

ELISABETTA D'ERME\*

## “Se solo Wilde fosse vivo per vederti”: la lunga ombra di Oscar Wilde sull’opera di James Joyce

*Abstract:* The ideal dialogue established by James Joyce with Oscar Wilde is not immediately obvious, but one feels bewildered when its hidden ‘borrowings’ are revealed, starting from “Telemachus”, the very first episode of *Ulysses*. How can one *not* feel puzzled when discovering that the famous “cracked mirror of a servant girl” referred to by Stephen Dedalus as “a symbol of Irish art” is not Joyce’s, but Wilde’s conception? Joyce drew on Wilde not only to talk about the fate of Irish art, as in the article he dedicated to him in Trieste’s *Piccolo della Sera* on 24 March 1909, but also to allude in his writings to the theme of homosexuality. As a matter of fact, Joyce’s entire work overflows with debts, references, allusions and quotations, more or less explicit, to Wilde’s texts. One need only mention Stephen Dedalus’s habit of speaking in aphorisms and epigrams, in apologies and parables. Their very common condition of exiles/artists would be enough to read their works and biographies in the light of some parallelism. If, in “Telemachus”, Joyce has Buck Mulligan proclaim that “We have grown out of Wilde and paradoxes”, in this contribution I will try to show how far this is from reality. Wilde inhabits not only *Ulysses*, but also – and especially – *Finnegans Wake*, where Joyce thematises the topic of the ‘fall’ and traces the ultimate ‘portrait’ of a long series.

*Keywords:* Oscar Wilde. James Joyce. Exile. Art. Ireland.

### 1. *Esuli disonorati e artisti traditi*

Il dialogo ideale instaurato da James Joyce con Oscar Wilde non è immediatamente palese, ma lascia spiazzati quando ne emergono i ‘prestiti’ nascosti, di cui già solo il primo episodio dell’*Ulisse*, “Telemaco”, è colmo. Come non restare interdetti, ad esempio, nello scoprire che il famoso “specchio incrinato di una serva” definito da Stephen Dedalus “un simbolo dell’arte irlandese” non è farina del sacco di Joyce, ma di Wilde? Joyce non attinse a Wilde solo per parlare delle sorti dell’arte irlandese, ma anche per alludere nei suoi scritti al tema dell’omosessualità ed infine per rispecchiarsi (con i dovuti *distinguo*) nell’immagine del martire esule, come appare evidente nel ritratto che Joyce gli dedicò in occasione di una rappresentazione al Teatro Verdi di Trieste della *Salomé* di Richard Strauss. In “Oscar Wilde: il poeta di ‘Salomé’”, pubblicato il 24 marzo 1909 su *Il Piccolo della Sera*, Joyce mette l’accento sulla condizione di esule che aveva caratterizzato l’esistenza del drammaturgo irlandese. Condizione che, sappiamo, fu anche il tratto distintivo della vita di Joyce, e che già sarebbe sufficiente a giustificare un’analisi comparata tra i due autori, le loro opere, i loro obiettivi. Ed è proprio la comune condizione di esuli ed artisti che Neil Sammells sottolinea nel

\* Studiosa Indipendente. Email: [dermowitz@libero.it](mailto:dermowitz@libero.it)

saggio “Oscar Wilde, Quite Another Thing”, citando la seguente dichiarazione di Wilde: “Essere irlandesi significa essere esuli: patire l’esilio è condividere il destino dell’artista, essere artisti significa essere politici”.<sup>1</sup>

Non è questo, però, l’unico legame che unisce gli autori di *The Picture of Dorian Gray* e di *A Portrait of the Artist as a Young Man*, perché l’opera di Joyce trabocca di debiti, riferimenti intertestuali, allusioni e citazioni, più o meno esplicite, riguardanti testi di Wilde: un fiume che, ben prima dell’articolo per *Il Piccolo della Sera* del 1909, sarebbe trascinata fino a *Finnegans Wake*, come è già stato evidenziato da diversi studiosi successivi a James S. Atherton, con il suo *The Books at the Wake: A Study of Literary Allusions in James Joyce’s Finnegans Wake* (1959), tra i quali Franklin Walton (1977), Grace Eckley (1989), Jean-Michel Rabaté (1994), Catrin Siedenbiedel (2002) e Margot Gayle Backus (2013).<sup>2</sup>

Escludendo una lettera del 1906, che esamineremo più avanti e in cui, da Roma, Joyce informava il fratello Stanislaus di aver letto *Dorian Gray* in italiano, l’articolo del 1909 sul “poeta di ‘Salomé’” è il primo testo di Joyce in cui è evocato Wilde. In questo stadio iniziale, l’articolaista sembra avere più familiarità con la biografia del suo connazionale che non con i suoi scritti. Da una rapida scorsa ai titoli contenuti nella biblioteca triestina di Joyce, appare però evidente che il suo interesse per Wilde risale almeno al 1904, anno di pubblicazione della copia da lui consultata di *The Soul of Man under Socialism* (in un’edizione stampata privatamente a Londra), opera per la quale, nel 1909, Joyce addirittura chiese (ed ottenne) da Robert Ross i diritti per la traduzione in italiano. Come sottolinea Dominic Manganiello, Joyce si era infatti reso conto che Wilde condivideva i suoi ideali libertari, grazie alla lettura di un testo in cui, “recalling Bakunin and anticipating Stephen’s *non serviam*, Wilde states that disobedience is man’s original virtue”.<sup>3</sup>

Un confronto fra l’incipit del primo racconto di Joyce, “The Sisters”, pubblicato sullo *Irish Homestead* il 13 agosto 1904, e l’inizio del *fairy-tale* wildiano “The Nightingale and the Rose” induce inoltre a pensare che Joyce avesse letto almeno le fiabe della raccolta *A House of Pomegranates* (1891). Così recita un passo della fiaba di Wilde: “‘Here at last is a true lover,’ said the Nightingale. ‘Night after night have I sung of him, though I knew him not: night after night have I told his story to the stars and now I see him’”.<sup>4</sup> E queste le prime righe del racconto joyciano: “There was no hope for him this time: it was the third stroke. Night after night I had passed the house (it was vacation time) and studied the lighted square of window: and night after night I had found it lighted in the same way, faintly and evenly”.<sup>5</sup> Casualità? In Joyce c’è sempre molto poco di casuale.

<sup>1</sup> N. SAMMELLS, “Oscar Wilde, Quite Another Thing”, in P. HYLAND and N. SAMMELLS (eds), *Irish Writing. Exile and Subversion*, London and New York, Palgrave Macmillan, 1991, p. 119 (traduzione mia).

<sup>2</sup> Cfr. sezione finale dei Riferimenti bibliografici.

<sup>3</sup> D. MANGANIELLO, *Joyce’s Politics*, London, Routledge, 1980, p. 220.

<sup>4</sup> O. WILDE, “The Nightingale and the Rose”, 1888, in ID., *The Works of Oscar Wilde*, ed. G.F. MAINE, London, Collins, 1948, p. 292.

<sup>5</sup> J. JOYCE, “The Sisters”, in ID., *Dubliners*, London, Jonathan Cape, 1914, p. 7.

Alla fortuita lettura romana di *Doriano Gray dipinto*,<sup>6</sup> nel 1906, seguono le acquisizioni di *An Ideal Husband* (Leipzig, Tauchnitz, 1907) e *Intentions* (Leipzig, English Library, 1907). Come attesta Richard Corballis, Joyce si procurò poi anche l'edizione in lingua originale di *The Picture of Dorian Gray* (Leipzig, Tauchnitz, 1908) nella versione del 1891,<sup>7</sup> testi che campeggeranno vistosamente nell'*Ulisse*, mentre la maggior parte delle altre edizioni presenti nella biblioteca triestina sono del 1909 o successive: *Salome* (Leipzig, Tauchnitz, 1909), *Lady Windermere's Fan* (Leipzig, Tauchnitz, 1909), *A Woman of No Importance* (Leipzig, Tauchnitz, 1909), *Selected Poems* (London, Methuen, 1911). Non c'è però copia di *The Importance of Being Earnest*, che Joyce mise in scena a Zurigo con la compagnia “The English Players” al Theater zur Kaufleuten il 29 aprile 1918. Al termine della prima rappresentazione, egli salì sul palco e gridò: “Urrà per l'Irlanda! Il povero Wilde era irlandese, e anch'io lo sono”. Questa fu una delle rare volte in cui Joyce avrebbe proclamato con orgoglio la propria irlandesità in pubblico, e il catalizzatore di questa espressione di appartenenza nazionale era stato proprio l'ostracizzato autore del *De Profundis*.

Wilde, come sua madre – Jane Francesca Elgee, detta ‘Speranza’, che, sebbene protestante, era stata una fervente attivista in tema di nazionalismo – nutriva sentimenti repubblicani. Certo, come annota Enrico Terrinoni nella sua introduzione a *Il ritratto di Dorian Gray*, “non è il caso di dipingere Wilde come una sorta di rivoluzionario pronto a morire per l'Irlanda”; tuttavia, egli era pur sempre profondamente cosciente delle sue radici, connesse a

un'irlandesità, *sui generis* e idiosincratca, ma legata in maniera inscindibile alle sorti e agli obiettivi della sua arte. [...] Per Wilde, secondo Neil Sammells, l'Irishness “incarnava sia la condizione determinante sia lo scopo ultimo delle sue fatiche artistiche”; ovvero, in due parole, “l'esilio e la sovversione”. Due parole chiave importanti per tanti altri scrittori irlandesi – Joyce *in primis*.<sup>8</sup>

La rappresentazione teatrale di *The Importance of Being Earnest* che aveva risvegliato in Joyce l'orgoglio nazionale ebbe peraltro, sin da subito, strascichi legali che coinvolsero uno degli attori amatoriali, l'addeito consolare Henry Carr. Joyce, solito regolare i suoi conti su carta, farà apparire Henry Carr in vesti poco simpatiche nell'*Ulisse*, nella conclusione di “Circe”, episodio che, per inciso, ricorda più di ogni altro le cupe descrizioni wildiane degli spazi urbani in *The Picture of Dorian Gray*. Già le prime righe di “Circe” (le cosiddette ‘indicazioni di regia’) sembrano rimandare al sordido East End notturno evocato da Wilde.

In “Oscar Wilde: il poeta di ‘Salomé’”, Joyce non si esprime nel dettaglio sulla *pièce*, ma piuttosto esordisce con un commento sull'appropriatezza del nome ‘Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde’. Come Oscar, il figlio di Oisín nel ciclo feniano, anche Wilde era stato tradito e aveva trovato la morte “nel fiore dei suoi anni, mentre sedeva

<sup>6</sup> Cfr. O. WILDE, *Doriano Gray dipinto*, trad. it. B. CHIARA, Napoli, Edizioni Bideri, 1906.

<sup>7</sup> Cfr. R. CORBALLIS, “Wild Essence of Wilde: Joyce's Debt to Oscar in *Ulysses*”, in U. BÖKER, R. CORBALLIS and J.A. HIBBARD (eds), *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde during the Last 100 Years*, Amsterdam, Rodopi, 2002, p. 160.

<sup>8</sup> E. TERRINONI, “Oscar Wilde, l'irlandese”, introduzione a O. WILDE, *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. E. TERRINONI, Milano, Mondadori, 2021, pp. XII-XIII.

a tavola, incoronato con false foglie di vite e discutendo di Platone”. Joyce vede Wilde come un prodotto della cultura vittoriana alla quale apparteneva anche Jane Francesca, la madre, il cui temperamento sarebbe ‘rivissuto’ nel figlio, che, “a partire da se stesso, decise di mettere in pratica una teoria della bellezza in parte originale, in parte derivata dai libri di Pater e Ruskin, ma [ciò] finì per attirare su di lui lo scherno del pubblico”.<sup>9</sup>

## 2. *The fall* (FW 1.15)

A parere di Joyce, il drammatico epilogo della carriera di Wilde “esule disonorato” e “artista tradito” era prevedibile, perché egli si era circondato di “una serie di amici indegni”, e non ci sarebbe da stupirsi del fatto che la sua caduta fosse stata “salutata da un urlo di gioia puritana”. Wilde era il “capro espiatorio” di una società malata e le sue abitudini sessuali risultavano “il prodotto logico e ineluttabile del sistema universitario anglosassone”.<sup>10</sup> Fu proprio quel sistema che avrebbe finito per distruggerne anche la reputazione letteraria.

Questi temi dovevano aver preoccupato Joyce già da tempo, se affidabile è la testimonianza riportata da Richard Ellmann, secondo cui W.B. Yeats dichiarò che, nel 1902, un giovanissimo Joyce gli aveva parlato di Wilde e del fatto che “dopo una vita disordinata si era convertito al cattolicesimo sul letto di morte. Mi disse che sperava che quella conversione non fosse stata sincera. Non sopportava il pensiero che alla fine egli avesse rinnegato se stesso”.<sup>11</sup> Ancora nel 1909, l'autore esprimeva questa sua preoccupazione nell'articolo su *Salomé*.

Se Joyce apprezzava il genio del suo compatriota, era però decisamente spaventato dalle contingenze che avevano fatto precipitare Wilde dalle vette del successo agli abissi dell'ignominia. Ed è proprio il tema della Caduta che diventa cruciale nella storia del multiforme protagonista di *Finnegans Wake*, al quale qui ci riferiremo come ‘HCE’, ossia ‘Here Comes Everybody’. Inizialmente sarà una caduta simbolica, come quella dalla scala del manovale Finnegan, i cui effetti hanno però la *magnitudo* di un tuono primordiale che porta con sé i detriti di un'esplosione atomica. Successivamente, subentra per HCE la caduta nella stima dei suoi concittadini, dopo che egli è accusato di aver commesso, di notte, atti osceni nel Phoenix Park di Dublino. Si tratta di un altro ‘capro espiatorio’ che, non a caso, è denominato anche “great white caterpillar” (FW 33.23),<sup>12</sup> ovvero il “grande bruco bianco”, come Lady Colin Campbell aveva notoriamente definito Wilde. Il numero delle occorrenze legate a Wilde presenti in *Finnegans Wake* è impressionante: sono oltre 150 e spesso si tratta di giochi di parole sul suo nome pieni di maliziosi doppi sensi, come in questa serie di esempi: “Fingal Mac Oscar **Onesine Bargearse Boniface**” (FW 46.18); “Wildewide” (FW 98.2); “usque-**bauched** the **ersewild** al-e-conner” (FW 319.4); “askormile eskermillas” (FW 350.21); “Ascare winde” (FW 374.29); “Oscan

<sup>9</sup> J. JOYCE, “Oscar Wilde: il poeta di ‘Salomé’”, in ID., *Lettere e Saggi*, a cura di E. TERRINONI, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 732-33.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> R. ELLMANN, *James Joyce*, trad. it. P. BERNARDINI, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 130.

<sup>12</sup> L'edizione inglese di riferimento è *Finnegans Wake*, London, Penguin, 1992.

wild” (FW. 419.24); “oscaasleep asleep” (FW 476.22); “Oscarshal’s winetavern” (FW 536.21), “woylde” (FW 588.3) e “the moskors” (FW 622.24).<sup>13</sup>

Particolarmente numerose sono le allusioni in *Finnegans Wake* ai processi di Wilde e alla condanna per ‘gross indecency’, soprattutto nei passi in cui Joyce ricostruisce il caso di HCE e la relativa, infinita inchiesta ‘giudiziaria’, ovvero nei Capitoli 3 dei Libri II e III. Nel brano che segue, ad esempio, è evidente l’associazione tra HCE, accusato di tutti i mali del mondo, ed il ‘povero’ Wilde. Entrambi, nel momento della loro destituzione, cercano il perdono e l’intercessione delle mogli (‘lady’): “Pity poor **whitheoath!** Dear gone mummeries, goby! Tell the woyle I have lived true thousand hells. Pity, please, lady, for poor O.W. In his profundust snobbing I have caught. [...] Pity poor Haveth Childers Everywhere with Mudder!” (FW 535.26-35).

### 3. Una vestaglia gialla

In realtà, per comprendere la forte influenza esercitata da Wilde sull’opera artistica di Joyce, basterebbe leggere con attenzione l’episodio che apre l’*Ulisse*, “Telemaco”, in cui Wilde è per così dire ‘mascherato’ da Buck Mulligan. L’episodio è ispirato a un preciso momento della biografia di Joyce, ovvero al suo breve soggiorno nella Martello Tower a Sandycove, dove, nel settembre del 1904, fu ospite di Oliver Joseph St. John Gogarty (1878-1957), benestante studente di medicina e futuro medico, poeta e scrittore. La loro fu un’amicizia complessa, tutta ancora da scoprire. Richard Ellmann, nella sua biografia di Joyce, ci dice che Gogarty era un misto di rozza spiritosaggine e ambizione. Nella torre, Joyce fu inoltre infastidito dalla presenza di un terzo ‘incomodo’, l’inglese Samuel Chenevix Trench. I due amici litigarono e, nel romanzo, Gogarty sarà trasposto nello statuario e pingue Malachi Mulligan (detto ‘Buck’, ovvero ‘cervo’), che apparirà di primo mattino sulla piazzola di tiro della torre con indosso una discinta vestaglia gialla, mettendo in scena una blasfema parodia della messa. Già solo la stazza di Buck Mulligan ed il colore della sua vestaglia dovrebbero metterci sull’avviso. L’indumento è giallo come il girasole wildiano evocato anche in *Finnegans Wake*: “Mr Lhugewhite Cadderpollard with sunflawed beautonhole” (FW 350.11). E, se l’iconografia wildiana non fosse ancora abbastanza chiara, Joyce ci informa che – una volta abbigliato – Mulligan indossa un “panciotto giallo primula” (U.1.33).<sup>14</sup> Il giallo riapparirà in “Circe”, in cui in una frase parentetica si legge che “*Dall’alto di una torre Buck Mulligan in veste da buffone – multicolore – pulce e giallo e berretto da clown a riccioli e sonagli*” (U.5.1157).

Prima di arrivare all’incipit dell’*Ulisse* (scritto tra il 1914 e il 1921), dobbiamo fare una digressione e, come anticipato, tornare al 1906, a Roma, dove Joyce aveva temporaneamente trovato un lavoro presso la banca Nast-Kolb & Schumacher. Il 12 agosto di quell’anno egli scrisse al fratello Stanislaus, rimasto a Trieste, una lettera che solleva molti dubbi sulla natura della sua amicizia con Gogarty:

<sup>13</sup> In questi passi, come in seguito, grassetto e sottolineature sono di chi scrive.

<sup>14</sup> Dove non diversamente indicato, *Ulisse* è nella traduzione di E. TERRINONI, Milano, Bompiani, 2021.

Stavo tornando a casa per pranzo dalla banca quando ho incontrato Nora per strada, che agitava un giornale e diceva: “Indovina l’ultima, indovina chi si è sposato!”... Quando mi ha mostrato il giornale ho creduto prima che fosse una burla, poiché avevo immaginato che Gogarty si trovasse o a New York o in viaggio verso l’Italia, e – come gli avevo promesso – seguitavo a controllare gli annunci sulla “Tribuna” in cerca di un suo messaggio. Ma suppongo che sia vero. So che dev’essere un segno di progresso e di esperienza veder cadere le proprie illusioni, una per una. Questa particolare perdita non è proprio adatta a essere discussa per lettera.<sup>15</sup>

Nella lettera successiva (16 agosto), Joyce comunicava al fratello di essersi immerso nella lettura del *Dorian Grey* [sic], in traduzione italiana, mentre nella missiva del 19 agosto lo avrebbe informato di non aver ricevuto “Nessun messaggio da Gogarty”, aggiungendo: “immagino che non oserebbe presentarmi a sua moglie”. Scrisse poi:

Ho appena finito “Dorian Grey” [sic]. Certi capitoli ricordano Huysmans, cataloghi di atrocità, elenchi di profumi e strumenti. L’idea dominante è fantastica. Dorian è bellissimo e diventa terribilmente malvagio: ma non invecchia mai. Invecchia il suo ritratto. Immagino l’uso che avrà fatto di certi brani il pubblico ministero contro Wilde (1895). Non è molto difficile leggere fra le righe. [...] Se avesse avuto il coraggio di sviluppare le allusioni contenute nel romanzo sarebbe stato meglio. Sospetto che l’abbia fatto in alcuni libri stampati privatamente. Come il suo imitatore irlandese.<sup>16</sup>

L’“imitatore irlandese” a cui l’autore allude è Gogarty, che nel 1903 si era iscritto al Trinity College a Oxford per partecipare al concorso di poesia del Newdigate Prize, a suo tempo vinto da Wilde. Le riflessioni su *The Picture of Dorian Gray* prefigurano inoltre le divagazioni sulle ambiguità dei legami maschili, più o meno rispettabili, presenti nel dramma *Esuli* (*Exiles*, 1918) e nell’*Ulisse*, alle cui prime pagine ora torniamo. Dopo essere sbucato sulla piazzola di tiro, Mulligan si fa la barba, armato di una ciotola piena di sapone, di un rasoio e uno specchio. In risposta a una chiamata, lo raggiunge da basso Stephen Dedalus (sorta di *alter ego* di Joyce da giovane):

- Guardati, disse, bardo tremendo. Stephen si chinò in avanti e scrutò, nello specchio di fronte a sé, incrinato di traverso da una crepa, i capelli ritti. [...]
- L’ho fregato dalla camera della sguattera, disse Buck Mulligan. [...] Ridendo di nuovo, sottrasse lo specchio agli occhi sbircianti di Stephen.
- La rabbia di Caliban quando non riesce a vedere il proprio volto allo specchio, fece. Se solo Wilde fosse vivo per vederti. Ritraendosi e puntando il dito, Stephen disse rancoroso:
- È un simbolo dell’arte irlandese. Lo specchio incrinato di una serva. (U.1.9-10)

Qui siamo nell’esclusivo dominio di Wilde. Infatti il paragone con Calibano, oltre ad essere una chiara allusione all’animalesco Caliban in *The Tempest* (1610-1611) di William Shakespeare, è una citazione dalla “Prefazione” a *Il ritratto di Dorian Gray*, con i suoi strali satirici rivolti contro la mentalità vittoriana filisteica, sia nel caso in cui essa (realisticamente) scorga il proprio volto riflesso nello specchio, sia che (illusoriamente) non riesca a visualizzarlo. Anche la paternità della massima che segue è di Wilde, rimandando al dialogo platonico “La decadenza della menzogna” (“The Decay of Lying”), incluso nella raccolta saggistica *Intentions* (1891). Si tratta del celebre passo

<sup>15</sup> J. JOYCE, *Selected Letters of James Joyce*, ed. R. ELLMANN, London, Faber & Faber, 1975, pp. 93-94 (traduzione mia).

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 96 (traduzione mia).

in cui Cyril e Vivian discutono la questione se l'arte debba imitare la natura, o se invece non debba essere la natura a imitare l'arte. Secondo Wilde, una mera imitazione della natura “would reduce genius to the position of a cracked looking-glass”,<sup>17</sup> ossia incatenerebbe il genio alle crepe di uno specchio incrinato.

Joyce vi aggiunge una nota di denuncia anti-coloniale, associando all'elemento dello specchio quello della serva, oggettivazione di un'Irlanda assoggettata dagli inglesi. Mulligan e Dedalus evocano dunque Wilde, irlandese e figlio di una rivoluzionaria repubblicana, al fine di illustrare la loro visione del ruolo dell'artista e delle sorti dell'arte irlandese stessa. Mulligan, aspirante architetto di un'Irlanda 'ellenizzata', si comporta tuttavia nei confronti dell'amico come un vile cortigiano, dispensando dettagli sulla vita privata di Stephen a chiunque possa assicurargli una bevuta, un vantaggio sociale o una risata, e trattandone le capacità (cioè la sua arte) come se fossero risorse da sfruttare. Quando poi Mulligan lo paragona al selvaggio Calibano, Stephen controbatte facendo propria l'immagine dello specchio deformante di Wilde e denunciando così le bieche intenzioni dell'amico: ridicolizzarlo, negare il suo genio e trasformare la sua arte in un oggetto di cui tutti si possono appropriare, come appunto lo specchio di una serva. Alla fine di “Telemaco”, la rottura tra i due amici è formalizzata attraverso la restituzione – altamente simbolica – della chiave della torre da parte di Stephen a Mulligan. Nonostante ciò, nella mente di Stephen la questione è evidentemente ancora aperta. Nel terzo episodio, “Proteo”, egli è solo sulla spiaggia di Sandycove, *brooding* sulla sua vita e sul rapporto con Buck, del quale peraltro indossa degli indumenti usati (oltre ai pantaloni, un paio di scarpe):

Il suo sguardo meditava sulle scarpe a pianta larga, scarti di un cervo *nebeneinander*. Contò le crepe del cuoio liso dove il piede d'un altro s'era annidato al calduccio. Il piede che batte sul selciato in tripudio, piede di cui mi *disamoro*. [...] Amico fidato, anima gemella: l'amore di Wilde che non osa pronunciare il suo nome. Mi lascerà ora. E la colpa? Così come sono. Così come sono. Tutto o niente. (U.3.76)

L'evocazione dell'“amore che non osa pronunciare il suo nome” (“The love that dare not speak its name”, dalla poesia “Two Loves” di Lord Alfred Douglas) è velata di ambiguità e rimanda non solo alle citate lettere che Joyce inviò a Stannie nel 1906, ma anche alla futura reiterata rielaborazione in *Finnegans Wake* (ben sei occorrenze) di un passo del *De Profundis* in cui Wilde faceva riferimento all'incontro con Douglas, eco che consente a Joyce di giocare su variazioni dell'idea ‘ma t'ho incontrato o troppo tardi o troppo presto’. È allora lecito chiedersi se l'impetuoso Malachi Mulligan nell'*Ulisse* e il fidato Cranly in *A Portrait of the Artist as a Young Man* non fossero stati per Stephen qualcosa di più di “a staunch friend and a brother soul” (U. 3. 450). Mentre Stephen cammina lungo la spiaggia di Sandycove, con ai piedi le scarpe usate di Mulligan, comprende che la loro amicizia è finita, come anni prima si era conclusa quella con il serio Cranly. Si può allora ipotizzare che ‘emanciparsi da Wilde’ volesse dire per Joyce che questo tipo di amicizie intime maschili erano un'esperienza legata alla giovinezza: per questi legami non ci sarebbe stato posto nella solitudine dell'esilio del quale l'artista ha bisogno per creare.

<sup>17</sup> O. WILDE, “The Decay of Lying”, 1891, in ID., *The Works of Oscar Wilde*, p. 921.

#### 4. *Paradossi*

Quando, all'inizio dell'*Ulisse*, Buck Mulligan afferma con una nota di disprezzo di essersi emancipato insieme a Stephen Dedalus “da Wilde e dai paradossi”, verrebbe da pensare che Joyce stia implicitamente sottolineando quanto la letteratura irlandese moderna – e gli autori irlandesi come lui – sia andata affrancandosi dall'eredità dell'estetica wildiana:

– Lei stimola la mia curiosità, disse Haines amabilmente. Si tratta di un qualche paradosso?  
 – Poh! fece Buck Mulligan. Da Wilde e dai paradossi ci siamo emancipati. È alquanto semplice. Ha la prova algebrica che il nipote di Amleto è il nonno di Shakespeare e lui stesso il fantasma di suo padre. (U.1.33)

Eppure, l'uso della provocazione intellettuale, dei paradossi e dell'ironia deve considerarsi uno dei grandi lasciti di Wilde alla scrittura irlandese novecentesca, un'eredità benefica che seguita a plasmarla. Infatti, a dispetto del secco giudizio di Mulligan, una delle caratteristiche principali dell'introverso Stephen è proprio la sua abitudine ad atteggiarsi come un esteta e a parlare per aforismi ed epigrammi, apologhi e parabole. Stephen parla insomma come un personaggio delle commedie di Wilde, o come Lord Henry Wotton in *The Picture of Dorian Gray*. Dedalus ama stupire i propri interlocutori esprimendosi con paradossi degni del Principe Paul Maraloffski in *Vera o i nichilisti* (*Vera; or, The Nihilists*), tragedia che andò in scena nell'agosto del 1883, durante un secondo soggiorno americano di Wilde. Nel suo debutto teatrale, l'esordiente drammaturgo denunciava trasversalmente lo sfruttamento dell'Irlanda guardando alla Russia del regime zarista. La *pièce* racconta della giovane locandiera Vera Sabouroff, che, unitasi convintamente ai nichilisti, viene coinvolta in un complotto per assassinare lo Zar. La storia è ispirata all'attentato del 1878 al governatore di San Pietroburgo, Fëdor Trepov, per mano di Vera Ivanovna Zasulič. Nella finzione scenica, in cui brilla la figura del cinico Principe Paul (che snocciola una serie di fulminanti e ormai famosi epigrammi), Vera finirà per sacrificare la propria vita pur di salvare il nuovo Zar, un ex nichilista di cui si è innamorata e che ha la sensibilità di un monarca riformista.

Allo Zarevitch wildiano si deve la battuta sul popolo affamato, rivolta al padre despota: “Vi hanno chiesto pane, e gli avete dato pietre”,<sup>18</sup> parole poi rivisitate da Nathanael West in *Signorina Cuorinfranti* (*Miss Lonelyhearts*, 1933): “Signorina Cuorinfranti, le consiglio di dare sassi ai suoi lettori. Quando chiedono pane non dategli *cracker* come fa la Chiesa, né suggeritegli – come fa lo Stato – di mangiare *brioche*. Spiegategli che non di solo pane vive l'uomo e dategli sassi”.<sup>19</sup> Passo che, a sua volta, ispirò alla scrittrice irlandese Mary Beckett il titolo del suo grande romanzo sui Troubles, ossia *Give Them Stones* (1987). Molta era la curiosità suscitata in Europa, a fine Ottocento, dalle rivolte che serpeggiavano in Russia. Il tema aveva affascinato anche Victorien Sardou, in particolare nel suo dramma *Fédora* (1882).

<sup>18</sup> O. WILDE, *Vera o i nichilisti*, Atto II, trad. it. E. TERRINONI, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 91.

<sup>19</sup> N. WEST, *Signorina Cuorinfranti*, trad. it. R. DURANTI, Roma, E/O, 1988, p. 18.

Davvero singolare è la triangolazione che si venne a creare, una decina di anni più tardi, tra *Vera o i nichilisti*, “Matcham’s Masterstroke” (il primo, e vantato, componimento in prosa di Joyce) e il racconto a premio “For Vera’s Sake” di Philip Beaufoy, apparso su *Tit-Bits* il 1 maggio 1897, in cui si descriveva l’attentato organizzato da un gruppo di nichilisti. Come racconta Stanislaus Joyce in *My Brother’s Keeper*, il popolare *penny-weekly* premiò “For Vera’s Sake” preferendolo a “Matcham’s Masterstroke”, che Joyce, ancora alunno dei gesuiti al Belvedere College, aveva spedito a *Tit-Bits* sperando di racimolare qualche ghinea. Protagonisti del suo racconto erano un diplomatico russo, un nichilista e una ‘strega sorridente’. Il racconto rifiutato dal settimanale venne poi trionfalmente eternato venticinque anni dopo nell’*Ulisse*, insieme al concorrente Beaufoy, del quale però Joyce non conobbe mai la vera identità.

Philip Beaufoy era lo pseudonimo di Philip (Zaleg) Bergson (1871-1947), giornalista e scrittore di libri per bambini e di una serie di manuali di suggerimenti pratici, quali *How to Succeed as a Writer*, *Sinners Down the Centuries* e *The Secret Power: A Handbook to the Art of Living*. Come suo padre, Michael Bergson (1820-1898), Philip era anche un musicista. Aveva quattro fratelli e altrettante sorelle. A tutto questo va aggiunto il dato non irrilevante che Beaufoy era il fratello dell’artista e occultista Moina Mathers, moglie di Samuel Liddell MacGregor Mathers, e del famoso filosofo Henri-Louis Bergson, Premio Nobel per la letteratura, uno dei pensatori più importanti del primo Novecento le cui teorizzazioni ebbero un ruolo decisivo nell’ambito delle trasposizioni diegetiche del flusso di coscienza. (Leggendo la produzione letteraria di Philip Bergson, si è indotti a pensare che Zaleg potesse essere causa di imbarazzo per il suo geniale fratello, cui seguì la decisione di ricorrere a uno pseudonimo.) Joyce non era a conoscenza della vera identità di Beaufoy, ma il suo nome ne aveva attirato l’attenzione sin da quando era giovanissimo, perché *Tit-Bits* accoglieva spesso racconti di Beaufoy e quel *penny-weekly* era una delle rare pubblicazioni che circolavano in casa Joyce.

Le strane coincidenze che legano la Vera di Wilde a quella dell’oscuro Beaufoy, che in “Circe” accusa il povero Leopold Bloom di essere “[a] plagiarist. A soapy sneak masquerading as a literateur” (U. 15.22.23), confluiscono in ulteriori connessioni tra la famiglia Bergson e l’autore dell’*Ulisse*. Questa volta il filo rosso da seguire, e che ci riporterà a Wilde, si intreccia con l’interesse di Joyce per l’occultismo. Come accennato, Beaufoy era il fratello di Moina Mathers (1865-1928), amica di W.B. Yeats e co-fondatrice, insieme al marito, dell’Ordine Ermetico della Golden Dawn, di cui era la Grande Sacerdotessa. Nota anche come la ‘Veggente’, la Mathers è stata un’esorista, maga cerimoniale e scrittrice. Moina e Samuel Liddell svilupparono metodi di pratica magica, rituali e tecniche per invocare divinità e spiriti. Dopo la morte del marito, ella divenne ‘Imperatrix degli Ermetisti’ e fondò un nuovo ordine occulto che chiamò *Alpha et Omega*. Nonostante il manifesto interesse di Joyce per questi temi, la sua biografia ci porta a pensare che l’occulto fosse per lui qualcosa di cui prendersi gioco in quanto forma presunta di pseudo-conoscenza. Le testimonianze del fratello Stanislaus indicano però che, soprattutto nel periodo successivo alla morte della madre, Joyce lesse molti testi teosofici di autori come Emanuel Swedenborg, William Blake, Madame Blavatsky, il colonnello Henry Steel Olcott, Charles Webster Leadbeater e Annie Besant.

Nota è poi la sua connessione con George Russell, evocato anche nell'*Ulisse*, segnatamente in "Scilla e Cariddi", l'episodio che più di ogni altro è popolato da fantasmi e spettri, *in primis* il padre di Amleto. Non a caso, in quest'episodio la citazione da *Il ritratto del signor W.H. (The Portrait of Mr W.H.)*, che vedremo nel dettaglio più avanti, è funzionale all'idea che Dedalus ha maturato relativamente a cosa sia un fantasma. Anche l'ironico rifiuto delle aporie da parte di Stephen, durante la sua disquisizione su Shakespeare, può interpretarsi come un debito nei confronti dell'assunto wildiano sulle sfumature poliedriche e multiple della 'verità'.

"Scilla e Cariddi" oggettiva inoltre un ulteriore anello di congiunzione tra Joyce, Wilde e l'occultismo. Infatti, nella sua biblioteca parigina Joyce aveva una speciale edizione della *Occult Review*, in cui figuravano i "Psychic Messages from Oscar Wilde" (*Psychic Book Club*, London, 1924), messaggi che sarebbero stati trasmessi direttamente dal Purgatorio dall'autore del *De Profundis* alla medium spiritualista irlandese Hester Travers Smith (1868-1949). In quelle testimonianze psichiche, a ventiquattro anni dalla sua morte, Wilde si sarebbe scagliato, tra l'altro, contro le 'scandalose nefandezze' dell'*Ulisse*. Per Joyce, ciò doveva suonare come un invito a nozze, tanto che quelle invettive contano ben otto occorrenze in *Finnegans Wake*. Anche dietro a questa storia – come spesso succede in Joyce – c'è in realtà un regolamento di conti. Infatti, la sensitiva Travers Smith era la figlia di Edward Dowden, uno studioso di Shakespeare del quale Joyce si era fatto beffe (per il tramite di Stephen Dedalus) sempre in "Scilla e Cariddi". Hester aveva cercato di vendicare il padre (per il tramite di Wilde) sulla *Occult Review*, ma Joyce riuscì anche stavolta ad avere l'ultima parola: "I do not credit one word of it from such and suches mistraverses" (FW 538.6).

## 5. Ritratti e dipinti

Diversi critici hanno discusso in merito all'influenza esercitata da *The Picture of Dorian Gray* su *A Portrait of the Artist as a Young Man*,<sup>20</sup> notando come entrambi i romanzi privilegino disquisizioni di teoria estetica e come, al momento della loro pubblicazione, siano stati considerati pruriginosi o immorali. In entrambi si colgono inoltre allusioni critiche al dominio coloniale britannico.

Qui vorrei però porre l'accento su un ulteriore aspetto, ovvero il valore attribuito da Joyce e Wilde al paradigma del ritratto ('portrait') e del dipinto ('picture'). Nel 1889, quando in ambito letterario circolavano già *The Portrait of a Lady* (1881) di Henry James e gli *Imaginary Portraits* (1887) di Walter Pater, anche Wilde usò il termine 'portrait' nel titolo di un racconto-saggio sull'identità del misterioso dedicatario dei

<sup>20</sup> Si vedano, ad esempio, D. MANGANIELLO, "Through a Cracked Looking Glass: *The Picture of Dorian Gray* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*", in D.A. BEN-MERRE and M. MURPHY (eds), *James Joyce and His Contemporaries*, New York and Westport, CT, Greenwood Press, 1989, pp. 89-98; V. MAHAFFEY, "Père-version and Im-mère-sion: Idealized Corruption in *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *The Picture of Dorian Gray*", *James Joyce Quarterly*, 50 (1-2), 2012-2013, pp. 245-61; R. CORBALLIS, "Wild Essence of Wilde: Joyce's Debt to Oscar in *Ulysses*".

Sonetti shakespeariani, ovvero *The Portrait of Mr W.H.*, prontamente citato da Joyce nell'*Ulisse*, nel contesto dell'episodio della biblioteca (“Scilla e Cariddi”):

“Il più brillante di tutti è quel racconto di Wilde,” disse Best, brandendo il suo brillante taccuino. “Quel *Ritratto di W.H.* dove dimostra che i sonetti sono stati scritti da un certo Willie Hughes, un uomo tutto *bues*”.

“Per Willie Hughes, no?” chiese il bibliotecario quacchero. O Hughie Wills? William Himself. W. H.: chi son io?

“Voglio dire, *per* Willie Hughes,” convenne Best, correggendo abilmente la sua glossa. “Naturalmente è tutto un paradosso, cioè, Hughes e *bews* e *bues*, i colori, ma in che maniera particolare l'elabora. È l'essenza stessa di Wilde, cioè. Il tocco leggero.” Il suo sguardo sfiorò leggermente i loro volti mentre sorrideva, biondo efebo. Essenza addomesticata di Wilde.<sup>21</sup>

A fine episodio, l'erudito bibliotecario del Trinity College chiederà a Stephen se intenda scrivere un libro sulla sua paradossale tesi riguardante l'identità di Amleto, aggiungendo: “Dovresti farne un dialogo, cioè, tipo quelli platonici che ha scritto Wilde”.<sup>22</sup> Un'eco delle *Intentions* si registra in effetti anche nelle discussioni filosofico/religiose tra Stephen e Cranly in *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

Nel titolo del suo romanzo, invece, Wilde mise in primo piano il lessema ‘picture’. Se Pater, James e, in seguito, Joyce stesso puntarono metaforicamente sul ‘portrait’ letterario, privilegiando la componente della descrizione narrativa di un dato soggetto, il capolavoro di Wilde ci pone in senso più letterale di fronte a un dipinto: a un manufatto che, nella dimensione diegetica, assume una misteriosa vita autonoma all'insegna dell'allegoria e del fantastico, con il subentrare di alterazioni e modifiche fisiologico-anatomiche di immagine e tela nel corso del tempo. Agli albori dell'‘opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica’, per dirla con il celebre studio del 1935 a firma di Walter Benjamin, Wilde era del resto già attento alle possibilità prospettate dalla fotografia, come si deduce dal suo racconto “The Sphinx Without a Secret: An Etching” (1887), che ruota attorno alla fotografia di una donna misteriosa. Analogamente, in *The Picture of Dorian Gray* la casa di Lord Henry è piena di fotografie del giovane amico, ben diciotto, anche se esse, a differenza del ‘ritratto magico’ e del suo trionfo finale sull'immanenza e sulla degenerazione, possono solo cogliere momenti distinti e fugaci dell'effimera bellezza del protagonista, sbiadendosi e ingiallendosi con il trascorrere degli anni. Per contro, il dipinto che immortala Dorian Gray – nel suo pieno fulgore e in un momento di incantata suggestione – risponde a una fenomenologia ibrida che oscilla tra la pittura e la fotografia, transcendendo entrambe. Si potrebbe affermare che Wilde lasciasse qui trasparire l'interesse per un nuovo medium artistico in grado di incorporare e riprodurre in modo dinamico il movimento stesso. Il quadro che si trasforma, con un'immagine che mirabilmente muta sotto gli occhi dell'osservatore, suggerisce che i tempi di una nuova arte sono vicini. L'opera iconica al centro di *The Picture of Dorian Gray* è insomma dotata di qualità che anticipano il futuro della *moving picture*, ovvero del film. Il passaggio avverrà di lì a poco, nel 1895, anno spartiacque dei processi e della

<sup>21</sup> J. JOYCE, *Ulisse*, trad. it. M. BIONDI, Milano, Nave di Teseo, 2020, pp. 311-12.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 334.

carcerazione di Wilde, ma anche data storica in cui i fratelli Lumière brevettarono a Parigi il *cinématographe*.

Da parte sua, Joyce fu pronto a raccogliere quel messaggio e comprese più di ogni altro autore dell'epoca le potenzialità che, per la letteratura, si celavano nel mezzo cinematografico, del cui linguaggio egli si appropriò. Basterà qui menzionare il suo ricorso ai flashback e a tecniche riconducibili a montaggio e dissolvenze, ma anche gli effetti speciali alla Georges Méliès o situazioni che ricordano i film di Leopoldo Fregoli e André Deed (Cretinetti), in particolare negli episodi di "Circe" e "Rocce erranti" dell'*Ulisse*. La simultaneità di immagini in movimento su molteplici schermi cinematografici e televisivi, l'accavallarsi di voci, notizie, storie, dialoghi, parole e suoni, di scariche elettriche e frammenti musicali è alla base dell'invenzione del mondo rappresentato in *Finnegans Wake*. Ed è nel *Wake* (Libro I, Capitolo 4) che Joyce ci offre un 'autoritratto' ultimativo: quello di Shem the Penman, il figlio ribelle di HCE e ALP, il quale "used to stipple endlessly inartistic portraits of himself" (FW 182.18-19). Shem the Penman, il plagiatario che – novello *body performer* come gli attuali Franko B o Marina Abramović – fa di sé una scandalosa opera d'arte, scrivendo sul suo corpo la storia del mondo con un inchiostro indelebile prodotto con i propri escrementi ("ex stercore turpi [...] encaustum sibi fecit indelebile", FW 185.28), per poi svanire "doriangrayed" (FW 186.8) nel Capitolo 7:

and the first till last alshemist wrote over every square inch of the only foolscap available, his own body, till by its corrosive sublimation one continuous present tense integument slowly unfolded all marryvoising moodmoulded cyclewheeling history [...] but with each word that would not pass away the squidsself wchch he had squirtscreened from the crystalline world waned changreenold and doriangrayed in its dudhud. (FW 185.33-35-186.1-8)<sup>23</sup>

*alshemista* primo fino all'ultimo, scrisse su ogni pollice quadrato dell'unica carta formato protocollo disponibile, il proprio corpo, finché mediante la propria corrosiva sublimazione un tegumento del tempo presente continuo non svolse lentamente tutta la sua storia ciclorotante, marivodaggiamente muffomorale [...] ma con ogni parola che non scomparirebbe quella creatura calamaresca che aveva schermospruzzato dal mondo cristallino svanì chagreenvecchia e più *doriangreyesca* nella sua dudhudmagia. (FW 185.33-35-186.1-8)<sup>24</sup>

Ad emergere è dunque l'ultimo, definitivo, 'inartistico' ritratto finale dell'artista, che, ormai non più giovane, si scrive onanisticamente addosso, schizzando nero di seppia.

## 6. Per concludere

L'eredità di Wilde è stata, per Joyce, imprescindibile. Affascinato dalla sua storia di esule-martire, in cui subito si identificò, Joyce si avvicinò per gradi all'opera del connazionale irlandese. Benché, stranamente, la sua prima lettura di *The Picture of Dorian Gray* fosse in traduzione italiana, il romanzo scatenò in lui una serie immediata di reazioni legate anche al difficile rapporto di amicizia con Oliver St. John Gogarty, il

<sup>23</sup> Integument= skin – Dud= dead skin + deadhand + hud= magic/illusion/charm + Hud= cappuccio/cappa.

<sup>24</sup> Qui in traduzione italiana di L. SCHENONI, Milano, Mondadori, 2001.

Buck Mulligan dell'*Ulisse*, personaggio in cui convergono molti rimandi alla figura di Wilde. Il 1909 fu per Joyce l'anno del confronto più intenso con i testi di Wilde, che sarebbero confluiti come un fiume carsico nell'*Ulisse* e in *Finnegans Wake*.

Quello tra Joyce e Wilde può dirsi un confronto durato una vita, che non si è limitato a questioni di modalità e ricezione del linguaggio artistico, comportando precise scelte strategiche ed esistenziali. Riecheggiando Wilde, a Trieste Joyce dichiarò a Oscar Schwarz: “La mia arte non è uno specchio messo dinanzi alla natura. È la natura che riflette la mia arte”.<sup>25</sup> Wilde era però l'esule del quale Joyce non volle seguire la via del martirio, ed è forse per questo che il tema della Caduta e delle sue terribili conseguenze diventò per lui un'ossessione destinata a percorrere l'intero *Finnegans Wake*, il suo ultimo libro. Joyce era cosciente del fatto che – se voleva evitare cadute ignominiose – doveva uscire vittorioso dalle battaglie perse dai suoi idoli eretici: Ario, Giordano Bruno e, naturalmente, lo stesso Wilde. A differenza di quest'ultimo, tra la vita e l'opera d'arte, Joyce preferì assegnare il primato all'opera.

### Riferimenti bibliografici

- ATHERTON, JAMES S., *The Books at the Wake: A Study of Literary Allusions in James Joyce's Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1959.
- BACKUS, MARGOT GAYLE, *Scandal Work: James Joyce, the New Journalism, and the Home Rule Newspaper Wars*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2013.
- BEAUFOY, PHILIP, “For Vera's Sake”, *Tit-Bits* (London), 1 May 1897.
- BECKETT, MARY, *Give Them Stones*, London, Bloomsbury, 1987.
- CORBALLIS, RICHARD, “Wild Essence of Wilde: Joyce's Debt to Oscar in *Ulysses*”, in UWE BÖCKER, RICHARD CORBALLIS and JULIE A. HIBBARD (eds), *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde during the Last 100 Years*, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 159-66.
- ECKLEY, GRACE, “Why the Ghost of Oscar Wilde Manifests in *Finnegans Wake*”, *Victorian Newsletter*, 75, Spring 1989, pp. 9-14.
- ELLMANN, RICHARD, *James Joyce*, trad. it. PIERO BERNARDINI, Milano, Feltrinelli, 1964.
- JOYCE, JAMES, *Dubliners*, ed. ROBERT SCHOLES, London, Jonathan Cape, 1914.
- , *Ulysses*, ed. HANS WALTER GABLER, London, Bodley Head, 1986.
- , *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Penguin, 1992.
- , *Finnegans Wake*, London, Penguin, 1992.
- , *Finnegans Wake*, trad. it. LUIGI SCHENONI, Milano, Mondadori, 2001.
- , *Lettere e saggi*, a cura di ENRICO TERRINONI, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- , *Ulisse*, trad. it. MARIO BIONDI, Milano, La Nave di Teseo, 2020.
- , *Ulisse*, trad. it. ENRICO TERRINONI, Milano, Bompiani, 2021.
- JOYCE, STANISLAUS, *My Brother's Keeper*, London, Faber & Faber, 1959.

<sup>25</sup> Cit. in R. ELLMANN, *James Joyce*, trad. it. P. BERNARDINI, p. 764.

- MAHAFFEY, VICKI, "Père-version and Im-mère-sion: Idealized Corruption in *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *The Picture of Dorian Gray*", *James Joyce Quarterly*, 50 (1-2), 2012-2013, pp. 245-61.
- MANGANIELLO, DOMINIC, *Joyce's Politics*, London, Routledge, 1980.
- , "Through a Cracked Looking Glass: *The Picture of Dorian Gray* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*", in DIANA A. BEN-MERRE and MAUREEN MURPHY (eds), *James Joyce and His Contemporaries*, New York and Westport, CT, Greenwood Press, 1989, pp. 89-96.
- RABATÉ, JEAN-MICHEL, *James Joyce*, Paris, Hachette, 1994.
- SAMMELLS, NEIL, "Oscar Wilde, Quite Another Thing", in PAUL HYLAND and NEIL SAMMELLS (eds), *Irish Writing. Exile and Subversion*, London and New York, Palgrave Macmillan, 1991, pp. 116-25.
- SIEDENBIEDEL, CATRIN, "Oscar Wilde's 'Critic as Artist' and the 'Artist as Critic' in James Joyce's *Finnegans Wake*", in UWE BÖKER, RICHARD CORBALLIS and JULIE A. HIBBARD (eds), *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde during the Last 100 Years*, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 167-73.
- TERRINONI, ENRICO, *Su tutti i vivi e i morti. Joyce a Roma*, Milano, Feltrinelli, 2022.
- WALTON, FRANKLIN, "Wilde at the Wake", *James Joyce Quarterly*, 14 (3), 1977, pp. 300-12.
- WEST, NATHANAEL, *Signorina Cuorinfranti*, trad. it. RICCARDO DURANTI, Roma, E/O, 1988.
- WILDE, OSCAR, *Doriano Gray dipinto*, trad. it. BIAGIO CHIARA, Napoli, Edizioni Bideri, 1906.
- , *The Works of Oscar Wilde*, ed. G.F. MAINE, London, Collins, 1948 (in particolare: "The Sphinx Without a Secret: An Etching", "The Nightingale and the Rose", *The Portrait of Mr W.H.*, "The Decay of Lying", *The Picture of Dorian Gray*, *The Soul of Man under Socialism*, *Salome*, *The Importance of Being Earnest*).
- , *Vera o i nichilisti*, trad. it. ENRICO TERRINONI, Milano, Feltrinelli, 2020.
- , *Il ritratto di Dorian Gray*, trad. it. e introduzione di ENRICO TERRINONI, Milano, Mondadori, 2021.