

# Metamorfosi figura del desiderio impuro

## *Venus and Adonis* tra poesia e performance

Chiara Lombardi

### 1. Eros

Nel capitolo intitolato *Eros* del romanzo-saggio di John Coetzee *Elizabeth Costello*, attraverso l'*alter-ego* dell'omonima scrittrice l'autore tratta il tema dell'eros toccando (e dissacrando) il limite estremo del desiderio, costituito dall'unione – ovviamente possibile soltanto nel mondo della finzione – tra uomo e dio<sup>1</sup>. Il discorso si presenta ironicamente realistico nella valutazione della «meccanica» dell'atto di accoppiamento degli dèi con gli uomini: le tonnellate di peso di Zeus quando si fa toro, le zampe di cigno piantate nella schiena della povera Leda, ma soprattutto la presenza del corpo divino quando non sia trasfigurato per metamorfosi, di fronte al quale l'uomo avrà faticato a sopportare «l'impeto del desiderio» («the blast of his desire», Coetzee 2003: 184). Se infatti dal punto di vista erotico il dio rappresenta il desiderio allo stato puro, l'uomo resta sempre sulla soglia rispetto alla possibilità di “farsi uno” con esso e di dividerne l'essenza. Ne sente l'attrazione e la nostalgia: se varca questa soglia, però, l'annientamento e la catastrofe sono esiti inevitabili di un rapporto la cui espressione ha in sé qualcosa di *osceno* (nel senso letterale di «fuori dalla scena», indicibile, irrepresentabile). Si tratta dell'infrazione di quel tabù di cui si macchiarono Tiresia e Atteone.

---

<sup>1</sup> Coetzee 2003. Per il motivo del desiderio in questo autore, cfr. de Klerk 2010.

In generale, il desiderio è di per sé “osceno” in quanto colloca il Soggetto che ama «fuori dalla scena» e dai propri confini consueti, in un campo abbandonato, screditato (Barthes 2001: 148) e, sotto molti aspetti, escluso dalla filosofia, perché «non padroneggiabile, non accessibile alla sua dialettica» (Lacan 1991: 176). Eppure, è in questo campo che la scrittura si inoltra, per esprimere ciò che la comunicazione ordinaria, la *doxa*, rimuove o ignora. Sostiene Judith Butler in *Soggetti di desiderio*:

Il desiderio non può più essere considerato come ciò che rivela, esprime o tematizza la struttura della coscienza, ma, piuttosto, come il momento in cui si dà *l'opacità della coscienza*. Il desiderio è ciò che la coscienza, nella sua riflessività, cerca di nascondere; [...] deve essere inteso come l'incoerenza interna della stessa coscienza (Butler 2009: 207).

Com'è noto, la figuralità entra in questo campo di tensioni e scrive variamente tale incoerenza<sup>2</sup>.

Scritto in un periodo in cui la figuralità è cifra stilistica dominante e segno di distinzione rispetto alla comunicazione ordinaria, il poemetto *Venus and Adonis* di Shakespeare infrange questo tabù del contatto tra uomo e dio, rovesciando però le attese circa la loro relazione, tra realtà e ideale. In esso la metamorfosi, sia per la derivazione ovidiana del racconto sia perché il testo ne è letteralmente «ossessionato» (Harris 2011: 631), agisce su più livelli, da quello retorico a quello simbolico: figura di un desiderio molteplice e *impuro* che attraversa i confini tra realtà e ideale, vita e morte, essa rende le identità più fluide e intercambiabili, mettendo in gioco e in discussione, come avverrà nel teatro di Shakespeare, ruoli individuali e sociali (uomo/donna; attivo/passivo; divino/umano; natura/cultura etc.).

---

<sup>2</sup> Rimando principalmente a Orlando 1987.

## 2. *Venus and Adonis*: eziologia e fenomenologia dell'amore

Che cosa succede, allora, se è un dio a innamorarsi di un uomo? Ma soprattutto, si innamora veramente un dio, ovvero la sua è solamente una grandiosa, magistrale *performance*? Al superamento del confine tra divino e umano attraverso l'eros è dedicata, appunto, la riscrittura shakespeariana dell'episodio mitologico dell'amore tra Venere e Adone. Scritto nel 1593-1594, all'epoca della chiusura dei teatri per la peste e dell'inasprirsi delle accuse dei puritani, Shakespeare infrange elegantemente questi tabù complicando talune dinamiche della tradizione classica e intendendo la nozione medievale e pre-umanistica di allegoria non come forma di moralizzazione, ma come ampliamento polisemico del linguaggio e dell'immaginario<sup>3</sup>.

Nel *Venus and Adonis* il drammaturgo non sfida gli dèi svelando i modi del loro accoppiamento, ma rappresenta una dea dell'Amore, Venere appunto, che abita un corpo umano (o «umanoide»: Duncan-Jones 2005: 93), per la quale la passione vince sull'*apatheia*. La dea desidera invano Adone, già a sua volta nato da un'unione colpevole, impura (dall'incesto tra Cinira e la figlia Mirra; *male conceptus*: Ov., *Metam.*, X, 503), e collegato a un intreccio di miti che mettono in contatto mondo greco e mondo orientale<sup>4</sup>. In poco più di mille versi, Shakespeare opera un processo di amplificazione e, sotto alcuni aspetti, di devalorizzazione delle fonti classiche che avevano trattato della contesa tra Afrodite e Persefone per Adone (cfr. Teocrito, *Idilli*, XV; Bione di Smirne, *Epitaffio ad Adone*). Non soltanto il drammaturgo si rifà all'episodio narrato più brevemente nel X libro delle *Metamorfosi* (vv. 532 sgg.), ma sfrutta taluni meccanismi drammatici della stessa opera ovidiana, come lo schema, variamente interpretato, di amore-

---

<sup>3</sup> Per le varie interpretazioni dell'opera da Coleridge al Novecento, cfr. Kolin 1997.

<sup>4</sup> Su questi aspetti del mito, tra gli altri, cfr. Detienne 2007; Harris 2011; Jacobson 2001.

repulsione-fuga-morte-trasformazione, ad esempio nell'episodio di Eco e Narciso (III, 346 sgg.), di Salmacide ed Ermafrodito (IV, 291 sgg.) o della ninfa Aretusa inseguita e sedotta del fiume Alfeo in quel meraviglioso palcoscenico naturale che è la Sicilia infuocata del V libro<sup>5</sup>. Quell'«etica della violenza erotica» – come è stata definita la suggestione dell'arte di Ovidio in Chaucer (Desmond 2006) – stimola quindi fortemente anche Shakespeare. Nella ripresa di questo immaginario mitologico, inoltre, il drammaturgo poteva contare sulla traduzione inglese delle *Metamorfosi* di William Golding (1567) e di un'altra opera che aveva contribuito a importare e a fissare in Inghilterra il genere dell'epillio erotico-mitologico all'insegna del *wit* che è la *Scilla's Metamorphosis* di Thomas Lodge (1589).

La riluttanza di Adone a trattenerci con Venere esaspera, poi, la caratteristica dominante del quadro di Tiziano *Venere e Adone*, del 1553 (fig. 1), inviato l'anno dopo a Londra, alla corte di Filippo II (non a caso sposato alla *bloody* Mary Tudor). E un'allusione ad un quadro di Adone e Venere è presente nel Prologo del dramma contemporaneo *The Taming of the Shrew*, fitto a sua volta di riferimenti a questi stessi miti ovidiani (Doebler 1982).

Dotato di una finezza psicologica notevole e di un'indubbia forza performativa, il *Venus and Adonis* ha il suo fulcro nella tensione irrisolta tra il desiderio incontenibile che manifesta la dea, e la resistenza del giovane a cedere all'estenuante seduzione. Tale tensione non si esercita, però, su un'unica polarità, ma su diversi vettori che rappresentano i molteplici volti di Eros, creando un instabile gioco delle parti. Un aspetto molto importante è rappresentato dall'infrazione del rapporto dicotomico tra realtà e ideale. Se Venere è attesa come ideale di Bellezza, impalpabile oggetto di desiderio e di adorazione, qui la prospettiva si rovescia a vantaggio del suo interlocutore. In Ovidio Adone è un personaggio talmente perfetto da non sembrare reale: il suo corpo assomiglia a quello dei amorini nudi ritratti nei quadri (X, 515-516). E così lo apostrofa Venere nel poemetto shakespeariano: «Fie, lifeless picture, cold and senseless stone / Well-

---

<sup>5</sup> Langley 2008; Bate 1993; Taylor 2000.

«painted idol, image dull and dead» (vv. 211-212). E tuttavia, se Adone, come le Supplici di Eschilo, nel rifiutare l'amore (e, soprattutto, nel rifiutare una dea) esprime una forma di *hybris* verso la vita e la natura, rendendole implicitamente sterili (come sostiene Venere in quella sorta di perorazione che è il suo primo tentativo di convincere Adone a ricambiarla, vv. 95-116), il personaggio si fa altresì portavoce di quella distinzione tra amore e lussuria, tra *love* e *lust* che anima l'immaginario del Sonetto 129 parlando proprio contro la sterilità determinata da lussuria («Th'expense of spirit in a waste of shame / Is lust in action, and till action, lust [...]», vv. 1-2), distinzione che qui – per bocca di Adone – diventa un bellissimo inno all'Amore:

'Call it not love, for love to heaven is fled,  
Since sweating lust on earth usurp'd his name;  
Under whose simple semblance he hath fed  
Upon fresh beauty, blotting it with blame;  
Which the hot tyrant stains and soon bereaves,  
As caterpillars do the tender leaves.

'Love comforteth like sunshine after rain,  
But lust's effect is tempest after sun;  
Love's gentle spring doth always fresh remain,  
Lust's winter comes ere summer half be done.  
Love surfeits not, lust like a glutton dies;  
Love is all truth, lust full of forged lies. (vv. 793-804)

Venere è umanizzata e degradata sia sul piano fisico sia su quello psicologico, un personaggio che quasi prefigura la *Venus Anadyomène* di Rimbaud: la sua prima definizione è quella di «sick-thoughted» (v. 5), che ritorna come «love-sick» (v. 175); ella stessa riconosce ad Adone una bellezza tre volte superiore alla propria («Thrice fairer than myself», v. 7) e si presenta a lui negando la propria bruttezza (vv. 97 sgg.), quindi in un certo senso evidenziando tratti repellenti (se, con Freud e Bergson, negare è affermare due volte), per poi esprimere al momento della caccia al cinghiale terribili previsioni («dreadful prophecies», v. 928) e pensieri malati («her troubled brain», v. 1040),

quasi fosse una Lady Macbeth travolta non dalla libidine del potere, ma da una indomita sessualità. Il desiderio di Venere è perciò un desiderio «umano» fin dalla sua fenomenologia patologica, ma elevato all'ennesima potenza dal suo statuto (atteso e indiscusso) di dea. Per questo il fuoco delle sue braci – metafora assai ricorrente per indicare l'intensità della sua passione – non arriva mai ad annientarla: «And were I not immortal, life were done, / Between this heavenly and earthly sun» (vv. 197-198).

Venere e Adone, quindi, non sono antitetici ma complementari, in alcuni casi speculari (li collega, ad esempio, il rossore, per quanto esso sia un segno di due sentimenti in opposizione: la passione dell'una, la vergogna dell'altro). Da un certo punto di vista, Venere è *rerum natura* secondo le convergenti immagini lucreziane di fecondità e di violenza: dea generatrice ma anche suscitatrice di una *voluptas* ambivalente, lontana intuizione di una shopenhaueriana *Wille* intesa come desiderio di vita e di eros che può sconfinare nella patologia e nella morte. I due personaggi, però, si distinguono anche dalla natura perché non sono solo istinto, ed è proprio in questa distanza che si manifestano gli aspetti più interessanti del testo: Adone è ben diverso dal proprio destriero scalpitante («trampling courser», v. 261) che egli invano, stizzito («testy», v. 319), cerca di domare. Così Venere non può che limitarsi a contemplare lo spettacolo dell'accoppiamento tra lo stallone e la giumenta, può immaginarlo o ricrearlo con fa il pittore, creando un capolavoro e facendo sì che il morto viva più del vivo (vv. 289 sgg.). Se nell'animale il desiderio è presto soddisfatto, infine, nell'uomo esso genera una superfetazione di impulsi e di immagini, spesso contraddittori e frustranti, che è poco chiamare ardenti, e che sono efficacemente espressi dalla metafora (antesignana di Freud) usata da Venere del forno chiuso e del fiume bloccato («An oven that is stopp'd, or river stay'd», v. 331). Com'è noto, infatti, Freud paragona l'Es a un caos, a una pentola ribollente.

Il poemetto può altresì risultare un racconto eziologico sulla genesi dell'Amore umano, come si evince dal discorso di Venere sul corpo di Adone morto. Basandosi su una possibile risonanza delle parole di Dio contro Adamo ed Eva dopo il peccato (*Genesi*, 3, 14-22), la

dea profetizza che, dopo l'uccisione del giovane, Amore sarà indissolubilmente legato a dolore, incostanza, falsità, irragionevolezza:

'Since thou art dead, lo here I prophesy,  
Sorrow on love hereafter shall attend:  
It shall be waited on with jealousy,  
Find sweet beginning, but unsavoury end

[...]

'It shall be fickle, false, and full of fraud:  
Bud, and be blasted in a breathing while;  
The bottom poison, and the top o'erstraw'd  
With sweets that shall the truest sight beguile;  
The strongest body shall it make most weak,  
Strike the wise dumb and teach the fool to speak.

[...]

'It shall suspect where is no cause of fear,  
It shall not fear where it should most mistrust;  
It shall be merciful, and too severe,  
And most deceiving when it seems most just;  
Perverse it shall be, where it shows most toward,  
Put fear to valour, courage to the coward. (vv. 1135-1158)

Si tratta, tuttavia, di un'eziologia ingannevole. Perché Amore *sarà* esattamente ciò che Amore è: un groviglio di paradossi e contraddizioni, come esprime (qui e nei drammi) la densità di quelle perfette "figure del desiderio" che sono antitesi e ossimori.

In polemica contro i puritani<sup>6</sup>, quindi, che ritenevano impura ogni forma di contaminazione tra uomini, natura e dèi, il poemetto – tanto più attraverso i correlativi metaforici animali come il cervo (230 sgg.), la giumenta (nel lungo episodio che va dai vv. 258 ai vv. 324), e il

---

<sup>6</sup> Su questo rinvio, tra gli altri, a Rice 1998.

cinghiale – propone una continua osmosi tra dèi, natura e uomini proprio sotto il segno dell'eros e delle sue manifestazioni (come nelle *Metamorfosi* ovidiane e come avverrà, ad esempio, nel *Dream*), ma anche attraverso la resistenza al desiderio stesso.

### 3. Performatività e immaginario

Il *Venus and Adonis* dimostra quindi che non soltanto il teatro può essere portatore di concetti e immagini “scabrose” ma anche la poesia e, in questo caso, le *unpolished lines* dal gusto ovidiano che Shakespeare dedica al conte di Southampton Henry Wriothesley (di cui è stato recentemente trovato un ritratto in abiti femminili). Il testo stesso presenta una struttura teatrale: benché in forma poetica, si può infatti considerare un dramma in due atti secondo la divisione in due giornate in cui si svolge. La prima giornata / primo atto (vv. 1-852), nella quale si sviluppa l'incontro tra i due personaggi, può essere divisa in due parti, interrotte dall'episodio dell'inseguimento di una giumenta da parte del destriero di Adone: la prima (vv. 1-258) dominata dalle profferte amorose di Venere, dalla ricerca di contatto fisico, di baci innanzitutto, e dalla lunga perorazione in cui la dea cerca di convincere il giovane, del tutto riluttante, a ricambiarla (vv. 97-174), mentre la seconda (vv. 350-852) dedicata al dialogo tra i due personaggi, più articolata, con lo svenimento di Venere e le prime, ambigue, allusioni di Adone alla caccia del cinghiale:

'I know not love', quoth he, 'nor will not know it,  
Unless it be a boar, and then I chase it.  
'Tis much to borrow, and I will not owe it:  
My love to love is love but to disgrace it,  
For I have heard it is a life in death,  
That laughs and weeps, and all but with a breath. (vv. 409-414)

Nella seconda giornata / secondo atto (vv. 853-1195), sono i pensieri di Venere a tracciare le forme dell'espressione poetica: la passione si trasforma in una prefigurazione, tra desiderio e terrore, della morte di Adone nella caccia del cinghiale. Venere prevede e descrive, godendo e tremando, la morte di Adone, in un primo momento facendo credere al lettore che essa si sia già verificata; la dea dà così spazio al proprio desiderio perverso, che è desiderio di morte come segno estremo dell'impulso erotico; in un secondo tempo attraverso il compianto e l'acquisizione di quel frutto della metamorfosi che è la trasformazione di Adone in anemone, secondo la riscrittura del mito ovidiano.

Si accentua, inoltre, diffusamente l'ambiguità del testo, sia a sottolineare l'ambivalenza del desiderio di Venere come fantasia di possesso e di morte insieme, sia a creare quel senso di *suspense* che differisce e sospende le attese del lettore sull'uccisione di Adone. Quando la dea sente l'urlo dei cani resta «in a trembling ecstasy» (v. 895), pronta a vedere smentita la propria ingiustificata fantasia e l'errore infantile (vv. 896 sgg.); ma i sensi le si risvegliano alla vista del cinghiale con la bocca schiumante di latte e sangue: «Whose frothy mouth bepainted all with red, / Like milk and blood being mingled both together» (vv. 901-902). La forma retorica, con antitesi e poliptoto, evidenzia le contraddizioni della sua mente sconvolta: «Like the proceedings of a drunken brain, / Full of respect, yet naught at all respecting» (vv. 910-911). Di fronte a un futuro che si concreta in segni incerti («apparitions, signs and prodigies», v. 926), Venere inveisce contro la morte (vv. 931-954). Di fatto, però, Adone è ancora vivo. Per questo, al grido di un cacciatore che ella crede Adone, la dea respinge le precedenti figure dell'immaginazione (v. 975), metaforicamente disfacendo la tela da lei stessa ordita («Now she unweaves the web that she hath wrought», v. 991). «Adonis lives» (v. 992). Venere si scusa con la morte incolpando il cinghiale, ma implicitamente indica nell'animale uno sdoppiamento di se stessa (vv. 1106 sgg.). E a Giove rivela che, se morisse Adone, sarebbe la Bellezza a scomparire e con lei tornerebbe il Caos (v. 1019: un'immagine che Shakespeare riprenderà nel *Troilus and Cressida* e nell'*Othello*).

È poi il suono, paradossalmente allegro, di un corno («a merry horn», v. 1025) a mettere di nuovo in allerta i sensi e la loro capacità trasfigurante: il cinghiale ha ghermito la sua delizia e l'occhio di Venere cede come una stella di fronte al sole. Come la lumaca, Venere ritrae le corna e si chiude nel suo guscio di fronte a un pericolo (vv. 1030-1033 e sgg.). Ora sprofonda nei meandri della sua mente turbata («her troubled brain», v. 1040) come il vento, imprigionato nelle profondità della terra, quando genera i terremoti (secondo la teoria aristotelica espressa nel IV libro della *Meteorologia*); ora gli occhi le balzano di nuovo fuori dai quegli scuri recessi per vedere l'aprirsi del corpo di Adone, con il sangue della ferita che abbevera l'erba e la terra:

And, being open'd, threw unwilling light  
Upon the wide wound that the boar had trench'd  
In his soft flank; whose wonted lily-white  
With purple tears, that his wound wept, was drench'd.  
No flower was nigh, no grass, herb, leaf, or weed,  
But stole his blood and seem'd with him to bleed (vv. 1051-  
1056).

Ciò che la vista riferisce non è tuttavia sufficiente, perché Venere guarda così a lungo e intensamente («steadfastly») la ferita mortale di Adone da vederla triplicata e da duplicare lui stesso, con un doppio corpo e un doppio volto. Si tratta dell'inganno visivo e rappresentativo dell'anamorfosi, che sarà ripreso da Shakespeare nella scena in cui Troilo assiste al tradimento di Cressida con Diomede (V.ii.137 sgg.<sup>7</sup>). «For oft the eye mistakes, the brain being troubled!» (v. 1068). L'anamorfosi, inoltre, diventa parte fondamentale dell'illusione teatrale<sup>8</sup>.

Il dolore di Venere, però, non tarda a trasformarsi ancora nella manifestazione (e nell'autocompiacimento) della sua passione: «So I shall die by drops of hot destre» (v. 1074). Analogamente, le invettive

---

<sup>7</sup> Sull'anamorfosi in questi contesti, cfr.: Thorne 2000; Langley 2008.

<sup>8</sup> Cfr. Burrow 2010: 1994-1995.

contro il cinghiale uccisore di Adone e della Bellezza non possono che tornare a sottolineare l'identificazione di Venere nel cinghiale, nel «foul, grim, and urchin-snouted boar» (v. 1105) che diventa alla fine il «porco innamorato», «the loving swine»; incarnazione che è, al tempo stesso, allegoria di quel desiderio di Venere che si manifesta a partire dal bacio fino a quella che è stata considerata immagine di una violenta (e comica) *fellatio* (Shaughnessy 2012):

But this foul, grim, and urchin-snouted boar,  
Whose downward eye still looketh for a grave,  
Ne'er saw the beauteous livery that he wore;  
Witness the entertainment that he gave.  
If he did see his face, why then I know  
He thought to kiss him, and hath kill'd him so.

'Tis true, 'tis true; thus was Adonis slain:  
He ran upon the boar with his sharp spear,  
Who did not whet his teeth at him again,  
But by a kiss thought to persuade him there;  
And nuzzling in his flank, the loving swine  
Sheath'd unaware the tusk in his soft groin. (vv. 1105-1116)

Un'intensissima metaforica animale intensifica i tratti dei due personaggi fin dai primi versi dell'opera: Venere è innanzitutto aquila, «empty eagle» (v. 55); Adone è uccello preso in una rete (v. 67), svasso che spunta dall'onda («Like a dive-dapper peering through a wave», v. 86) per poi rituffarsi a capofitto, daino estenuato per la lunga caccia («the fleet-foot roe that's tir'd with chasing», v. 561).

In questo contesto il cinghiale – in cui entrambi i personaggi, in modo diverso, si identificano – è, per tradizione, animale simbolo di lussuria e violenza, ad esempio in Boccaccio, sia nel *Filostrato* sia nel *Decamerone*. Nella novella IX della IV giornata, Guiglielmo di Rossiglione dà in pasto alla moglie il cuore del suo amante Guiglielmo Guardastagno presentandolo come quello del cinghiale appena cacciato; nel *Filostrato* Troiolo presagisce il tradimento di Criseida

sognando di essere entrato in un «bosco ombroso», dove vede un «gran cinghiar» che mangia il cuore della donna:

[...] gli sembrava  
un gran cinghiar veder che valicava.

E poi appresso gli parve vedere  
sotto a' suoi piè Criseida, alla quale  
col grifo il cor traeva, ed al parere  
di lui, Criseida di così gran male  
non si curava, ma quasi piacere  
prende di ciò che facea l'animale.  
(*Fil.*, VII, 23, vv. 7-8; 24, vv. 1-6)

Se l'episodio del *Filostrato* accresce la sensualità dell'immagine dantesca della *Vita Nova* con l'allusione al piacere della donna, qui Shakespeare accentua ulteriormente la portata erotica di questa simbologia, sostituendo al cuore femminile l'inguine di Adone, quindi avvicinando il grugno del cinghiale alle sue parti intime.

Tuttavia, né la morte né la metamorfosi finale di Adone in fiore – che sembra trasfigurare definitivamente quella irresistibile corporeità che era stata oggetto di desiderio per tutto il poemetto, unificando la ricorrente opposizione di rosso e bianco nell'armonia dell'anemone (vv. 1165-1170) – compongono gli istinti di Venere. Soltanto dopo avere posato il fiore nel suo seno, la dea è certa che il suo amore lì vivrà per sempre, sottratto a quella morte che lei indirettamente gli ha dato:

And says within her bosom it shall dwell,  
Since he himself is reft from her by death. (vv. 1173-1174)

Solo in quel momento, stanca del mondo («weary of the world», v. 1189) ma soddisfatta per essersi impossessata dell'oggetto del suo desiderio, può fare ritorno all'isola di Pafo, tornando (benché dea) a vivere nell'ombra.

#### 4. Un esempio di rappresentazione: *Venere e Adone* di Valter Malosti

Per la struttura, per il pathos, i dialoghi, l'interscambiabilità delle parti, per la centralità dei corpi e l'esuberanza verbale che si esprime attraverso la figuralità quale cifra tipica della poesia elisabettiana e barocca, e, al tempo stesso, quale linguaggio di un inconscio lasciato quanto mai sbrigliato (come fare tacere una dea?), il particolare epillio shakespeariano si è prestato a interessanti messe in scena. Soltanto negli ultimi dieci anni è stato rappresentato negli Stati Uniti, alla *Shakespeare Orange County* (2003), in Germania allo *Shakespeare Festival im Globe Neuss* (2004), in Australia dalla *Bell Shakespeare Company* nel 2008 e nel 2009.

Interessante è stato, in Italia, l'adattamento di Valter Malosti, rappresentato a partire dal 2007 a teatro e in radio, e così concepito:

Dunque io sognai di un travestito che diceva con grande compassione, immedesimandosi come se egli fosse Venere, i versi d'amore della dea; stringeva un bellissimo ragazzo tossico agonizzante, ormai privo di conoscenza, sulla soglia tra vita e non vita e lo accompagnava alla morte cullando con la poesia di Shakespeare. Del narratore sentivo solo la voce, ed era quella inconfondibile di Pier Paolo Pasolini (Malosti 2008: 6)

Sulla scorta dell'opera musicale di John Blow, Malosti mette in scena «il rapporto ambiguo e perturbante tra una Venere uomo e quel ragazzo moribondo tra le sue braccia» (*ibid.*). Venere e Adone entrano in una scena spoglia, con una luce rossa sullo sfondo, muovendosi su un binario-carro, e fermandosi poi in una piccola e instabile pedana di ottanta centimetri quadri. «Immaginavo dei binari che si perdessero all'orizzonte, e un teatro/carro che invadesse la platea arrivando da un altro luogo (e forse anche da un altro tempo) con sopra la 'pazza dea dell'amore'», ha scritto Malosti nelle *Note di regia*. Si tratta di un «carro

barocco», che è anche «carrello cinematografico», e si muove «all'interno di una scena astratta, ma piena di piccoli misteri, soprattutto luminosi, che amplificano un senso di ambiguità e di identità frantumate in conflitto tra loro» (*ibid.*: 7-8). In quanto a Venere, il personaggio rappresenta per il regista e interprete «una dea/macchina, dea *ex machina* ma anche *sex machine*, macchina barocca che tritura suoni e sputa parole. Una macchina di baci, una macchina schizofrenica di travestimento, una macchina di morte per l'oggetto del suo amore: Adone» (*ibid.*: 8).

Se la metafora meccanica serve a sottolineare e ad accentuare l'antinaturalismo shakespeariano (lo stesso Malosti sostiene: «Non volevo una messa in scena realistica»: *ibid.*: 7), l'aspetto che più colpisce, evidenziato nella locandina (fig. 3), è la sovrapposizione (e il conflitto) di identità nella costruzione del personaggio di Venere, che «finisce per divorare tutte le identità narranti, divenendo la voce di tutte e tre queste unità» (*ibid.*: 6). Lo si vede anche dalla donna in locandina, che ha corporatura robusta ma flaccida, gambe villose, il volto suino dei cinghiale e le mammelle che un gesto (paradossalmente) pudico del braccio copre. È, dunque, essa stessa una figura metamorfica, incompiuta e repellente. La Venere interpretata da Malosti evidenzia queste caratteristiche con un effetto straniante e stridente: alterna infatti la voce narrante, neutra, a quella contraffatta del travestito; è pesantemente truccata, volgare e infoiata, ma pronuncia parole d'amore sublimi (il testo di Shakespeare, nella versione di Malosti, è ridotto ma non subisce sostanziali modifiche). Mentre parla, Venere-Malosti tiene in braccio Adone, il quale figura come un burattino o, meglio, come creta nelle sue mani mentre le parole lo trasformano in Corpo, corpo per eccellenza, pur nella tensione che lo sottopone al continuo rischio dell'annientamento, della riduzione a oggetto di desiderio e di possesso. «What, canst thou talk?» – gli chiede Venere – «Hast thou a tongue?» (427). Adone è qui un personaggio muto, apparentemente passivo quando si ritrova plasmato nelle mani di Venere. Tutto il desiderio di libertà e di seduzione è però espresso da una danza sinuosa che smentisce quella stessa rigidità.

Diversi e collegati risultano quindi i linguaggi di Venere e Adone in questa rappresentazione che recupera e accentua talune particolarità già messe in evidenza per il testo shakespeariano e per l'intertesto ovidiano. *Corpora: marmora erant* (V, 214) dice Ovidio a proposito della pietrificazione degli uomini sotto l'effetto di Medusa. È il processo inverso della metamorfosi operata da Pigmalione. Nel poemetto, che dispiega tutte le potenzialità e i pericoli del desiderio, non c'è un'immagine dominante, ma una condensazione di figure che recuperano e riscrivono la tradizione classica e ad esso contemporanea, e che saranno poi riprese nel teatro. Mettendo in atto gli spunti performativi del testo shakespeariano e ovidiano, la rappresentazione di Malosti evidenzia il contatto tra Venere e Adone soprattutto come incontro tra parola e corpo, tra la parola – quella estrema dell'inconscio di una dea – e un corpo che di quelle parole si nutre e muore. Non dimentichiamo che in Ovidio la storia è narrata da Orfeo, colui che uccide l'amata esponendola allo sguardo e alla luce. L'antitesi petrarchesca («non sa come Amor sana, et come ancide», CLIX, v.12) è diffusamente presente nel poemetto, recuperata, ad esempio, nel momento che precede lo svenimento di Venere (altro momento di intensa teatralità) e riferita allo sguardo, che è fulcro in tutto il poemetto del desiderio stesso<sup>9</sup>:

And at his look she flatly falleth down,  
For looks kill love, and love by looks reviveth (vv. 463-464)

Un'antitesi, questa, che è sintesi perfetta dell'amore e non può risolversi se non in una temporanea – momentanea, fulminante – sospensione di ogni schema retorico e psicologico preesistente, come sarà l'incontro tra Romeo e Giulietta, in cui si rappresenta, paradossalmente, l'annullamento del desiderio stesso (amo ciò che possiedo: «And yet I wish but for the thing I have»), con la perfetta coincidenza tra infinità del desiderio e la capacità illimitata di contenerlo (II.ii.132 sg.).

---

<sup>9</sup> Langley 2008.

## 5. Metamorfosi figura del desiderio impuro

Tra poesia e messa in scena, nel *Venus and Adonis* la trasformazione del corpo in creatura vegetale dopo la morte non è l'unica. In generale, la metamorfosi contribuisce a cambiare la rappresentazione della realtà all'interno di un testo. Fin dalla sua origine pitagorica e, in particolare, nella rielaborazione ovidiana e apuleiana, il suo linguaggio crea un vero e proprio mondo parallelo – affabulatorio, drammatico e passionale – seppure osmotico rispetto al mondo reale; rende più fluidi i confini tra identità e concetti apparentemente inconciliabili (tra vita e morte, ad esempio, tra uomo e donna, nonché tra uomini, dèi e natura, tra realtà e ideale); intacca i generi letterari e i modi mescolando il comico e il tragico, il realismo e il fantastico, con bruschi passaggi tra modalità narrative e poetiche, e parti dialogate, ridefinendo e calibrando il potenziale illusionistico del lettore<sup>10</sup>. L'aspetto performativo risulta esaltato da questa maggiore libertà espressiva – di immagini, di linguaggi, di identità, dalla relatività degli sguardi e delle percezioni – ma soprattutto dalla fisicità che emerge attraverso la valorizzazione di parole e corpi nella loro più stretta relazione e, soprattutto, per le potenzialità creative espresse da questo incontro.

Su un piano simbolico, inoltre, la metamorfosi esprime il potere delle passioni e della creatività artistica contro la morte e la reificazione. Rispetto alla «strana galleria» di interpreti del desiderio proposta da Recalcati (2001: 11), ad esempio, mi è sembrato di individuare una corrispondenza tra le diverse tipologie analizzate e i molteplici volti che Amore prendeva nel dialogo tra Venere e Adone: il desiderio dell'Altro, il desiderio invidioso (l'invidia degli dèi), quello amoroso, sessuale, di godere, quello puro e di morte, ma anche il suo opposto. Nel Nono ritratto, il volto del desiderio puro è quello di

---

<sup>10</sup> Feldherr 2010.

Antigone: «Il desiderio puro non si accontenta della vita, della conservazione della vita, della sopravvivenza, non pone la difesa della vita umana come un fine ultimo dell'azione umana» (*ibid.*: 149). Se evidente e incontestabile è il senso etico (e, in questo caso, la forza estetica) della fedeltà di Antigone al desiderio, è pur vero che l'eroina sofoclea si fa espressione di «una specie di idealismo del desiderio che finisce per cancellare il peso reale dell'Altro» (*ibid.*). La metamorfosi non rappresenta semplicemente una forza oppositiva rispetto al desiderio puro, perché essa stessa lo contiene. Presenta, però, la possibilità di sottrarlo alla distruzione attraverso la conservazione dell'Altro e della vita stessa. Si tratta di rendere impuro il desiderio, spezzando la dicotomia tra vita e morte e, su un altro piano, tra realtà e ideale. Pur varcando la soglia della morte, la metamorfosi «pone la difesa della vita [...] come un fine ultimo dell'azione umana»; più nello specifico, essa fa sì che il desiderio entri nella morte proprio come «conservazione della vita» (*ibid.*:149).

La metamorfosi interviene come forza di reazione non soltanto alla morte, ma anche alla reificazione. Per la sua duttilità nel farsi espressione delle passioni, essa contribuisce a portare *sulla scena* ciò che ne rimarrebbe fuori: l'inconscio come testo, come dimensione narrativa. Le considerazioni di Recalcati sull'estinzione del desiderio nel contemporaneo Occidente capitalista – quello che ha prodotto *l'homo felix*, «l'uomo senza inconscio» (o, anche, aggiungerei, dall'inconscio risolto), «l'uomo senza desideri» – possono riguardare anche la prima età moderna come suo interlocutore storico<sup>11</sup>. Da una parte platonismo e cristianesimo postulavano una relazione tra realtà e ideale spesso avvertita, nell'esperienza, come dicotomica (si pensi alle tesi di *Hamlet* o di *Troilus and Cressida*); dall'altra, tra Cinque e Seicento i fondamentalismi religiosi e il primo capitalismo tendevano a chiudere i corpi (e le parole) e a farne oggetto di peccato, di vendita e di scambio<sup>12</sup>. In questo contesto l'indagine di Shakespeare sull'amore e, in

---

<sup>11</sup> Grady 1996.

<sup>12</sup> Hillman 2005.

particolare, sul desiderio prende le mosse in maniera significativa dall'immaginario ovidiano facendone espressione e linguaggio di un'amplessissima gamma di emozioni conflittuali (Bate 1993: 53). La metamorfosi non è, quindi, soltanto suggestivo crogiolo di miti, *fabulae*, temi, ma anche vera e propria ossatura, struttura del teatro e del suo immaginario (anche della sua felice inconsistenza, dal *Dream* a *The Tempest*) nel dare corpo e parola a desideri, passioni, pulsioni, ragionamenti, identità in discussione. Essa contribuisce altresì a rendere più sfaccettato il genere letterario della tragedia d'amore, in quanto l'ironia ovidiana si fonde con il suo pathos (Bate 1993: 49).

Tra testo poetico e *performance*, quindi, Venere è perfetta incarnazione delle molteplici figure del desiderio che si fa linguaggio: la dea esce dal riparo sicuro di Pafo, vive nella parola, "usurpa" il ruolo "degradato" di donna e di innamorata, ma anche quello di uomo (per il potere che esercita e per come lo esercita), e soprattutto quello dell'eros e/o del desiderio, che è natura nella sua ambivalenza ma non può non essere anche linguaggio, «macchina di parole» come la definisce Malosti. Non potrebbe tuttavia essere tale, Venere, se non avesse come interlocutore Adone, con la sua simbologia uguale e contraria, che le si oppone ma con cui si fonde. Il teatro shakespeariano nasce di qui, «chiave del mito tragico» secondo Ted Hughes, nonché della sua comicità. Attrice e seduttrice, Venere in un certo senso anticipa il personaggio di Cleopatra (personaggio teatrale e metamorfico per eccellenza fin da Plutarco, e in Shakespeare descritta da Enobarbo come «O'er picturing that Venus where we see / The fancy outwork nature», *Antony and Cleopatra*, II.ii.201-202). Come Venere scavando nella sua stessa parola, che plasma un'evidenza amorosa immaginaria («All is imaginary she doth prove», v. 597), così Cleopatra cercherà con l'immaginazione di superare il limite del sogno («the size of dreaming», V.ii.95), metterà in competizione *fancy* e *nature* (V.ii.95-98), e in un disvelamento metateatrale della sua stessa finzione indosserà ancora gli abiti teatrali per concedersi in pieno alle sue voglie immortali, voglie da dea («immortal longings») – il bacio "celestiale" di Antonio: «that kiss / Which is my heaven to have», V.ii.303 – disperdendosi poi come natura, aria e fuoco, uccisa dall'aspide,

serpente come lei, in una metamorfosi da intendersi (forse) come gesto estremo di provocatorio narcisismo (V.ii.280 sgg.).

Chiara Lombardi, *Metamorfofi figura del desiderio impuro.*



1. Tiziano, *Venere e Adone* (1553). Museo del Prado, Madrid.



2. Valter Malosti, foto di scena da *Shakespeare / Venere e Adone* (per gentile concessione del centro studi Teatro Stabile Torino).

Chiara Lombardi, *Metamorfofi figura del desiderio impuro.*



3. Valter Malosti, locandina di *Shakespeare / Venere e Adone* (per gentile concessione del centro studi Teatro Stabile Torino)

## Bibliografia

- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2001.
- Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Burrow, Colin, "Shakespeare the Poet", *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, Eds. Margareta de Grazia – Stanley Wells, Cambridge, Cambridge University Press, 2010: 91-105.
- Butler, Judith, *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, New York, Columbia University Press, 2009, tr. it. *Soggetti del desiderio*, Bari, Laterza, 2009.
- Callaghan, Dympna, "The Book of Change in a Time of Change: Ovid's Metamorphosis in Post-reformation England and Venus and Adonis", *A Companion to Shakespeare's Works, Volume IV: The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, Eds. Richard Dutton – Jean Howard, Oxford-Malden, Blackwell, 2006: 27-45.
- Coetzee, John, *Elizabeth Costello*, London, Secker & Warburg, 2003.
- de Klerk, Eugene, "The Poverty of Desire: Spivak, Coetzee, Lacan and Postcolonial Eros", *Journal of Literary Studies*, 26.3 (2010): 65-83.
- Desmond, Marilyn, *Ovid's Art and the Wife of Bath. The Ethics of Erotic Violence*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2006.
- Detienne, Marcel, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard, 1972, tr. it. *I giardini di Adone*, Milano, Cortina, 2007.
- Doebler, John, "The Reluctant Adonis: Shakespeare and Titian", *Shakespeare Quarterly*, 33.4 (1982): 480-490.
- Duncan-Jones, Katherine, "Look Here, Upon this Picture, and On This: Venus and Lucrece", *In the Footsteps of William Shakespeare*, Ed. Christa Jansohn, Lit Verlag, Munster, 2005, 2 vols., I: 89-102.
- Feldherr, Andrei, *Playing Gods. Ovid's Metamorphosis and the Politics of Fiction*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2010.

- Frangoulidis, Stavros, *Roles and Performances in Apuleius' Matamorphosis*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001.
- Fusillo, Massimo, *Il dio ibrido*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Grady, Hugh, *Shakespeare's Universal Wolf. Studies in Early Modern Reification*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Harris, Jonathan G., "Four Exoskeletons and no Funeral", *New Literary History*, 42.4 (2011): 615-639.
- Hillman, David, "Homo Clausus at the Theatre", *Rematerializing Shakespeare. Authority and Representations on the Early Modern English Stage*, Eds. B. Reynolds – W. West, Basingstoke, Palgrave, 2005: 161-185.
- Hughes, Ted, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, London, Faber and Faber, 1992.
- Jacobson, Miriam, "The East as Poetic Commodity in Shakespeare's *Venus and Adonis*", *Literature Compass*, 8.1 (2011): 15-27.
- Kolin, Philip C., *Venus and Adonis. Critical Essays*, New York-London, Garland, 1997.
- Lacan, Jacques, *Le transfert : 1960-1961*, Paris, Seuil, 1991.
- Langley, Eric, "'And Died to Kiss his Shadow'. The Narcissistic Gaze in Shakespeare's *Venus and Adonis*", *Forum for Modern Language Studies*, 44.1 (2008): 12-26.
- Lombardi, Chiara, *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.
- Malosti, Valter, *Shakespeare. Venere e Adone*, Roma, ripercorsi, 2008.
- Marenco, Franco, *La parola in scena*, Torino, Utetlibreria, 2004.
- Orlando, Francesco, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.
- Recalcati, Massimo, *Ritratti del desiderio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Rice, Colin, *Ungodly Delights. Puritan Opposition to the Theatre (1576-1633)*, Alessandria, Dell'Orso, 1998.
- Roe, John, "Ovid 'renascent' in *Venus and Adonis* and *Hero and Leander*", *Shakespeare's Ovid*, Ed. A. B. Taylor, Cambridge, Cambridge University Press, 2000: 31-48.

Shaughnessy, Robert, *The Routledge Guide to William Shakespeare*, London, Routledge, 2012.

Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, New York, Cambridge University Press, 1935.

Thorne, Alison, *Shakespeare. Looking through Language*, Basingstoke-London, Macmillian Press, 2000.

## L'autrice

**Chiara Lombardi** è laureata in Lettere Classiche e dottore di ricerca in Letterature Compare e Critica Letteraria, ricercatore e docente di questa disciplina presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino.

I suoi ambiti di ricerca comprendono la ricezione e la circolazione dei miti classici nelle letterature moderne europee; il teatro elisabettiano e spagnolo di XVI e XVII secolo; gli studi sul personaggio tra Cinque e Seicento e nella letteratura contemporanea.

È traduttrice di Shakespeare per Einaudi e Bompiani, autrice di diversi saggi e di quattro volumi: *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*, Milano, Mimesis, 2011; *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005; J. M. Coetzee, *Tra allegoria e intertestualità: l'eroe 'stupido' di J. M. Coetzee*, Alessandria, Dell'Orso, 2006; «*La sacra isola sotto il sole*». *Il mito di Atlantide in Platone, Casti, Foscolo, Leopardi*, Civitavecchia, Edizioni Prospettiva, 2006.

Email: chiara.lombardi@unito.it

## L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 24/05/2013

Data pubblicazione: 31/05/2013

## **Come citare questo articolo**

Lombardi, Chiara, "Metamorfosi figura del desiderio impuro. *Venus and Adonis* tra poesia e performance", *Between*, III. 5 (2013), <http://ojs.unica.it/index.php/between/index>