

# *Desiderio, seduzione, violenza: Wrestling with Proteus*

Attilio Scuderi

## **Premessa**

Viviamo in un paese (l'Italia), e personalmente vivo in una regione (la Sicilia), che non lasciano molto spazio all'umano bisogno di dimenticare, anche per poco, le dinamiche del desiderio di potere e le maschere del potere desiderante.

Elias Canetti – il quale si è sforzato, di avvicinare la critica intellettuale all'analisi del concreto e del "reale", allontanandola dalle lusinghe di ogni rigido sistema di pensiero – ha descritto in modo forse unico il nesso che lega potere e desiderio; entrare nelle pieghe della sua opera richiederebbe un tempo e uno spazio che esulano dall'oggetto della presente indagine. Mi limito a citare un brano, tra i molti di *Masse und Macht* (1960), che introduce al mio tema, tratto dalla sezione sugli "Organi del potere" (e dal paragrafo su "Afferrare e incorporare"):

All'istante del contatto l'intenzione di un corpo verso l'altro si fa concreta. Già nelle forme di vita inferiori quel momento ha qualcosa di decisivo. Vi sono contenuti i più antichi terrori: lo riviviamo nei sogni, lo evochiamo con la fantasia, tutta la nostra vita nella civiltà altro non è che un solo sforzo per evitarlo. (Canetti 1981: 244)

Il contatto cui allude Canetti non è, pare chiaro, il "semplice" (si fa per dire) contatto amoroso, quanto l'atto di possesso e l'espressione del desiderio di chi esercita il potere, di chi brama di rimanere l'unico, il solo *sopravvissuto*, e dunque necessita una assimilazione-

incorporazione dell'oggetto desiderato, un "arresto" – in senso poliziesco - delle funzioni vitali dell'*altro*.

Questo brano mi pare un utile benché doloroso *introibo* al tema che intendo trattare, ovvero la forma estrema del desiderio violento: forma estrema ma tutt'altro che desueta in un paese come il nostro, spesso ancora orgogliosamente omofobo, e nel quale i mass media hanno recentemente coniato un neologismo – quello di "femminicidio" - che prova a categorizzare una vera e propria ultima Thule dell'esperienza.

Vorrei presentare dunque, per prelievo, una sequenza di celebri testi teatrali nei quali la rappresentazione della violenza del desiderio diventa espediente scenico fondamentale, luogo testuale di una svolta narrativa ma anche di una rivelazione etica e conoscitiva.

## Shakespeare e lo stupro

Partiamo dai *Two Gentlemen of Verona*, commedia giovanile shakespeariana datata intorno al 1592-94, dunque scritta subito dopo la tetralogia storica e prima dei drammi dialettici e delle tragedie della maturità. L'intreccio "rimescola" – a partire dalla situazione archetipica del triangolo amoroso - tre sfere tematiche: l'*inconstancy* del desiderio amoroso (che come è noto diverrà una delle icone barocche del desiderio), le arti del tradimento e della dissimulazione e la furia erotica; tre sfere tematiche di cui è simbolo il personaggio di Proteus, nome "parlante" di emblematica ascendenza mitologica<sup>1</sup>. La scena si

---

<sup>1</sup> I *Two Gentlemen* è una commedia-laboratorio che inaugura molti dei motivi della produzione successiva e rielabora liberamente, come era solito in Shakespeare, fonti diverse: Boccaccio e Chaucer per la tradizione novellistica; Lily e il suo *Euphues: the Anatomy of Wit* (1578) per l'ambientazione italiana, il tema dell'amicizia e del viaggio di formazione, ma anche per il linguaggio ricco di arguzie, metafore, antitesi e parallelismi (influenza che accomuna anche le altre "commedie eufuistiche" giovanili, come *La commedia degli errori* o *La bisbetica domata*); la favola pastorale *Diana* (1559) del portoghese Montemayor per la tematica amorosa e il triangolo erotico; e poi commedie italiane salaci come *Il fedele* (1576) del veneziano Luigi Pasqualigo, anche nella "versione" del letterato inglese Anthony Munday che la tradusse liberamente col titolo *The Two Italian Gentlemen* (1584). Sul tema, anche in riferimen-

ambienta in un'Italia immaginaria che sarà il *setting* del pressoché coevo *Romeo and Juliet*. I due gentiluomini e amici per la pelle sono Valentine e Proteus: Valentine, restio all'amore e ai legami, lascia Verona per recarsi a Milano e divenire uomo di mondo; lì però s'innamora di Silvia, la figlia del Duca, che lo contraccambia. Proteus più tardi visita Valentine lasciando la fidanzata, Julia, a Verona, e anche lui si innamora di Silvia. Il classico triangolo amoroso, dinamizzato dagli intermezzi comici dei servi Launce e Speed, si complica quando Julia, travestita da uomo, giunge inaspettatamente a Milano; la commedia si conclude con una scena concitata in una foresta dove un furioso Proteus sta per violentare Silvia, Valentine la salva ma poi la "concede" a Proteus in nome della loro amicizia. Proteus rifiuta e torna da Julia; e da qui il lieto fine, almeno in apparenza. Dico in apparenza, perché questa commedia rocambolesca e diseguale, non priva di salti logici e di altrettanti magistrali trovate sceniche, è meno semplice di quanto potrebbe apparire, a partire proprio dal personaggio di Proteus. Rappresentato come soggetto passivo di un "ozio informe" (la *shapeless idleness* che Valentine gli rimprovera nella prima battuta della commedia), come colui che subisce impotente la metamorfosi amorosa - tanto da dire all'amata, additandola non senza una punta di risentimento (I,1,66): "Thou, Julia, thou hast metamorphosed me"<sup>2</sup> - da personaggio "senza forma" e incapace di "individuazione" Proteus si muta nel più spietato e machiavellico dei *villain*. In due successivi e mirabili monologhi (II, 4, 190-212; II, 6, 1-43;) egli mette in scena una tormentata maturazione e un'inattesa "scelta di sé"; sconfessa il giuramento prestato alla fidanzata, rompendo il

---

to al rapporto tra la "leggenda nera di Machiavelli" e la figura di ascendenza mitologica di Proteus, rimando a Scuderi 2012: 212 e sgg.

<sup>2</sup> Il verbo *To metamorphose* era tra l'altro quasi un neologismo; proveniente dal francese *métamorphoser*, il suo primo uso è attestato in anni appena precedenti alla commedia. Inoltre, il desiderio amoroso stesso diviene nei *Two Gentlemen* icona di metamorfosi, incostanza e mutamento; non a caso Valentine apostrofa Thurio, sciocco spasimante di Silvia, definendolo (II, 4, 23) «a kind of chameleon».

vincolo di *constancy* e fedeltà, e s'incammina per le strade tortuose del dilemma morale, deviando ben presto su quelle della simulazione prudente, della dissimulazione metamorfica e della costruzione di un diabolico *plot* tendente a *sovertire* la vita della Corte; Proteus, il personaggio irrisolto che subisce ancora passivamente il volere del padre e si trasferisce a Milano per un *Grand Tour* che è lo strumento di una *Bildung* forzosa, trova ora, al suo interno, inaspettati abissi di astuzia e mutevolezza; da questo momento, divenuto primo cortigiano e consigliere del Duca, è lui il *direction-giver*, il regista in scena che Shakespeare usa per condurre un'azione che è artata manipolazione e costante "contraffazione" (*counterfeit* è uno dei lemmi ricorrenti dell'opera): egli denuncia l'amico e inventa (proiezione significativa) un immaginario piano di rapimento dell'amata; dopo la delazione è sempre lui a mentire a Thurio (III, 2), goffo spasimante di Silvia, e infine a Silvia stessa, in un gioco di metamorfosi retoriche che ricorda non poco l'Armida di Tasso (altro personaggio dal desiderio di potere e dalla sensualità proteiforme). Ma ecco la svolta: con arguta torsione del mito saranno infatti i personaggi femminili a interromperne le mutazioni, la "recita", il gioco di camuffamenti;<sup>3</sup> come per Aristeo e Menelao (eroi che vincono la battaglia con Proteo nella tradizione classica del mito), solo la *constancy* è antidoto all'*inconstancy* proteiforme, solo la presa stretta di Silvia (ferma nel suo amore per Valentine) e la strategia mimetica di Julia (che si traveste a sua volta da uomo e diviene, da servitore, primo confidente), potranno fermare il folle progetto di Proteus.

---

<sup>3</sup> Lo stesso Proteo è cosciente dell'effetto pietrificante (e "stabilizzante", direi) che Silvia ha nei suoi confronti (IV, 2, 1-15): «Già ho tradito Valentino, e ora devo essere sleale anche con Turio. Con il pretesto di tesserne gli elogi ho il modo di promuovere il mio amore. Ma Silvia è troppo onesta, fedele e pura (*too fair, too true, too holy*) per farsi corrompere dalle mie profferte. Quando protesto la mia sincerità mi rinfaccia la falsità verso il mio amico; se giuro di votarmi alla sua beltà mi ricorda che sono stato spergiuro nei riguardi di Giulia, che io amavo.» (Shakespeare 1990)

Entra in gioco così (memoria forse del mito di Proteo nelle inquietanti riscritture coeve di Ariosto e soprattutto Spenser) il tema della violenza; nella lunga scena finale (V, 4, 33 e sgg.), accusato di doppiezza e duramente rifiutato, dopo una serie di estenuanti assalti Proteus “falso e spergiuro” sta per violentare l’oggetto del suo bramoso desiderio:

*Silvia:* Mi avesse presa un leone famelico, preferirei far da pasto alla belva che essere salvata dal falso Proteo. Sia giudice il cielo, io amo Valentino, la cui vita mi è cara come la mia anima; e altrettanto (non può essere di più) detesto il falso e spergiuro Proteo; vattene, non importunarmi più (...)

*Proteo:* Be’, se lo spirito gentile d’amabili parole non può indurvi a più miti consigli, vi corteggerò da soldato, a forza, amandovi contro la natura stessa dell’amore. *Silvia:* Dio mio!

*Proteo:* Ti forzerò a cedere alle mie voglie (*I’ll force thee yield to my desire*).

*Valentino:* Furfante, lascia la tua vile presa (*that rude uncivil touch*).

Valentine, *deus ex machina* e mattatore del finale della commedia, entrando in scena blocca il «rude uncivil touch» dell’amico, sventa lo stupro e ristabilisce un ordine tanto rapido quanto fittizio. Un paralizzato Proteus offre infatti in pochissimi versi (V, 4, 73-77 e 111-116) il repentino pentimento del suo «hearty sorrow», addebita all’inquieta *inconstancy* - unica pecca (*one error*) dell’uomo e del suo altalenante desiderio - le malefatte compiute e poi tace (lui che aveva così a lungo parlato), lasciando che qualcun altro metta a posto buoni e cattivi in un poco credibile *happy ending*; richiamato dall’amico alla sua forma originaria (quella del giovane innamorato di Julia) Proteus subisce così, infine, il mutamento circolare che è proprio dello schema classico del mito (in filigrana ben più persistente di quanto possa apparire in superficie). Nello spettatore restano però incertezza e sbigottimento per una palingenesi così fulminea e immotivata, tanto da chiedersi chi sia poi veramente e che cosa rappresenti questo carattere

dal nome così impegnativo. Osservato dunque nel suo complesso, più che l'effetto sghembo e incompiuto di un'opera giovanile, il personaggio di Proteus, condannato a un perturbante ritorno nell'indeterminato e chiuso nello spiazzante silenzio-scomparsa finale, pare l'incunabolo dei caratteri shakespeariani della maturità e insieme il prototipo influente del personaggio moderno del teatro seicentesco. Nato nel mistero di un capovolgimento del passivo in attivo, dalla *shapeless idleness* alla strategia metamorfica, Proteus è forse il primo esempio di quella "tecnica della sottrazione radicale" (per usare la felice definizione di Stephen Greenblatt, 2005) che è l'alimento stesso della forza psicologica dei grandi (spesso "cattivi") personaggi shakespeariani, da Richard III a Falstaff, da Macbeth a Jago, falsari teatrali e falsari della coscienza le cui riposte e profonde motivazioni rimangono metodicamente avvolte in un intreccio di ipotesi incerte, se non addirittura inesprese e inesprimibili; personaggi moderni per eccellenza, simboli (per dirla con Michail Bachtin) di una "eccedenza irrealizzata di vitalità", di un inestinguibile conflitto tra desiderio dell'Io e Mondo che li rende duraturi ricettacoli d'umanità e figure letterarie incommensurabili.

La forza del *villain* e la magia del "cattivo" teatrale sono qui declinate, richiamando la sfera metamorfica e proteiforme - che era già di Riccardo III, duca di Gloucester -, nell'ottica della condanna del personaggio machiavellico, della "denuncia" di una politica divenuta ostaggio della strategia dissimulativa delle passioni più basse, dello smascheramento di quel desiderio bestiale che si cela sotto il velo della prudenza cortigiana.

In questa chiave, arriviamo infine al punto, il tentato stupro dell'ultimo atto può essere legittimamente considerato come l'errore madornale che tradisce il desiderio tirannico del "falso segretario"; Proteus cessa di essere tale nel momento in cui decide di compiere la violenza, atto dal quale non è più possibile recedere, dunque per eccellenza "individuante", inconciliabile con qualsiasi strategia dell'imprendibilità e della mutevolezza, le quali sono arti della reversibilità e della negazione costante. La violenza (insegnamento di

non poco momento) è il punto di non ritorno dal quale il desiderio di potere di “Proteus il politico” non potrà più riprendersi.

## **L’amara lezione di Proteus**

La caduta di questa maschera del potere desiderante, di grande efficacia scenica e feconda di risvolti teatrali, come spesso accade produce riprese e imitazioni di non poco momento, nel teatro coevo o di poco posteriore. Ne cito due, che mi paiono significative.

La prima è nel *Volpone* (1606) di Ben Jonson, sarcastica celebrazione del dio-denaro ed esilarante rappresentazione di una truffa ordita dall’eponimo protagonista (ennesimo “nome parlante”), insieme al complice e servitore Mosca, ai danni dei suoi ingenui quanto avidi eredi. Volpone, “autore-attore-regista del grande inganno”, fingendosi moribondo accumula ricchezze; il suo desiderio di potere si sposta così in modo alternato e intercambiabile tra quella “massa simbolica” (sempre per dirla con Canetti) che è il denaro e il desiderio più violento di assimilazione erotica, con un’oscillazione che ricorda a noi italiani, ma non solo, vari recenti momenti dell’era berlusconiana; egli giunge così a insidiare la bella Celia, moglie del mercante Corvino (il quale la “vende” spudoratamente in cambio dell’eredità); attirata la dama nel suo appartamento, Volpone tenta di sedurla con tutte le tecniche del Proteo shakespeariano ed è un esito che è diretta citazione del suo aggressivo antecedente (III, 7, 141 e sgg.):

*Volpone*: Sappi Celia, che chi era pronto a venderti al solo scopo di guadagno, e pure incerto, se si fosse imbattuto in un mercante girovago avrebbe dato via la sua parte di beatitudine per quattro soldi bucati. Ti sorprende vedermi rinato a nuova vita? Plaudi invece al miracolo della tua bellezza; questa è splendida opera tua: non ora soltanto, ma spesso essa m’indusse a mostrarmi in varie forme (*several shapes*), e non più tardi di stamane nelle vesti di saltimbanco, per vederti alla finestra. Sì, prima di dover rinunciare al mio complotto per vincere il tuo amore, in mutate spoglie (*in*

*varying figures*) avrei fatto a gara anche con Proteo marino, o col fiume cornuto (...) Noi due insieme, mutando aspetto, reciteremo le favole di Ovidio, tu sarai Europa e io Giove, poi io sarò Marte e tu Ericina, e così via, finché non avremo percorso e consumato tutte le storie degli dei. Poi ti vorrò in forme più moderne, nelle vesti di vezzosa dama di Francia, di ardita signora toscana, o d'altera bellezza spagnola; addirittura moglie del sofi di Persia, o concubina del Gran Turco (...) Cedi, o ti prenderò con la forza (*Yield, or I'll force thee*; evidente citazione di *Two Gentlemen*, V, 4, 59).

*Celia*: Ah! Giustizia divina!

L'arrivo del giovane Bonario, anch'esso calco diretto dell'ingresso di Valentine nella scena finale dei *Two Gentlemen*, sventerà la violenza e paralyzerà anche qui, facendolo uscire di scena, la strategia di potere di Volpone; il quale Volpone, però, citato in giudizio, otterrà un verdetto favorevole dalle autorità di Venezia, città-icona dell'Italia (ambientazione nodale del dramma) e simbolo per antonomasia di una realtà depravata e machiavellica che solo *in extremis* sa sventare il contagio dell'immorale truffatore (pare essere questo, dirà qualcuno, un vero destino per il Belpaese).

Ciò che però colpisce di questo straordinario brano è il carattere voyeuristico e sottilmente perverso dell'immaginaria *masquerade* mitologico-geografica proposta a Celia, simbolo di una sintomatologia del desiderio insieme autoritaria, orientalista ed esotizzante; la modernità del personaggio di Jonson risiede così nel suo sapere ovidianamente *transire in plures figuras*, nella sua machiavellica abilità dissimulativa, nella sua proteiforme e instabile complessità; il mondo è per lui un gioco perturbante, una scommessa perversa e continua, un continuo scambio tra dominio economico e desiderio sessuale.

L'ultima ricorrenza della "scena di violenza individuante" la fornisce un altro falsario teatrale per antonomasia, ovvero Tartuffe; nella commedia presentata da Molière a Luigi XIV nel 1664 troviamo infatti (in una lunga, celebre ed elaboratissima sequenza) l'ennesima ripresa del desiderio di sopraffazione e della violenza sessuale



“individuante” del metamorfico Proteus, nella scena in cui l’impostore di ogni morale – attirato in un tranello - scatena il più sottile plagiarismo retorico per violare Elmire, moglie del bigotto protettore Orgon, infine fallendo e svelando la sua intima natura (IV, 5, vv. 1448 e sgg.):

Tartuffe: ... io non vorrei troppo credere a sì dolci promesse se un po’ di quei favori per i quali sospiro non verranno a darmi la prova di quel che avete detto, e ad instillare nel mio animo una sicura fiducia nell’incantatrice bontà che voi avete per me (... ) Né potrò credervi, signora, finché non darete alla mia passione prove ben più concrete (*Et je ne croirai rien, que vous n’ayez, Madame, / Par des réalités su convaicre ma flamme*).

Elmire (tossisce per avvertire suo marito): Come! Volete andate così in fretta, e provare subito tutta la tenerezza di cui un cuore è capace?

Anche qui, al disvelamento delle trame del desiderio-fiamma dell’impostore metamorfico segue la sua scomparsa dalla scena; lui, Tartuffe, che era nato come perturbante “ombra scenica” nel primo atto della commedia, è così destinato a rappresentare l’ennesimo eclissarsi del desiderio e del potere che lo aveva veicolato.

Sarebbe adesso interessante, a volere allargare questo percorso, guardare agli antecedenti e ai successori letterari della scena di desiderio violento (o di stupro, tentato o praticato). L’elenco è ovviamente lungo; procedo dunque per accenni che credo possano essere sviluppati più ampiamente in altra sede. Tra gli antecedenti spicca, in assoluto, il modello di Ovidio; potremmo dire quasi che il violento e metamorfico Proteo che calca le scene del teatro del cinque-seicento è l’erede diretto dell’Apollo che insegue Dafne in preda al suo *amor flamma* (meraviglioso e inquietante episodio fondativo per le intere *Metamorfosi*: *Met.* I, vv. 452-567) o della Salmacide che assedia, opprime, e infine cattura e assimila Ermafrodito (*Met.* IV, vv. 285-388).

Tra i successori (limitandoci alla letteratura; il cinema aprirebbe interessanti e ulteriori scenari) la scelta non è facile. Fondamentale è

certo quell'icona di Proteo borghese e libertino che è il Lovelace della *Clarissa*, autore di uno stupro che ha esiti psicosomatici terminali nella celebre eroina; o ancora il Valmont delle *Liaison Dangereuses* e, ancor più, l'Osmond del *Portrait of a Lady* (protagonista anch'egli di una magistrale scena di violenza psicologica individuante nel capitolo XLI del romanzo di James).

## Quel che resta del desiderio violento

Vorrei concludere ancora con Canetti, il quale, si sarà capito, è in testa ai miei recenti, e meno recenti, interessi di lettura. Per Canetti metamorfosi è una parola fondante, un concetto chiave e assolutamente positivo; la metamorfosi è infatti non solo il tema centrale della tradizione mitica, religiosa e narrativa planetaria, ma anche la missione suprema della scrittura, quella capacità di radicale immedesimazione empatica, atrofizzata dall'esperienza storica, che il narratore addita come "scuola di pietà", di desiderio comunicativo paritario, esercizio pieno di umanità. Cito da un saggio del 1976 dal titolo "La missione dello scrittore":

Solo grazie alla metamorfosi, assunta nel significato più radicale che ho dato a questa parola, sarebbe possibile sentire ciò che un uomo è aldilà delle sue parole, la vera sostanza di un essere vivente non è possibile coglierla se non in questo modo. È un processo enigmatico, di cui non è stata pienamente esplorata la natura, eppure non c'è altra maniera di accedere davvero ad un'altra persona (...) Grazie alla metamorfosi l'uomo è diventato quello che è. Grazie ad essa si è appropriato del mondo (...) e le è debitore della sua pietà (Canetti 1984: 391)

Altra cosa, sostiene lo scrittore di lingua tedesca e di origine bulgara, è la simulazione imitativa, ovvero quella forma abbassata, dimidiata e radicalmente negativa di metamorfosi proteiforme ben

simboleggiata dal Proteus shakespeariano e dai suoi successori; una forma perversa e mostruosa di metamorfosi, la simulazione imitativa, che rappresenta uno degli strumenti principali, una delle forme-chiave del desiderio di potere e del potere desiderante, come si evince chiaramente in questo brano tratto da *Masse und Macht* (sezione “La metamorfosi”; paragrafo intitolato “Imitazione e simulazione”):

La simulazione, aspetto limitato della metamorfosi, è l'unico che sia rimasto familiare al potente fino ai giorni nostri. Il potente non può più trasformarsi ulteriormente. Egli rimane se stesso, nella misura in cui è consapevole del suo atteggiamento ostile interiore. Deve limitarsi alle metamorfosi che mantengono sempre e perfettamente intatto tale nucleo interno, cioè la sua immagine autentica. Egli può considerare talvolta vantaggioso tenere nascosto il terrore che promana dal suo vero volto, e a tale scopo può servirsi di diverse maschere. Ma le assumerà sempre soltanto in modo temporaneo. Non modificheranno mai minimamente il suo volto interiore, la sua natura (Canetti 1981: 451)

La citazione è più che sufficiente, basta lasciare che si riverberino i suoi echi semantici. Rimane la soddisfazione (magra, talora postuma) dell'effetto di smascheramento che l'accesso violento di desiderio provoca sul volto metamorfico dei potenti: Protei e Volponi, Tartufi e tiranni, pubblici o meno pubblici, che questi “potenti” siano.

## Bibliografia

- Canetti, Elias, *Masse und Macht* (1960), trad. it di F. Jesi, *Massa e potere*, Milano, Adelphi, 1981.
- Canetti Elias, *Das Gewissen der Worte* (1975), trad. it. di R. Colorni e F. Jesi, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi, 1984.
- Greenblatt, Stephen, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare* (2005), trad. it. Di C. Iuli, *Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico, Come Shakespeare divenne Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2005.
- Jonson, Ben, *Volpone* (1606), trad. it. di Flavia Marengo, *Volpone*, Ed. Franco Marengo, Venezia, Marsilio, 2003.
- Molière, *Tartuffe ou L'Imposteur* (1664), trad. it di L. Lunari, *Il Tartuffo ovvero l'impostore*, Milano, Bompiani, 1978.
- Scuderi, Attilio, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Roma, Carocci, 2012.
- Shakespeare, William, *The Two Gentlemen of Verona* (1590 o 1591), trad. it. *I due gentiluomini di Verona*, Ed. S. Perosa, in *Commedie eufuistiche*, Milano, Mondadori, 1990.

## **L'autore**

### **Attilio Scuderi**

Attilio Scuderi (1970) insegna Letterature Comparete all'Università di Catania. Ha pubblicato tra l'altro *Erri De Luca* (Firenze, 2002); *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo* (Lecce, 2004), *L'ombra del filologo. Romanzo europeo e crisi della cultura umanistica* (Firenze, 2009), *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano* (Roma, 2012). Suoi saggi sono apparsi sulle riviste *Allegoria*, *Studi Culturali*, *Contemporanea*, *Bollettino del '900*.

Email: [atscu@tin.it](mailto:atscu@tin.it)

## **L'articolo**

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/03/2013

Data pubblicazione: 31/05/2013

## **Come citare questo articolo**

Scuderi, Attilio, "Desiderio, seduzione, violenza: Wrestling with Proteus", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>