

Introduzione

Prologo.

Londra, anno 1593. La peste sta devastando la città, i teatri sono chiusi. William Shakespeare, disoccupato, trova l'ispirazione, e un patrono: Henry Wriothesley, conte di Southampton. Ne viene fuori un piccolo capolavoro in versi su commissione: il poemetto erotico-mitologico *Venere e Adone*.

Sotto la patina arcadica è un protocollo psicoanalitico ante-litteram dell'eros piú carnale e ossessivo. Diventerà un grandissimo best seller, ristampato innumerevoli volte fino alla metà del secolo successivo; immancabile, si dice, nei bordelli e sotto il cuscino delle grandi dame e dei loro amanti.

L'anno dopo Shakespeare riprende un episodio dell'antica storia romana: lo stupro di Lucrezia perpetrato da Sesto Tarquinio, figlio dell'ultimo re di Roma Tarquinio il Superbo. Sempre su commissione e sempre per lo stesso Henry Wriothesley. Un atto di terribile violenza raccontato per la prima volta direttamente dalla voce della vittima, in una lunga catena di versi di una forza poetica e di una modernità davvero sconvolgenti, soprattutto in un tempo come il nostro in cui siamo quotidianamente costretti a parlare di violenze e sopraffazioni nei confronti delle donne. Ma a impressionare ulteriormente il lettore è l'acutissima indagine nella psiche del carnefice, la lucida radiografia dei suoi impulsi tortuosamente contraddittori.

Venere e Adone e *Lo stupro di Lucrezia*, oltre a essere due capolavori assoluti, sono le uniche opere di Shakespeare di cui il drammaturgo abbia curato la stampa personalmente, cosa mai accaduta né con le sue opere teatrali né con i piú famosi *Sonetti*. Si possono dunque considerare come gli unici e certi originali di quell'autore dai contorni tuttora fascinosamente incerti.

Un sogno. Appunti sparsi.

In una notte particolarmente agitata in cui non riuscivo a prendere sonno (stavo allestendo il *Macbeth!*), iniziai una lettura che mi ripromettevo di fare da tanto tempo; sapevo dal misterico saggio del grande poeta inglese Ted Hughes, *Shakespeare and The Goddess of Complete Being*, che c'erano dei versi del poemetto *Lo stupro di Lucrezia* molto simili a quelli che troveremo alcuni anni dopo nel monologo affidato a Macbeth prima di uccidere il re Duncan. Addirittura per Hughes questi poemetti, e in particolare *Venere e Adone*, erano la base in cui individuare idealmente tutta la strategia poetica e i fondamenti metafisici dell'intera opera shakespeariana, una sorta di equazione tragica che innerva tutte le sue opere maggiori. Sia come sia, iniziai a leggere il primo dei poemetti nella bella versione di Gilberto Sacerdoti: *Venere e Adone*. Nonostante fossi molto provato, teso, agitato (invaso com'ero dal nero della tragedia scozzese), ritrovai il sorriso. Sí, quel poemetto dalla fama polverosa mi divertí e, giunto alla fine, mi commosse. Finalmente abbandonato al sonno feci un sogno incredibile. Nel poemetto troviamo tre voci, il narratore, Venere e Adone che si alternano nel portare avanti la storia. Dunque io sognai di un travestito che pronunciava con grande compassione, immedesimandosi come se fosse lui stesso 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 cullandolo con la poesia di Shakespeare. Del narratore sentivo solo la voce, ed era la voce inconfondibile di Pier Paolo Pasolini. Il paesaggio onirico era quello di una delle sue periferie desolate e sconfinite, i palazzi erano molto distanti, quasi uno sfondo pittorico, perché non li ricordo esattamente nel sogno, se non per quel colore aranciato tipico dei palazzi romani.

Dopo una cosí intensa visione era inutile opporsi all'idea, che subito si presentò prepotente, di mettere in scena questo poemetto erotico-comico-pastorale, come avrebbe detto Polonio. All'inizio lavorai soprattutto su un'idea musicale: volevo trarne una sorta di piccola opera, e dopo aver preso e lasciato mille sentieri tornai all'intuizione iniziale di far

fare a un uomo la Dea dell'amore, e da lí il passo di mettermi in prima persona dentro il progetto fu brevissimo e travolgente. Così, accanto all'idea di una fitta partitura musicale si è accompagnato da subito il desiderio di mettere in scena quell'immagine folgorante e oscura del sogno, e cioè il rapporto ambiguo e controverso tra una Venere uomo e quel ragazzo moribondo tra le sue braccia. Venere avrebbe poi finito per divorare tutte le identità narranti, divenendo la voce di ognuna di esse. Si potrebbe azzardare che queste tre unità possano essere le tre anime di Shakespeare, ma anche le parti indivise e insieme in lotta della nostra stessa personalità.

Questi tre piani si ritrovano anche nella lingua delle tre «persone» del poemetto, pur se unite da un unico straordinario stile e respiro.

Tutto il testo è un bellissimo gioco di specchi e di scambi di identità. La prima parte è quasi farsesca, comica, carica di quell'umorismo nero tipico del Seicento: c'è questa dea sudata e affannata che cerca in tutti i modi di conquistare Adone, che però è indeciso, restio, incerto, scontroso, e tuttavia non perde mai la sua naturalità, il suo erotismo adolescenziale, e fa dunque venire alla mente certi «ragazzi di vita» pasoliniani. Shakespeare scrisse quest'opera nel 1593 in un periodo di forte crisi, perché i teatri erano chiusi per la peste e così sarebbero restati ancora per quasi tutto l'anno seguente. Committente e suo giovanissimo patrono, come già detto, fu l'efebico diciannovenne Henry Wriothesley conte di Southampton, di cui è stato ritrovato, alcuni anni fa tra l'altro, un ritratto in abiti femminili. Tra i due nacque un'amicizia – di cui ignoriamo i confini. Secondo alcuni, i *Sonetti* sarebbero dedicati proprio a quel giovane nobile. Anche Adone ricorda il giovane dei *Sonetti* – il che implica, naturalmente, che Venere ricordi Shakespeare. Qui si spalancano altre porte, e il gioco delle identità ci fa entrare in una sorta di labirinto di specchi, una progressiva promiscuità delle identità in cui, per quanto riguarda la scena ma non solo, la *dea/macchina/attore* diventando anche *Narratore* e voce di *Adone*, al fondo dell'artificio può svelare e denudare la propria umanità. Al di là di questo gioco incantatorio di specchi, il poemetto è un vertiginoso punto di partenza per una ricerca sulle variazioni, le declinazioni e le contraddi-

zioni del tema «amore» (ma anche «Amore e morte»), frammentato in un mosaico di identità diverse.

Sarà, per l'epoca, un grandissimo successo, con numerose ristampe fino alla metà del secolo successivo.

Non volevo una messinscena realistica: di quel mio sogno è rimasta una traccia nascosta dentro i personaggi, anzi le *persone* del poemetto, ma l'ambientazione è diventata quasi barocca, un barocco che è andato via via asciugandosi. I personaggi sono infatti sospesi in un luogo senza riferimenti concreti.

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»; sí, un carro che arrivando da un lontano altrove, si fermasse, avanzasse e indietreggiasse; carro barocco, ma anche carrello cinematografico, che 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. Un flusso avvincente spalancato sul vortice dei sogni.

Venere è 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.