organiche alla verità dominante, che hanno diritto di cittadinanza nella dimensione pubblica e ufficiale, e menzogne che invece sono contrastanti con essa e i cui contenuti, pertanto, sono *tout court* eversivi.

Le menzogne riconducibili alla prima categoria – quelle cioè funzionali o comunque coerenti con lo status quo socio-politico – sono parti organiche nell'universo della 'realtà' e sono accreditate come 'dati di fatto'; le altre, al contrario, sono patentemente alternative e irriducibilmente contrastanti con la verità riconosciuta. Non sono, pertanto, integrabili come tali in quest'ultima, e non possono che rifuggire dalle sue forme e dai suoi canoni interpretativi. Proprio per questo, secondo Wilde, esse non devono neppure ricercare la sanzione di alcun tipo di verifica o di conferma. Al contrario, devono nutrire un «sano disprezzo naturale per qualsiasi tipo di prova»²⁴ o dimostrazione: per ottenere il crisma di 'verità' dovrebbero infatti sacrificare la propria *raison d'être* sull'altare dell'omogeneità al contesto ufficiale.

Nella *Decadenza della menzogna*, la breve casistica delle menzogne organiche alla verità pubblica viene scenograficamente declinata in una piccola galleria di mentitori, o meglio, di categorie di mentitori. I politici, innanzitutto, che intendono la menzogna come arte della falsa dichiarazione²⁵, ovverosia

come esercizio di produzione di bugie che ricalcano le forme delle verità di fatto, e che pertanto vengono dimostrate e argomentate come tali. Anche ai professionisti del foro Wilde rimprovera un simile *modus operandi*: infatti, sotto il loro razionale ragionare secondo il diritto e il loro sistematico appellarsi ai precedenti, si nasconde un agire costantemente orientato al rafforzamento della verità ufficiale, ed è pertanto in tale sfera che esaurisce tutto il suo orizzonte di autorevolezza e di significato. Wilde, a tal proposito, nota ironicamente che gli avvocati riescono a strappare ai giurati trionfali verdetti di assoluzione per i loro clienti perfino quando tali clienti sono indiscutibilmente innocenti²⁶, come a dire che qualsiasi attinenza fra il loro operato e ciò che si colloca al di fuori della verità ufficiale è del tutto incidentale.

Analoga ironia viene riservata ai giornalisti: Wilde, continuando con il suo argomentare per paradossi, nota come gli organi di stampa siano così scaduti che ora ce ne si possa assolutamente fidare²⁷, alludendo niente affatto velatamente alla loro completa affidabilità per il potere. Nella parte finale della *Decadenza della menzogna*, l'autore irlandese puntualizza inoltre che la menzogna volta a ottenere uno stipendio mensile è, naturalmente, «ben nota a Fleet Street»²⁸.

I suoi strali, poi, si dirigono verso la Chiesa d'Inghilterra. L'autore irlandese è ben conscio della naturale tensione sussistente fra i contenuti della fede cristiana e la dominante verità ufficiale con il suo culto del dato di fatto. Il messaggio di Cristo, di per sé, rappresenta infatti a suo avviso un dirompente atto d'accusa nei confronti della 'realtà secondo il potere' e una potente rivendicazione delle ragioni di una ricerca della verità condotta a prescindere dai suoi sacerdoti, quando non in aperto contrasto con essi; tuttavia l'istituzione ecclesiastica britannica, accusa Wilde, ha finito per sacrificare la fede sull'altare della realtà, andando così ad ingrossare i ranghi dei garanti dell'ordine costituito. Scrive infatti, in un passaggio al contempo ironico e teso:

Quanto alla Chiesa, non so immaginarmi niente di meglio per la cultura di un paese della presenza in esso di una corporazione di uomini il cui dovere sia di credere nel soprannaturale, di eseguire quotidianamente miracoli e di tenere viva quella facoltà mitopoietica che è tanto essenziale per la fantasia. Senonché nella Chiesa inglese un uomo ha successo non per la sua capacità di credere, ma per la sua capacità di non credere. La nostra è la sola Chiesa dove lo scettico è in piedi davanti all'altare e dove San Tommaso è considerato l'apostolo ideale. [...] La diffusione del senso comune nella Chiesa inglese è una cosa deplorabilissima. Non è altro che una degradante concessione a una bassa forma di realismo.²⁹

Ci troviamo, qui, di fronte alla raffigurazione della Chiesa come di un vero e proprio elemento di controllo, ammortizzazione e irreggimentazione della forza dirompente del messaggio del suo fondatore, se non di voluto e radicale tradimento dei suoi insegnamenti. «Ogni grand'uomo oggi giorno ha i suoi discepoli, ed è sempre Giuda a scriverne la biografia»³⁰ è il fulminante

aforisma che Wilde dedica al destino dei grandi maestri spirituali, che se tornassero in vita troverebbero il loro traditore assiso sul loro seggio. Cristo, che domina l'intera produzione dell'autore, dalle prime opere al *De Profundis* (1897) e alla *Ballata del carcere di Reading* (1898), è del resto per molti versi pienamente accostabile al Gesù del *Grande inquisitore* dostoevskiano (*I fratelli Karamazov*, 1879) incarcerato dalla sua stessa Chiesa; così come il candido Zarevič wildiano di *Vera o i nichilisti* (1880), erede al trono e membro del gruppo rivoluzionario, è straordinariamente simile ai personaggi che l'autore russo ispira alla figura di Cristo, l'uomo perfettamente estraneo alle meccaniche del potere, il senza peccato, l'innocente e quindi malato – si pensi ad Alexej in *Umiliati e offesi* (1861) o al Principe Myškin nell'*Idiota* (1869)³¹.

L'ultimo, ulteriore e più temibile utilizzo della menzogna a supporto della verità ufficiale è infine, per Wilde, quello finalizzato al «miglioramento dei giovani»³². La disamina dell'autore irlandese allinea diverse agenzie educative che perseguono a diversi livelli tale scopo: la famiglia, l'istruzione pubblica, la *society*.

La famiglia è, fra le tre, la prima a intervenire, e il suo contributo ai fini del controllo sociale è particolarmente interessante. Essa, infatti, con la sua funzione pedagogica serve il potere in via tutt'altro che intenzionale: quelli che mette in campo sono piuttosto modelli educativi dalle caratteristiche socialmente indotte, o ereditate attraverso la tradizione e acriticamente reiterate. Per questo motivo, il ruolo della famiglia nel consolidamento dello *status quo* attraverso la menzogna è sì fondamentale, ma dilettesco³³, benché, non manca di aggiungere Wilde, «tutte le buone madri» mostrino, nel loro piccolo, «speciali attitudini»³⁴ nel contribuire a tale processo.

La seconda agenzia, l'istruzione pubblica, non fa che raffinare il lavoro iniziato a livello familiare valendosi di educatori professionisti ed esercitando così un'azione omologante su scala nazionale. A tal proposito, nella *Decadenza della menzogna* l'autore irlandese nota ironicamente che «la menzogna intesa a migliorare i giovani, che è alla base dell'istruzione del nostro paese, sussiste ancora tra noi, e i suoi vantaggi sono così mirabilmente esposti nella *Repubblica* di Platone che non è il caso di soffermarvisi»³⁵.

Per ciò che riguarda la *society* occorre invece, per meglio comprenderne le modalità di azione, rifarsi a quanto già esposto a proposito di quel pensiero unico che, in Wilde, trova la sua naturale incarnazione in un assetto socio-politico entro cui si saldano forze e poteri di diversa natura.

La *society* è, appunto, il luogo non solo ideale, ma anche fisico – si pensi ai salotti che costituiscono l'immane scenografia delle commedie wildiane – in cui le élite della politica, della religione, dell'informazione, dell'amministrazione, della letteratura, dell'economia e della moda promuovono e al contempo scontano il perpetuarsi di un ordine complessivo mite nelle forme e totalizzante nella sostanza. La *society* si manifesta, a coloro che si presentano al suo cospetto, nelle vesti della società degli «anziani e dei ben informati»³⁶, dunque proprio come custode della verità, nel doppio significato di custode

della tradizione e dell'ufficialità. Chi è destinato ad essere cooptato nell'élite intraprende pertanto un terzo iter educativo – proprio attraverso la *society* – nel corso del quale acquisirà «la morbosa e malsana tendenza a dire la verità»³⁷: ovviamente, la verità ufficiale.

La rassegna delle 'agenzie della verità' proposta da Wilde segna ad un tempo la forza e il limite della valenza politica delle tesi della *Decadenza della menzogna*.

È evidente, nel saggio in questione, l'interesse per le modalità dolci con cui si può produrre e perpetuare un ordine sociale in cui l'obbedienza non è ottenuta mediante estorsione e neppure tramite persuasione, ma attraverso una sorta di inoculazione surrettizia di una verità che non è coniata centralmente da un unico soggetto, ma che è formata, solidalmente promossa e tramandata da una platea di attori che hanno interesse al perpetuarsi dello *status quo*, tramite un'attività coordinata, in parte intenzionalmente e in parte pre-intenzionalmente o non intenzionalmente.

Si potrebbe dunque affermare che la diagnosi di Wilde preveda una sorta di meccanica celeste applicata alle élite, in cui le orbite regolari dei grandi corpi celesti – i portatori di grandi interessi economici, i decisori politici, i maggiori organi d'informazione, le gerarchie ecclesiastiche – si intersecano armonicamente nel loro signoreggiare sul cielo, senza interferire reciprocamente, ma anche senza lasciare ad altri spiragli e margini di manovra.

Il limite teorico della *Decadenza della menzogna*, in questo contesto, risiede proprio nell'incompiuto riconoscimento della politica come sfera autonoma, sia dal punto di vista della sua identità disciplinare, sia dal punto di vista della sua efficace declinazione in assetti istituzionali, procedure, norme e modalità di organizzazione sociale. Un limite, per la verità, ostentatamente esibito, e che va brevemente precisato nelle sue ragioni, che hanno un risvolto descrittivo e insieme valutativo.

Come abbiamo visto, Wilde sviluppa infatti un'analisi che di fatto depone l'autonomia della politica in quanto *scientia*, sia la sua peculiarità di *modus gerendi* della società. L'autore irlandese – è bene precisarlo – non trascura quindi la specificità della politica per superficialità analitica, ma piuttosto perché intende recisamente negare proprio tale specificità. E la nega constatandone, sul fronte teorico, l'attitudine puramente figurativa nel dar conto delle dinamiche del potere, e, sul fronte della 'realtà effettuale', la completa permeabilità ad opera di altre forze e forme di azione sociale.

Si possono a questo punto meglio comprendere le ragioni per cui Wilde brandisce con tanta virulenza l'arma della menzogna individuale, cosa ben diversa della menzogna del potere, che si erge a verità ufficiale. Essa è, infatti, l'istanza del singolo uomo, il suo sguardo sul mondo e il suo originale orizzonte di significati, che viene respinto e sommerso perché non conforme, estraneo, anzi straniero, a uno *status quo* a tal punto consolidato da aver plasmato la realtà e, nel contempo, cancellato le proprie impronte.

La menzogna individuale a cui allude Wilde – e che purtroppo è in decadenza – è dunque il ‘dire di no’ alla verità del potere, è l’estrema difesa del singolo contro le complesse dinamiche di accerchiamento e neutralizzazione di cui è oggetto: è, pertanto, la sfida al cielo, il sasso gettato nell’ingranaggio delle meccaniche del *kosmos* ufficiale. Una sfida, questa, che si svolge su un altro piano rispetto a quello su cui agiscono i ‘decisori del vero’, con la loro assiomatica del tutto immanente all’ordine stabilito. Non a caso, l’autore irlandese esalta la «menzogna dell’arte»³⁸. Tale concetto, occorre chiarirlo subito, si estende ben oltre la sua semplice connotazione estetica. L’artista, infatti, è per Wilde, fin dall’inizio, l’uomo che vive autenticamente: una concezione che condivide con William Morris. L’autore irlandese, in *The English Renaissance of Art* (1913), non a caso nota: «Ricordo che William Morris mi disse, una volta: ‘Ho tentato di rendere ciascuno dei miei lavoratori un artista, e quando dico *un artista* intendo *un uomo*’»³⁹. Questa frase echeggerà a lungo nella mente di Wilde, fino a manifestarsi in tutte le sue implicazioni nell’*Anima dell’uomo sotto il socialismo* (1891).

È, del resto, proprio alla luce di tale inscindibile saldatura fra uomo e artista che va letta anche l’adesione di Wilde a uno dei classici principi del movimento estetico, sintetizzato nell’espressione ‘*l’art pour l’art*’ (o ‘*art for art’s sake*’, o ‘*ars gratia artis*’), generalmente attribuita a Théophile Gautier, ma già formulata, in diversi modi, nell’opera di Victor Cousin, Benjamin Constant ed Edgar Allan Poe. L’estetismo, brandendo la bandiera dell’arte per l’arte, si proponeva di proteggere l’arte stessa da qualsiasi interferenza che mirasse a subordinarla a finalità educative, didattiche, morali o di qualsivoglia utilità sociale. Una sorta di dichiarazione di indipendenza che, però, rischiava di implicare anche il confinamento dell’espressione artistica – e quindi dell’artista – in una dimensione autoreferenziale e fittizia, una immensa bolla perfetta senza relazioni con la realtà.

Nella *Decadenza della menzogna*, Wilde enuncia invece il medesimo principio in forme ben più aggressive, tendenti a scongiurare un simile rischio. L’*art pour l’art* diventa infatti, si potrebbe dire, la ‘*mensonge pour la mensonge*’, ovvero il ricorso trasparente a una menzogna che ha in sé la sua riprova, che è nitida «dimostrazione di se stessa»⁴⁰, e che dunque si pone in concorrenza con l’opacità delle cosiddette ‘verità’ subordinate alla giustificazione dell’ordine costituito. Il fatto che l’autore irlandese accrediti la menzogna «come scienza»⁴¹ significa del resto che egli la concepisca strategicamente e non tatticamente, riconoscendole dunque un valore intrinseco, e non accettabile solo in quanto espediente, mezzo o strumento da assoggettare a logiche esterne.

Se Wilde insiste tanto sulla natura e sulla funzione dell’arte, è proprio perché essa può far saltare le logiche quantitative a cui è legato il riconoscimento della verità pubblica e può perfino erodere la coerenza sistematica del lessico consolidato con cui essa abitualmente si esprime e viene ripresa, ripetuta e dunque rafforzata a tutti i livelli.

Quando l'autore irlandese, con la forza d'urto del paradosso, passa a dimostrare come l'espressione artistica non sia affatto espressione del suo tempo, né imiti in alcun modo la vita, ma piuttosto sia oggetto di imitazione da parte di quest'ultima⁴², sottolinea da una parte la vulnerabilità del concetto di 'realtà' e, dall'altra, l'urgenza di scompaginare fin dalle fondamenta una verità pubblica da lui percepita come totalizzante, espressione e voce di un altrettanto totalizzante ordine sociale, organizzato secondo una pretesa assoluta di oggettività.

Ed è proprio in relazione a questa urgenza che Wilde lamenta la «decadenza della menzogna, come arte, come scienza e come piacere sociale»⁴³. Tale decadenza colpisce la menzogna come scienza, in quanto il sapere critico si rivela sempre meno in grado di rompere la cortina di verità arbitrarie e dati di fatto che avvolge la società come una lussuosa e sgargiante camicia di forza; ma anche come arte, poiché si è impoverita l'antica *techné* dell'uomo sul fronte del 'dire di no' al potere; e, infine, anche come piacere sociale, perché la morale vittoriana, con la sua pesantezza, ha scoraggiato e inaridito perfino le sue più superficiali e spicciole dissacrazioni.

La decadenza della menzogna, in Wilde, è pertanto la diagnosi di un male doppio: da una parte, la compressione dei diritti di parola, di informazione, di espressione che, per vie spesso indirette, grava sulla società del suo tempo; dall'altra, le patologiche ragioni di tale compressione, che risiedono innanzitutto nella spesso spontanea rinuncia, da parte degli individui, al pieno esercizio dell'arte della critica, in nome di quel benessere tiepido, di quella confortante ed ospitale verità *prêt-à-porter* che sempre affascina noi abitanti dell'ordine costituito, a prescindere da come, da chi e da cosa costituito sia.

Note

¹ O. Wilde, *The Decay of Lying: A Dialogue*, «The Nineteenth Century», XXV, 143, 1889, pp. 35-56. In questo articolo riprendo, sviluppo e approfondisco alcuni temi enucleati nel mio *Il fantasma bulimico. Oscar Wilde e la costitutio vittoriana* (Aracne, Roma 2012).

² O. Wilde, *Intentions*, James R. Osgood, McIlvaine & Co, London 1891. Nell'edizione in volume il sottotitolo del saggio mutò da *A Dialogue* in *An Observation*.

³ O. Wilde, *De Profundis*, in Id., *Opere*, Mondadori, Milano 1992, p. 640.

⁴ R. Baldwin Ross (1869-1918), canadese, fu giornalista e critico d'arte. Fu, insieme alla scrittrice Ada Leveson, l'amico più leale e generoso verso Wilde, di cui fu anche, per esplicita volontà dell'autore irlandese, esecutore testamentario.

⁵ James Runciman (1852-1891), scrittore, giornalista e insegnante, collaborò con periodici quali «The Teacher», «The Schoolmaster», «Vanity Fair» e «London». Degli ultimi due fu anche vicedirettore.

⁶ James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), americano, fu pittore di grande talento e pessimo carattere, dedito in ugual misura alla ricerca artistica e al culto della propria personalità. Fu amico di Wilde e, nel contempo, suo acceso e scorretto rivale, specie da quando, sul finire degli anni Ottanta del Novecento, il crescente successo dell'autore irlandese iniziò a mutare gli equilibri del loro rapporto.

⁷ Si veda la lettera di James Runciman a James McNeill Whistler, 1° gennaio 1890, manoscritto MS Whistler R232, Manuscript Collections, Università di Glasgow. Dalla stessa

missiva si deduce, fra l'altro, che Runciman e Whistler avevano complottato per screditare Wilde alimentando e diffondendo sospetti di plagio a suo carico. Ciononostante, il primo era stato profondamente colpito da *The Decay of Lying* (1889) e, in qualche modo, la superiorità dello stile wildiano aveva profondamente compromesso la sua fiducia nelle proprie capacità di scrittore. Nella lettera, Runciman dichiara addirittura di essere intenzionato a smettere di scrivere, qualora fallisca nel suo tentativo di «superare Wilde»; egli morirà l'anno seguente per «superlavoro» (Cfr. G. Allen, *A Note on the Author*, in J. Runciman, *Side Lights*, T. Fisher Unwin, London 1893).

⁸ Su tali aspetti, si vedano, ad esempio, E. San Juan, *The Art of Oscar Wilde*, Princeton UP, Princeton 1967; S. Migdal, *The Poseur and the Critic in Some Essays of Oscar Wilde*, «Dalhousie Review», XLVII, 2, 1967, pp. 65-70; H. Sussman, *Criticism as Art: Form in Oscar Wilde's Critical Writings*, «Studies in Philology», LXX, 1, 1973, pp. 108-122. Una interessante raccolta di recensioni coeve alle opere di Wilde, curiosamente in linea con molta della critica successiva, è pubblicata in K. Beckson, *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, Routledge, London 1997.

⁹ In una lucida recensione del 1892, l'americana Agnes Repplier pronosticava la scarsa fortuna a cui sarebbero andati incontro i saggi di Wilde, sulla base di due considerazioni: innanzitutto le sue idee erano «estrane alle prevalenti mode di pensiero», fattore che ne avrebbe pregiudicato la credibilità; in secondo luogo, la forma espressiva da lui adottata era insolita, e questo aspetto non avrebbe fatto altro che gettare ulteriore discredito sui suoi lavori, poiché «la gente è più impressionata dal modo in cui una cosa viene detta che dalla cosa in quanto tale» (cfr. A. Repplier, *Oscar Wilde's Intentions*, «North American Review», CLIV, January 1892, pp. 97-100. L'autrice utilizzò tale articolo anche a supporto della sua *nomination* di *Intentions* come 'Best Book of the Year').

¹⁰ Rappresentazione plastica di tale difficoltà è la recente opera di I. Small, *Oscar Wilde: Recent Research*, ELT Press, Greensboro 2000, in cui l'autore, dando conto dell'ultimo decennio di lavori su Wilde, li ordina sulla base di paradigmi interpretativi la cui presupposta inconciliabilità è la *ratio* stessa della struttura del volume.

¹¹ Wilde, in *The Critic as Artist* (1890), definisce esplicitamente le fonti di un'opera originale come «rough material», facendo l'esempio di Omero, che lavorò su vecchie ballate e antiche leggende, o Shakespeare, che a sua volta attinse 'materia grezza' da cronache, racconti e drammi (cfr. O. Wilde, *Il critico come artista*, in Id., *Opere*, cit., p. 263). Inoltre, rispondendo a un letterato che gli faceva presente di aver messo mano a un «adattamento» di un'opera di Bunyan, ebbe occasione di chiarire che non si dovrebbe mai dire di aver «adattato» nulla, ma ci si dovrebbe invece «appropriare» di tutto, in quanto ogni adattamento è un tradimento, e, dunque, è preferibile rescindere e rimuovere qualsiasi legame fra la propria opera e quella dell'autore al quale è ispirata. (Cfr. C. Kernahan, *In Good Company: Some Personal Recollections of Swinburne, Lord Roberts Watts-Dunton and Oscar Wilde*, John Lane, London 1917, pp. 189 e sgg.).

¹² O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Rizzoli, Milano 1975, p. 55.

¹³ O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in Id., *Opere*, cit., p. 203.

¹⁴ O. Wilde, *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, in Id., *Opere*, cit., p. 359.

¹⁵ Parmenide, *Sulla natura*, frammenti 2 e 6.

¹⁶ O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, cit., p. 55.

¹⁷ O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in Id., *Opere*, cit., p. 210.

¹⁸ Cfr. A. de Tocqueville, *La democrazia in America*, Utet, Torino 1968, II, p. 812.

¹⁹ Cfr. A. de Tocqueville, *L'antico regime e la rivoluzione*, Rizzoli, Milano 1981, p. 43.

²⁰ Wilde, nelle sue opere, chiama esplicitamente in causa Tocqueville in una sola occasione, proprio in relazione alla vulnerabilità alla tirannia 'dei regimi costituzionali puri' a struttura sociale semplificata e omologata (cfr. O. Wilde, *Le radici della critica storica*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di M. d'Amico, trad. it. di F. Ricci, Newton Compton, Roma 2005, pp. 1578-1631).

²¹ Ci si riferisce, qui, ai due taccuini che Wilde tenne ad Oxford, la cui pubblicazione è stata curata da P.E. Smith e M.S. Helfand (*Oscar Wilde's Oxford Notebooks*, Oxford UP, Oxford

1989). Il primo documento, che consta di 84 pagine, è stato catalogato come *Notebook Kept at Oxford Containing Entries Dealing Mostly with Philosophical, Historical, and Literary Subjects*. Il secondo, di 133 pagine, è stato intitolato dallo stesso Wilde *Commonplace Book*. Entrambi i taccuini contengono citazioni letterali e parafrasi di scritti di diversi autori, corredati da commenti e annotazioni dello stesso Wilde. Numerose annotazioni testimoniano un interesse particolare per la questione centrale della *Critica della ragion pura*, ovvero la definizione dei limiti e delle possibilità della ragione (cfr. pp. 7, 19, 28, 31, 198).

²² William Kingdon Clifford (1845–1879) fu un filosofo e matematico britannico; pose le basi teoriche, insieme a Hermann Günther Grassmann, dell'algebra geometrica. Wilde fu grandemente influenzato da due suoi lavori: *On the Scientific Basis of Morals*, breve saggio del 1875, e la raccolta *Lectures and Essays*, del 1879, nella quale compariva, ripubblicato, anche lo stesso *On the Scientific Basis of Morals*. Le posizioni di Wilde e Clifford sono per molti versi piuttosto distanti, ma convergono nel ritenere la morale dominante – il canone del giusto e dell'ingiusto – finalizzata alla «conservazione del gruppo sociale» (cfr. W.K. Clifford, *On the Scientific Basis of Morals*, «Contemporary Review», XXVI, September 1875, pp. 650-669). I taccuini di Oxford presentano una sezione espressamente intitolata «Moral Chemistry» (P.E. Smith. e M.S. Helfand (a cura di), *Oscar Wilde's Oxford Notebooks*, cit., pp. 96-97).

²³ Per ciò che attiene a Kant, cfr. nota 18. Per apprezzare la 'presenza' di Platone nella *Decadenza della menzogna*, vale l'apologo sulla bugia che Wilde inserisce nel saggio (cit., pp. 219-220) e che può essere letto come una sorta di calco rovesciato del mito della caverna. Infatti, mentre il mito platonico descrive il prigioniero che, libero dalle catene, può finalmente uscire dal ventre della terra per giungere alla contemplazione del bene e del vero, ignoti a coloro che sono rimasti nel buio della caverna, Wilde al contrario racconta dell'uomo che, al contrario dei compagni che escono fuori per procurarsi il cibo, rimane nella caverna e, al loro ritorno, racconta, millantando, le mirabolanti imprese da lui compiute mentre loro erano prosaicamente impegnati nella caccia. (Andrea Tagliapietra battezza tale apologo 'la caverna del protobugiardo': cfr. A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2001, pp. 47-52). Il riferimento al filosofo, medico e docente universitario Francisco Sánchez e in particolare al suo 'trattato sulla menzogna' – ovvero *Quod nihil scitur* – è invece rinvenibile nelle ultime pagine del saggio wildiano (cit., pp. 235-236).

²⁴ O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in *Opere*, cit., p. 203.

²⁵ Ivi, p. 203.

²⁶ Ivi, pp. 203-204.

²⁷ Ivi, p. 204.

²⁸ Ivi, p. 236. Fleet Street era la via in cui, all'epoca, si trovavano le sedi di un consistente numero di giornali londinesi.

²⁹ Ivi, pp. 234-235.

³⁰ O. Wilde, *Il critico come artista*, in *Opere*, cit., p. 245.

³¹ Per quanto concerne i rimandi dostoevskiani rinvenibili in *Vera*, cfr. M. Knox, *Oscar Wilde in the 1990s: the Critic as a Creator*, Camden House, Rochester 2001, pp. 12-14. L'interesse di Wilde nei confronti del nichilismo russo è in ogni caso direttamente attestato da *A Fire at Sea*, la sua traduzione del racconto *Un incendio in mare* di Turgenev (condotta sull'edizione francese dell'opera e pubblicata sul *MacMillan Magazine*, LIV, 319 del maggio 1886) e dalle sue recensioni di *Delitto e Castigo* e *Umiliati e Offesi* di Dostoevskij (rispettivamente uscite sulla *Pall Mall Gazette* del 28 maggio 1886 e del 2 maggio 1887), oltre che dal già citato passo di *The Decay of Lying*. Nel 1880 Wilde è con ogni probabilità uno dei pochi intellettuali britannici ad aver letto Dostoevskij, in traduzione francese: le prime traduzioni in inglese saranno disponibili solo un quinquennio più tardi.

³² O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in *Id.*, *Opere*, cit., p. 236.

³³ Ivi, p. 235.

³⁴ Ivi, p. 236.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Ivi, p. 206.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Ivi, p. 204.

³⁹ O. Wilde, *The English Renaissance of Art*, in *Essays and Lectures*, Methuen & Co. Ltd., London 1913, p. 152.

⁴⁰ O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, in *Opere*, cit., p. 203.

⁴¹ Ivi, p. 204.

⁴² Ivi, pp. 213 e sgg.

⁴³ Ivi, p. 204.

Opere citate

- Beckson Karl, *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, Routledge, London 1997.
- Chiapello Duccio, *Il fantasma bulimico. Oscar Wilde e la constitutio vittoriana* (Aracne, Roma 2012).
- Clifford W.K., *On the Scientific Basis of Morals*, «Contemporary Review», XXVI, 1875, pp. 650-669.
- Grant Allen, *A Note on the Author*, in J. Runciman, *Side Lights*, T. Fisher Unwin, London 1893, pp. VII-XIX.
- Kernahan Coulson, *In Good Company: Some Personal Recollections of Swinburne, Lord Roberts Watts-Dunton and Oscar Wilde*, John Lane, London 1917.
- Knox Melissa, *Oscar Wilde in the 1990s: the Critic as a Creator*, Camden House, Rochester 2001.
- Migdal Seymour, *The Poseur and the Critic in Some Essays of Oscar Wilde*, «Dalhousie Review», XLVII, 2, 1967, pp. 65-70.
- Repplier Agnes, *Oscar Wilde's Intentions*, «North American Review», CLIV, January 1892, pp. 97-100.
- Runciman James, *Side Lights*, T. Fisher Unwin, London 1893.
- San Juan Epifanio, *The Art of Oscar Wilde*, Princeton UP, Princeton 1967.
- Small Ian, *Oscar Wilde: Recent Research*, ELT Press, Greensboro 2000.
- Smith P.E., Helfand M.S., *Oscar Wilde's Oxford Notebooks*, Oxford UP, Oxford 1989.
- Sussman Herbert, *Criticism as Art: Form in Oscar Wilde's Critical Writings*, «Studies in Philology», LXX, 1, 1973, pp. 108-122.
- Tagliapietra Andrea, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2001.
- de Tocqueville Alexis, *La democrazia in America*, trad. it. di N. Matteucci, Utet, Torino 1968, vol. II.
- , *L'antico regime e la rivoluzione*, trad. it. di G. Candeloro, Rizzoli, Milano 1981.
- Wilde Oscar, *The Decay of Lying: A Dialogue*, «The Nineteenth Century», XXV, 143, 1889, pp. 35-56.
- , *Intentions*, James R. Osgood, McIlvaine & Co, London 1891.
- , *The English Renaissance of Art*, in *Essays and Lectures*, Methuen & Co. Ltd., London 1913.
- , *Essays and Lectures*, Methuen & Co. Ltd., London 1913.
- , *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. di U. Dettore, Rizzoli, Milano 1975.
- , *Opere*, a cura di M. d'Amico, Mondadori, Milano 1992.
- , *Tutte le opere*, a cura di M. d'Amico, Newton Compton, Roma 2005.