

# «I want to be a pop idol». Oscar Wilde tra parodia e reinvenzione glam in *Velvet Goldmine* di Todd Haynes

Pierpaolo Martino

## 1. Pop Wilde: glam(our), parodia e 'self-fashioning' nel discorso wildiano

Come nota Joseph Bristow nelle note introduttive a un prezioso volume da lui curato, dal titolo *Oscar Wilde and Modern Culture. The Making of a Legend*:

Although [Wilde] expired a month before the beginning of the century that eagerly embraced his controversial legacy, Wilde's achievements – ones that regularly unsettled some of his more conservative-minded contemporaries – would prove to be sources of inspiration for such diverse developments as franker depiction of marital discord on the English stage, campaigns for homosexual rights, the emergence of the culture of celebrity, critical methodologies that champion “the birth of the reader”, and modern obsessions with the figure of the beautiful, though fatal young man. (Bristow 2008: xii)

Negli ultimi decenni del ventesimo secolo si assisterà a una vera e propria «resurrezione» di Wilde (Wood 2007) come testimoniato da 'plays', film e altre opere a lui ispirate; in particolare il suo approccio ironico nei confronti dell'idea stessa di identità – soprattutto di genere – pensata in termini di performance e dunque costruzione diventerà,

già a partire dalla fine degli anni Cinquanta, fonte di ispirazione per artisti come Truman Capote, Andy Warhol, Stephen Fry, David Bowie<sup>1</sup>, Gavin Friday e Morrissey in contesti quali musica, cinema e televisione, dimostrando come la forza dell'opera di Wilde risieda anche e soprattutto nella sua capacità di tradursi in linguaggi extra-letterari.

Può essere interessante, in questo senso, notare come in un suo celebre film del 1998, intitolato *Velvet Goldmine* il regista americano Todd Haynes riesca a costruire una relazione molto stretta tra Wilde e la 'pop culture', offrendo al suo pubblico due tipologie di performance wildiana: quella di un giovanissimo Wilde e quella di alcuni personaggi maschili che, come vedremo, metteranno in scena il paradigma identitario wildiano in una rete piuttosto complessa di rapporti. Il film di Haynes si caratterizza, infatti, per una struttura molto simile a quella di *Citizen Kane* di Orson Wells in cui la dimensione dell'indagine sulla personalità di Kane assume un ruolo fondamentale. In *Velvet Goldmine* Haynes analizza, attraverso lo sguardo del protagonista Arthur Stuart, un momento estremamente rilevante nell'ambito della cultura postmoderna, ovvero il fenomeno del glam rock, emerso in Gran Bretagna nei primissimi anni Settanta, ponendo particolare enfasi su uno degli aspetti che più aveva caratterizzato quell'esperienza, vale a dire il 'gender bending'. Sul palco, come del resto in programmi televisivi come *Top of the Pops*, i 'glamsters' – vale a dire, artisti come Marc Bolan, David Bowie, Suzi Quatro, Gary Glitter e Roxy Music – erano in grado, attraverso l'utilizzo di segni visivi quali 'platform shoes', trucco e abiti 'glitter', di costruire un'identità di genere ibrida che si poneva in netto contrasto con il machismo di alcuni performer della seconda metà degli anni Sessanta; si pensi nello specifico a Jimi Hendrix e ad altri musicisti legati alla 'counterculture' americana (Auslander 2006). Per la cultura glam era importante porre l'accento sul processo stesso di costruzione

---

<sup>1</sup> Per un'analisi più ampia e in forma monografica del rapporto tra Wilde e Bowie – al quale in questa sede ci si riferirà in forma sintetica – si veda Martino 2016.

dell' identità dell' artista e sul concetto di artificio, contro l' idea di una identità assunta come naturale, normale e normativa.

Il lungometraggio – in modo non dissimile dall'opera più celebre di Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (1891), che mette in scena una complessa rete di relazioni tra Lord Henry Wotton, Basil Hallward e Dorian stesso – è costruito intorno a tre figure maschili principali: quella del giornalista Arthur Stuart che nei primi anni Ottanta, al fine di scrivere un articolo per l'*Herald Tribune*, si trova ad indagare sulla scomparsa dalle scene di una star del glam, ossia il cantante Brian Slade e quella del divo rock americano Curt Wild, che avrà una complessa relazione con lo stesso Slade. Secondo Haynes, il vero padre del glam rock è proprio Oscar Wilde, in questo senso l'intero film rappresenta una reinvenzione glam dell'epopea wildiana, una parodia o meglio un più ampio processo di riscrittura in cui le immagini e gli aforismi wildiani finiscono per interrogare con la loro portata dissacrante il nostro tempo. Se come sostiene Simon Dentith, «parody forms part of a range of cultural practices, which allude, with deliberate evaluative intonation, to precursor texts» (2000: 6), Wilde può essere pensato come un testo culturale, come un vero e proprio 'classico' che viene riscritto, o meglio 'rintonato' in senso postmoderno, attraverso *Velvet Goldmine*, in un processo che risulta, tra l' altro, in grado di riproporre l' energia parodica wildiana nel ventunesimo secolo. Se è vero che Wilde, soprattutto negli anni Ottanta dell' Ottocento, sarà spesso parodizzato in riviste e vignette tardo-vittoriane, è anche vero che la componente parodica è ampiamente presente nella sua opera a partire dai suoi esercizi stilistici sul gotico (come il racconto *The Canterville Ghost* del 1887) sino alla composizione di commedie il cui senso più profondo risiede nel desiderio di abbassare, per certi versi di parodizzare, la moralità (e la mascolinità) vittoriana, si pensi nello specifico a due opere – entrambe del 1895 – quali *An Ideal Husband* e *The Importance of Being Earnest*<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Su questo aspetto si vedano in particolare Sinfield 1994 e Waldrep 2004.

A partire dalle primissime sequenze della pellicola Haynes riesce, per certi versi, a riscrivere Wilde come icona pop postmoderna, la narrazione dell' epopea glam ha infatti inizio con la nascita di Wilde a Dublino il 16 Ottobre 1854. Vale la pena sottolineare come nel lungometraggio – caratterizzato da un montaggio e poi in generale da uno stile piuttosto sperimentali che richiamano a tratti la poetica glam – Wilde fa il suo ingresso sulla terra mediante una navicella spaziale; qui il regista sembra fare riferimento sia alla sensibilità 'aliena' di Wilde rispetto al panorama culturale tardo vittoriano, sia ad un mondo, quello dello spazio, carissimo alla poetica del primo Bowie della cui vicenda *Velvet Goldmine* rappresenta, attraverso la figura di Brian Slade, una parodia; dinanzi infatti al rifiuto di Bowie di offrire e le sue canzoni e la sua vicenda come materiale su cui costruire il film, Haynes riscriverà l'intera epopea bowiana attraverso quella di Slade, rinunciando all' utilizzo di brani del cantante.

In una delle sequenze successive a quella della 'discesa' di Wilde sulla terra, lo spettatore si ritrova in una scuola vittoriana, dove alcuni studenti annunciano al loro maestro quello che piacerebbe fare loro da grandi e in cui il piccolo Wilde dichiara di voler diventare «a pop idol». Dietro il riso generato dall'enunciazione del giovane Wilde – che ci dice di voler diventare, ossia di volersi 'costruire' in termini di icona pop – si cela, in realtà, una storia di sovversione e di parodia dell' idea stessa di funzionalità. L'enunciazione del giovane Wilde mette in scena un complesso esercizio dialogico; se è vero che Wilde non pronunciò mai queste parole è altrettanto vero che fu un giovanissimo David Bowie a

farlo<sup>3</sup>. Il film presenta dunque due tipologie di performance o riproduzione wildiana, quella del giovane attore che pronuncia le parole citate e quella degli altri personaggi, Stuart, Slade, Wild che possono essere definiti, citando l' E.M. Foster di *Maurice*, «of the Wilde sort».

Wilde, come molti 'glamsters', scelse Londra come palcoscenico in cui mettere in scena la sua opera/performance più importante, ovvero *Oscar Wilde*. Può essere compresa in questi termini la grande importanza assegnata dall'artista alla sua immagine e quindi alla costruzione di questa sia in termini visivi, che verbali. Come ricorda W. B. Yeats, Wilde era in grado di «parlare con frasi perfette, come se le avesse tutte scritte faticosamente durante la notte, e tuttavia tutte spontanee» (cit. in D'Amico 1999: 7). Inoltre, l'immagine del dandy, gli abiti in velluto, l'uso del fiore all'occhiello, l'amore per il bello, ne fecero un attore unico di quella società. E' possibile affermare in questo senso che Wilde fu senz'altro un precursore del pop inteso come spazio artistico in cui è proprio l'immagine a fungere da trampolino di lancio verso il successo. Secondo Michael Bracewell (1997) Wilde rappresenta addirittura la «prima pop star del secolo», un'icona culturale che mise tutto il suo genio nella vita e solo il suo talento nelle opere, nel disperato tentativo di tradurre la sua vita in 'work of art'.

L'iconicità di Wilde implica, in realtà, una doppia articolazione, nutrita da un complesso dialogismo che mette in rapporto passato e presente. Se è vero che Wilde divenne nella sua epoca «the most self-

---

<sup>3</sup> Bowie era in grado di utilizzare i media in maniera magistrale. Nel Gennaio 1972 dichiarò a un giornalista del *Melody Maker*: «I'm gay and always have been» (M. Watts, "1972, Oh You Pretty Thing" in H. Kureishi, J. Savage 1995: 394). Tuttavia, come osserva Alberto Crespi, «è abbastanza singolare, ripensando agli anni del glam, scoprire che quasi tutti i cantanti che giocavano a fingersi gay e travestiti erano in realtà 'straight', eterosessuali, o al massimo affascinati dalla bisessualità per un breve periodo della loro vita. Era così per Bowie, per Lou Reed, per Iggy Pop, per Brian Ferry e per molti altri ancora» (Crespi 1999: 28).

conscious marketer of his own image» (Kaye 2004: 193), è anche vero che, come molte pop star contemporanee, egli costruì accuratamente il suo status all'interno della società, con l'intenzione ben precisa di venderci, ossia di tradurre la sua arte e la sua vita in successo economico. Come si è visto, l'iconicità di Wilde ha a che fare anche con l' 'after-life' dell'autore. Secondo l'Oxford English Dictionary un'icona culturale «is a person or thing regarded as a representative symbol or as worthy of veneration» (1999: 704). Vi è senz'altro una dimensione religiosa nell'iconicità di Wilde che spinge i suoi ammiratori postmoderni a venerarne l'immagine e il mondo ad essa legato, si può infatti parlare di un culto wildiano, i suoi epigrammi e le sue immagini sono diffusissimi, li si ritrova all'interno di spot televisivi ma anche su T-shirt, copertine di album musicali, poster. È interessante notare come nel *De Profundis* (1905) Wilde oltre a definirsi «a man who stood in symbolic relations to the art and culture of [his] age» (2003a: 1017), metta la sua vicenda in stretto rapporto con quella di Cristo; tra l'altro Terry Eagleton intitolerà una sua opera incentrata sulla vita di Wilde, *Saint Oscar* (1997), titolo che fa riferimento a una tendenza nei 'gay studies' e nella cultura gay in genere a considerare Wilde il primo vero martire omosessuale della storia.

Sin dai tempi in cui frequentò il Magdalen College di Oxford – e soprattutto nei suoi primi anni a Londra (in cui si auto-designò «professor of aesthetics») – Wilde cercò di costruire la sua immagine con l'intenzione precisa di tradursi in una celebrità (Rojek 2001); tuttavia, divenne una celebrità globale soltanto durante il suo tour degli Stati Uniti del 1882; al pari di molte pop star contemporanee comprese che al fine di tradursi in una vera e propria celebrità sarebbe stato indispensabile sfondare in America. L'occasione gli fu offerta dal grande successo ottenuto dall'operetta, *Patience or Bunthorne's Bride* (1881) di Gilbert e Sullivan incentrata sulla figura dell'esteta Bunthorne. Il produttore dello show Richard D'Oly Carte offrì a Wilde l'opportunità di tenere delle 'lecture' al fine di offrire al pubblico americano la possibilità di vedere un esteta in persona, qualcosa di simile, in breve, a ciò che accadde a pop star inglesi come i Beatles e lo

stesso Bowie rispettivamente negli anni Sessanta e nei primi anni Settanta, quando intrapresero lunghi tour americani per promuovere i loro album. E' interessante notare come Wilde decise di legare il proprio nome non all' opera, in quanto espressione di una cultura alta, ma all' operetta in quanto forma di intrattenimento 'popular'. In America, Wilde tenne celebri conferenze tra cui "The English Renaissance of Art" e "The Decorative Arts" e furono scattate centinaia di foto di Wilde nelle sue pose da esteta, tra cui i celebri scatti di Napoleon Sarony che colgono perfettamente il 'look' wildiano e la capacità di 'self-promotion' dello scrittore. Al momento del suo arrivo a New York un ispettore della dogana gli chiese se avesse qualcosa da dichiarare e Wilde gli rispose con uno dei suoi epigrammi più celebri: «I have nothing to declare except my genius», un' invenzione verbale che testimonia le sue straordinarie capacità conversative e linguistiche; inoltre, come nota Waldrep,

in an attempt to transcribe his unique style of lecturing, one American Journalist went so far as to devise a system of diacritical marks to represent the elaborate pauses and inflections that Wilde would use to manipulate his audience. (2004: 66)

La lingua di Wilde era da lui pensata e praticata come se fosse musica, si trattava di un grande improvvisatore che sapeva che la società non è altro che un fare musica insieme (Schutz 1976). All' interno di questa sua performance musicale – in cui venivano confusi generi del discorso diversi – la forma diventava più rilevante del contenuto. Gli epigrammi che l'autore pronunciava nella vita quotidiana con la stessa posa ed eleganza dei personaggi delle sue opere, rappresentavano per certi versi delle melodie, dei temi sui quali Wilde improvvisava in diversi contesti sociali. Un aspetto centrale della 'scrittura' di Wilde è dunque il suono, la musica, la scrittura in sé, in senso infunzionale (ossia, pensata secondo una logica altra rispetto all' utilitarismo vittoriano). Non ci si deve dunque meravigliare se sarà proprio la musica, e in particolare il glam rock, a rappresentare il

linguaggio che meglio saprà riscrivere e parodizzare la vicenda del celebre autore anglo-irlandese. Al pari dell'inventore della pop art, Andy Warhol, che com'è noto basava molta della sua arte sulla serialità, Wilde fu in grado, attraverso i suoi epigrammi, di trattare le cose superficiali come se fossero importanti e viceversa.

Wilde fu dunque attore e regista di se stesso in quel 'play' complesso e affascinante che divenne la sua vicenda personale; lo scrittore anglo-irlandese aveva un senso 'drammatico' della vita, la sua era un' interiorità fortemente dialogizzata in cui, come in un' opera teatrale, 'persone' diverse dialogano tra loro senza mai chiudersi in un' identità fissa e immutabile. Non è forse un caso fu proprio il teatro – spazio in cui la letteratura va in scena, traducendosi in fonte d'intrattenimento per il pubblico – a conferirgli fama e celebrità. L'opera di maggior successo di Wilde fu *The Importance of Being Earnest* (1895) che in un certo senso – con il suo focus particolare su maschere, inversioni di genere e identità doppie – riflette l'idea di Wilde come opera vivente. Sin dal titolo la commedia fa riferimento al concetto di performance, all' importanza di essere, di mettere in scena un' identità specifica in un dato contesto. Si tratta in realtà una condizione permanente ciascuno di noi è composto dalle differenze, dai diversi ruoli che mette in scena ogni giorno; in questo senso il 'play' eccede la pagina e il palcoscenico; l' importanza di chiamarsi Ernesto si traduce così nell' importanza di chiamarsi Oscar che diventa così simbolo della vita come teatro e di un approccio ironico e decentrato all' idea stessa di identità. Come osserva Waldrep:

The play, like the post prison work has a typological function only to the extent to which it acts as an expression of Wilde's own interest of discovering the possibilities in himself. If *Dorian Gray* represented in the characters of Basil, Harry and Dorian – the splitting of his consciousness into three separate versions of himself, then *Earnest* carries his self into the arena of pure concept. It represents a world where queer space is not merely hinted but explicitly defined. (Waldrep 2004: 60)

La 'queerness' che 'de-finisce' Earnest e indirettamente Wilde è stata troppo spesso semplificata. La vicenda, secondo alcuni, rimanda a una chiara politica omosessuale. Sloan nota come:

Jack and Algernoon both pretend to be Earnest in order to maintain a double life. Algernoon's special term for this - 'Bunburying' - has also been credited as another coded word for homosexual desire, a play on the slang word 'bun' for 'buttocks'. (Sloan 2003: 118)

Pur decidendo di non prendere in considerazione letture di questo tipo, la rilevanza dell'ultima commedia wildiana risiederebbe tuttavia proprio nella sua capacità di sovvertire e per certi versi di parodizzare l'approccio al genere e alla sessualità tipici del Vittoriano, una sovversione che viene ben esemplificata dal personaggio di Gwendolen che agisce contro ogni norma di comportamento femminile. In breve,

*Earnest* is a performance about performance, as it is only by performing a gender - or a sexuality - via the use of masks and language that one can begin to manipulate and change the status quo. (Waldrep 2004: 59)

Valutazioni come questa ci introducono al complesso tema della performance di genere da parte dello stesso Wilde.

Una componente centrale della vicenda artistica e personale di Wilde, infatti, è senz'altro da rintracciare nella complessa performance da parte sua di una mascolinità altra che si andava a porre in netto contrasto con la mascolinità normativa del suo tempo. Molto spesso si è parlato di Wilde in quanto martire gay e si è fatto coincidere l'avvento di una omosessualità pubblica con lo svolgimento del famoso processo in cui l'autore fu condannato a due anni di lavori forzati. Va detto come, in realtà, quello di Wilde fu un tentativo di costruire un discorso altro, alternativo 'nella e sulla' mascolinità in grado di operare una sovversione parodica della mascolinità imperiale dominante in età

vittoriana, esemplificata come nota Beynon (2002) da Eugene Sandow autore di manuali sul 'physical training'. Wilde fu cultore della sua immagine, eccellente conversatore, uomo affascinante, *witty*, un uomo libero dalla morale. Questi ed altri aspetti, secondo Alan Sinfield (1994), non erano percepiti dai contemporanei di Wilde come elementi che rimandavano all' omosessualità, ma piuttosto come segni di una certa «effeminacy», termine che all'epoca di Wilde non implicava essere «womanish» ovvero desiderare altri uomini, ma piuttosto trascorrere molto tempo in compagnia di donne. La vicinanza di Wilde al genere femminile si manifestava non solo nell'esercizio di un'effeminatezza nutrita ad esempio dalla sua ossessione per la moda e per l' interior design, o dal suo personale culto per star come Sarah Bernhardt o Lillie Langtry, ma anche dal suo sentirsi a proprio agio in ambienti femminili, al punto che Stetz (2001) parla di un Wilde «bi-sociale», in grado cioè di muoversi con estrema disinvoltura tra spazi maschili (università, uffici, club) e femminili (salotti) . In sintesi, l' aspetto forse più interessante di Wilde è dato proprio dalla sua liminalità, dalla sua capacità di non schierarsi mai apertamente, di rifiutare ogni posizione che si ponga come unica ed esclusiva, ossia nella sua capacità di conciliare realtà opposte, apparentemente contraddittorie.

## **2. *Velvet Goldmine*: Wilde, Bowie e la musica come spazio teatrale**

John Beynon in un suo importante studio intitolato *Masculinity and Culture* (2002) – oltre a porre l'accento sulla contrapposizione Wilde *vs* Sandow – insiste, come Haynes del resto, sullo stretto rapporto che lega Wilde alle star del glam, parlando, in questo senso di «masculinity-as-enactment» (*ibid.*: 11). Ed è proprio questo, come si è visto, un aspetto che emerge chiaramente in *Velvet Goldmine*, film che, a

partire dal suo stesso titolo, fa riferimento alla dimensione corporea<sup>4</sup>, ponendosi in questi termini come esempio bachtiniano (1979) di verbalità della connessione, raccontandoci, inoltre, una storia che viene dal margine – si tratta infatti del titolo di una 'b-side' scritta da Bowie nel periodo di *Ziggy Stardust* – che finisce per tessere un elogio del margine stesso, ossia della cultura glam come intervallo critico e interruzione nei confronti dell'ideo-logica dominante.

In *Velvet Goldmine* ritroviamo un oggetto magico, dotato di poteri straordinari; si tratta, in particolare, della spilla verde che indossa Wilde sin dalla nascita. Nella sequenza successiva a quella in cui Wilde dichiara di voler diventare un idolo pop, ci ritroviamo a Londra nel 1954, dove un ragazzo di nome Jack Fairy – che nella mitologia del film appare come la star archetipica del glam, nonché come incarnazione dell'omosessualità – trova per caso la spilla sepolta in un campo. La spilla di Wilde – che Fairy indossa come orecchino – passa poi nelle mani di Slade, che la utilizza invece sulla sua sciarpa. Slade a sua volta la regala al suo amante Curt Wild, che in linea con la sua sessualità aggressiva, la indossa sul suo giubbotto di pelle. Come osserva Francesca Coppa (2004), sia Fairy, che Slade, che Wild incarnano la sensibilità altra, aliena appunto, per la prima volta apparsa sulla terra proprio con Oscar Wilde; si spiega in questi termini l'importanza della spilla come oggetto magico che mette in rapporto questi straordinari 'attori' della scena musicale e artistica degli anni Settanta.

Altro indizio dell'onnipresenza di Oscar Wilde nella pellicola è dato dall'inclusione nella sceneggiatura di diversi epigrammi – un aspetto del suo discorso a cui abbiamo già accennato – che tuttavia ponendosi qui come enunciazione filmica del wit wildiano, virano non tanto verso lo humour quanto verso un ridere 'di' piuttosto che 'con', che posiziona chi enuncia su un piano del tutto diverso rispetto all'ascoltatore (Gantar 2015). Terry Eagleton (2001) vede, inoltre,

---

<sup>4</sup> Il titolo del brano di Bowie che dà il titolo al film rimanda ad un'espressione gergale con cui, nel contesto della canzone (la più esplicita dal punto di vista sessuale dell'intero canone bowiano) si fa riferimento all'organo genitale femminile. Si veda Donadio 2013.

nell'epigramma wildiano un gesto verbale 'sovversivo' rispetto al senso comune, un esempio di perversione linguistica. L'epigramma wildiano rappresenta – e letteralmente contiene<sup>5</sup> – una pausa, un'interruzione, una cesura critica rispetto all'ordine del discorso, in grado di generare un cortocircuito verbale che fa eco alla dissonanza e al 'noise' di certo glam. Nel lungometraggio un personaggio chiamato Freddi pronuncia un celebre epigramma wildiano ossia: «The first duty in life is to assume a pose. What the second duty is no one has yet discovered», che oltre a rimandare all'intenzione wildiana di mettere in discussione la (falsa) moralità, ossia il 'sense of duty' vittoriano, ci proietta verso uno dei temi più importanti del film, vale a dire il ricorso all'artificio in quanto risorsa per decostruire la realtà.

In una delle scene più grottesche, infatti, quella della 'press Soirè', Brian Slade viene interrogato in una sorta di circo/opera-house da una serie di giornalisti, in quella che appare come una parodia dei noti processi a Wilde del 1895. Qui un giornalista chiede all'artista di parlare del rapporto tra sé e il suo alter-ego della finzione scenico-musicale, vale a dire Maxwell Demon, una creatura dello spazio che diventa un messia del rock per essere distrutto dal suo stesso successo (chiaro riferimento allo Ziggy Stardust di David Bowie). Slade gli risponde utilizzando un celebre epigramma wildiano tratto da "The Critic as Artist" (qui scritto, su una 'cue-card' da cui lo stesso Slade legge): «man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth» (Wilde 2003b: 1142). Ebbene, non solo *Velvet Goldmine*, ma tutta l'epopea del glam-rock è una storia di maschere, di identità molteplici costruite a tavolino (come fece del resto Wilde, autore tra l'altro di un celebre saggio intitolato "The Truth of Masks" del 1891) al fine di mettere in discussione qualsiasi processo di naturalizzazione relativo ad ogni identità culturale e di genere.

---

<sup>5</sup> Alcuni tra i più noti aforismi wildiani presentano una struttura binaria, in cui le due parti di uno stesso aforisma sono divise da un segno di punteggiatura, in genere un punto. Se la prima parte afferma un set di valori, la seconda lo mette in discussione o viceversa.

Si è detto di come il glam fu una reazione al machismo degli anni Sessanta; sarà lo stesso David Bowie in un'intervista rilasciata allo scrittore Hanif Kureishi (1993) – anch'egli come Bowie sostenitore di un'idea d'identità fluida e in divenire – ad affermare come negli anni Sessanta l'omosessualità fosse un vero e proprio tabù. A proposito della sua reazione alla scena musicale di quegli anni Bowie ricorda di essere arrivato a odiare il rock, aspirando a un'arte che avesse un peso simbolico dove potessero confluire il teatro e altre esperienze. In questo senso i primi anni Settanta rappresentarono il momento non solo di Bowie ma del glam come risposta ironica, divertita e divertente, alla chiusura e a certa seriosità del decennio precedente. L'esigenza di Bowie di creare un discorso artistico in cui la musica divenisse teatro era finalizzato alla costruzione di una mascolinità nuova, complessa in cui l'aggressività del rock fosse decostruita soprattutto a livello d'immagine. Bowie aspirava in breve a un'arte che potesse porsi come vero e proprio elogio dell'artificio. Nel 1967 avvenne l'incontro seminale con Lindsay Kemp, il celebre mimo scozzese, che, oltre a formare Bowie in senso teatrale, lo introdusse alla cultura 'queer' di quegli anni. La serietà decadente di Kemp spinse Bowie a costruire la sua carriera in termini di distacco ironico rispetto a ogni sua singola performance. In realtà agli inizi della sua vicenda artistica, il cantante, per sentirsi a proprio agio, cercò quasi di nascondersi dietro una maschera, adottando uno stile di recitazione basato su un'economia gestuale con cui riusciva a comunicare al suo pubblico che quello che stava facendo non era altro che recitare una parte, una performance da decostruire. Un'altra influenza fondamentale sarà lo stile (e il design) orientale; come in Wilde, l'Oriente divenne per Bowie possibilità di pensare e presentare l'androginità come una sorta di iperstilizzazione basata su fantasie trasgressive su creature mono o bisessuate.

Va sottolineato come anche l'aspetto più strettamente musicale del glam si doveva caratterizzare per un'ironia e una leggerezza lontane da concezioni tradizionali di mascolinità. Era, in breve, una musica elaborata, per certi versi 'travestita', che traeva ispirazione dal sound anti-hippy dei Velvet Underground, dagli Stooges e dall'energia

sessuale che quelle band esprimevano nonché dalla tradizione del vaudeville tipica della musica inglese e in cui la voce acquisiva un ruolo centrale. Il glam fu del resto un fenomeno profondamente inglese, che prendeva le distanze dall'ossessione tutta americana per il machismo, il rock'n'roll e i cowboy.

Secondo Benyon la mascolinità altro non che è un insieme di segni da mettere in scena, da esibire. Le star del glam, si è detto, costruirono per sé, o meglio per le loro «performance personae» (Auslander 2006) un'identità di genere profondamente ibrida, fluida, attraverso l'impiego di segni ben precisi. La moda in questo senso giocò un ruolo fondamentale. Il glam inventò uno stile, non ne adottò uno preciso, a differenza di quanto accadde invece per i 'mods'. Le 'platform shoes', i vestiti luccicanti (glitter), i boa di struzzo, il make-up molto marcato, i capelli tinti, le pailletes erano alcuni dei segni più 'glamorous' che venivano combinati in maniera sempre nuova, creando testi visivi che amplificavano o commentavano ironicamente la musica e che a tratti ammiccavano all'horror gotico; si pensi, in particolare, al *Rocky Horror Show*, che suggeriva l'immagine del queer e del mostro come 'altro'. Nel caso di Bowie c'era poi l'uso di tute dorate o argentate con cui l'inventore di Ziggy Stardust faceva riferimento alla dimensione dello spazio. È interessante notare che il primo Bowie vale a dire quello che scrive la celebre *Space Oddity* (1969) era un avido lettore di fantascienza e nello specifico di autori (Dick, Bradbury, Asimov) in grado di articolare un messaggio filosofico. *Space Oddity* fu la risposta di Bowie a *2001: A Space Odyssey* (1968) di Kubrick; il film in realtà era tratto da una storia di Arthur Clarke che colpì molto il giovane Bowie per il senso di isolamento e alienazione che emergeva dalle pagine; questo stesso senso di alienazione doveva caratterizzare un altro celebre brano del primo periodo ossia *The Man Who Sold the World* ispirato alla novella di sci-fi *The Man Who Sold the Moon* (1949) di Robert A. Heinlein. Bowie sembrava, in breve, usare l'idea dello spazio come segno dell'alterità, della sua «other-worldliness» (Sandford 1997: 107).

Nella pellicola di Haynes, l'epopea di Slade rappresenta dunque una trasposizione filmica dell'avventura musicale e personale del

Bowie-Ziggy Stardust. Al pari di Bowie, Slade metterà in scena l'uccisione del suo alter-ego Maxwell Demon durante un concerto, ma quella che doveva essere una trovata pubblicitaria finisce per deludere profondamente i suoi fan che voltandogli le spalle segnano la sua fine artistica. E' necessario precisare che gli anni Settanta vengono ricostruiti attraverso i ricordi personali del giornalista Arthur Stuart – un appassionato, o meglio un vero e proprio fan del glam – nonché attraverso i resoconti di due personaggi che egli intervista: la moglie di Slade (personaggio costruito sul modello della prima moglie di Bowie, Angie) e il suo primo produttore. È attraverso queste indagini che alla fine del film Stuart scopre che dietro la scomparsa di Slade si nasconde la metamorfosi di questi in Tommy Stone: la star sovversiva del glam si è trasformata in autore di facili successi, incarnazione, tra l'altro di una mascolinità normale e normativa, e in questo è possibile vedere un ennesimo riferimento a Wilde – al suo essere al tempo stesso artista mainstream e 'social deviant' – e al bunburismo che mette in rapporto Jack/Earnest nella sua commedia più famosa. Se da un lato il regista sembra sviluppare il parallelo Slade-Bowie facendo così riferimento alla svolta commerciale e, secondo alcuni, deludente che caratterizzò Bowie negli anni Ottanta, il fatto che la scoperta di Stuart avvenga nel 1984 sembra rimandare a Orwell e alla minaccia/affermazione di una società basata sul controllo e sull'omologazione, nonché al silenzioso emergere, in certo pop di quegli anni, di una povertà d'inventiva preoccupante rispetto al decennio precedente<sup>6</sup>. E' interessante notare, come lo stesso Bowie, solo un decennio prima aveva composto un lavoro in cui si confrontava con l'incubo orwelliano. *Diamond Dogs* (1974) fu, infatti, inizialmente pensato come un musical su *1984* di Orwell, ma la vedova di Orwell non avallò il progetto. Tuttavia qui

---

<sup>6</sup> Negli anni Ottanta si registreranno, tuttavia, delle eccezioni rappresentate, in particolare, dall'opera di artisti quali New Order, Depeche Mode, Pet Shop Boys, Cure, Smiths, Japan e David Sylvian (solo per citarne alcuni), vale a dire gruppi e musicisti legati alla new wave e all'elettro pop due generi fortemente influenzati dalla lezione del Bowie della seconda metà degli anni Settanta.

Bowie fu capace di creare un paesaggio verbale e musicale in grado di tradurre alla perfezione – anche grazie a una tecnica di 'cut-up' che rimanda a William Burroughs – i contenuti orwelliani, come si evince dalla 'title-track' e da brani come *1984* e *Big Brother*.

Il regista dimostra infine grande maturità artistica nel rappresentare nel lungometraggio anche taluni limiti dell'epopea glam; si trattò, infatti, di una rivoluzione sessuale in cui purtroppo le donne ebbero molto spesso il ruolo di mere spettatrici; è precisamente questo che accade alla moglie di Slade che all'inizio del film appare come complice dei primi successi di Brian per poi essere progressivamente messa da parte, fino ad apparire negli anni Ottanta, durante un colloquio con Stuart, come malinconica 'survivor' di un mondo ormai lontano (Kaye 2004: 219).

*Velvet Goldmine* assume dunque il senso di un 'journey' non solo negli anni Settanta ma anche e soprattutto all'interno di una coscienza, quella di Arthur Stuart, che si mette letteralmente 'in ascolto'. Ricomponendo i tasselli del suo passato Stuart ri-scopre l'importanza ricoperta dal glam nella sua adolescenza e di cui la pellicola ci offre diversi spezzoni: dai suoi primi travestimenti glam, all'estasi provata ascoltando un disco di Slade e osservando il corpo del suo divo sulla copertina, all'interesse per le lezioni del suo docente di letteratura inglese su *The Picture of Dorian Gray* di Wilde, sino ai conflitti con i suoi genitori poco sensibili ai suoi sconvolgimenti emotivi. In breve, il glam ha segnato profondamente Stuart che sembra portare quella musica e quel mondo dentro di sé. Uno dei momenti più intensi del film è sicuramente rappresentato dall'incontro casuale tra Stuart e Curt Wild in un bar negli anni Ottanta; profondamente deluso dalla metamorfosi commerciale di Brian Slade, Stuart vede in Wild un segno vivente di quel passato scintillante, ed è lo stesso Wild – personaggio che fa pensare a Iggy Pop, un musicista che sarà molto vicino a Bowie nella seconda metà degli anni Settanta – a donare al giornalista la spilla appartenuta ad Oscar Wilde, che gli era stata regalata precedentemente da Slade. Il film si conclude così in maniera circolare attraverso il

riemergere dell'oggetto magico wildiano, segno di un'alterità irriducibile che Stuart fa definitivamente sua. La personale 'quest' di Stuart, le sue indagini, le sue scoperte rappresentano una possibilità di riappropriazione e riarticolazione di una vicenda la cui portata risulta oggi più che mai attuale, soprattutto rispetto alla messa in scena di un'identità o meglio di una mascolinità che possa finalmente basarsi, a partire proprio dall'esempio offerto dallo stesso Wilde e dalla cultura pop dei primi anni Settanta sull'ironia, sul decentramento, e sulla reinvenzione continua di sé.

## Bibliografia

- Auslander, Philip, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.
- Beynon, John, *Masculinities and Culture*, Buckingham and Philadelphia, Open University Press, 2002.
- Bracewell, Michael, *Oscar*, BBC, 1997.
- Bristow, Joseph, (ed.), *Oscar Wilde and Modern Culture. The Making of a Legend*, Athens, Ohio University Press, 2008.
- Coppa, Francesca, "Performance Theory and Performativity", *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, Ed. Frederick S. Roden, London, Palgrave, 2004: 72-95.
- Crespi, Alberto, "Velvet Goldmine", *Cineforum* n. 381 (1999).
- D'Amico, Masolino, "Introduzione", *Detti e aforismi, Oscar Wilde*, Milano, Rizzoli, 1999.
- Dentith, Simon, *Parody*, London and New York, Routledge, 2000.
- Devereux, Eoin – Dillane, Eileen – Power, Martin (Eds.), *David Bowie. Critical Perspectives*, London, Routledge, 2015.
- Doggett, Peter, *The Man Who Sold the World. David Bowie and the 1970s*, London, Vintage, 2012.
- Donadio, Francesco, *David Bowie. Fantastic Voyage. Testi Commentati*, Milano, Arcana, 2013.
- Eagleton, Terry, *Saint Oscar and other Plays*, Oxford, Blackwell, 1997.
- Eagleton, Terry, "The Doubleness of Oscar Wilde", *The Wildean*, n. 19, 2001: 2-9.
- Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, London, Penguin, 1987.
- Gantar, Jure, *The Evolution of Wilde's Wit*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Haynes, Todd, *Velvet Goldmine, A Screenplay*, New York, Miramax Books/ Hyperion, 1998.

- Kaye, Richard A., "Gay Studies/Queer Theory and Oscar Wilde", *Plagrove Advances in Oscar Wilde Studies*, Ed. Frederick S. Roden, London, Palgrave, 2004: 189-223.
- Kureishi, Hanif, "Hanif Kureishi intervista David Bowie", *Panta*, n. 11, 1993, pp. 200-235.
- Martino, Pierpaolo, *La filosofia di David Bowie. Wilde, Kemp e la musica come teatro*, Milano, Mimesis 2016.
- Pearsall, Judy, (ed.), *Oxford English Dictionary (Concise)*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Rojek, Chris, *Celebrity*, London, Reaktion Books, 2001.
- Sandford, Christopher, *Bowie. Loving the Alien*, London, Time Warner Paperbacks, 1997.
- Schutz, Alfred, "Fragments on the Phenomenology of Music".? *In Search of Musical Method*, Ed. F. J. Smith, New York, Gordon and Breach Science Publishers, 1976: 23-49.
- Sinfield, Alan, *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, London, Cassell, 1994.
- Sloan, John, *Oscar Wilde*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Stetz, Margaret Diane, "The Bi-Social Oscar Wilde and 'Modern' Women", *Nineteenth Century Literature*, Vol. 55, Issue 4, March 2001. 515-537.
- Waldrep, Shelton, *The Aesthetics of Self-Invention. Oscar Wilde to David Bowie*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.
- Watts, Michael, "1972, Oh You Pretty Thing", *The Faber Book of Pop*, Eds. H. Kureishi, J. Savage, London, Faber & Faber, 1995: 391-396.
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Ed. Michael P. Gillespie, New York, Norton, 2007.
- Wilde, Oscar, "De Profundis", *Complete Works of Oscar Wilde*, Ed. M. Holland, London, Collins, 2003a: 980-1059.
- Wilde, Oscar, "The Critic as Artist", *Complete Works of Oscar Wilde*, Ed. Merlin Holland, London, Collins, 2003b: 1108-1155.
- Wilde, Oscar, *The Importance of Being Earnest*, Ed. Michael P. Gillespie, New York, Norton, 2006.

Pierpaolo Martino, «*I want to be a pop idol*». *Oscar Wilde tra parodia e reinvenzione glam in Velvet Goldmine di Todd Haynes*

Wood, Julia, *The Resurrection of Oscar Wilde. A Cultural Afterlife*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2007.

## L'autore

### Pierpaolo Martino

Ricercatore di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro». Si occupa di studi culturali, di letteratura rinascimentale e contemporanea, e dei rapporti tra letteratura e musica

Email: pierpaolo.martino@uniba.it

## L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

## Come citare questo articolo

Martino, Pierpaolo, "«*I want to be a pop idol*». Oscar Wilde tra parodia e reinvenzione glam in *Velvet Goldmine* di Todd Haynes", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>