

EXPO SHAKESPEARE

Il Sommo Gourmet, il cibo e i cannibali

a cura di Paolo Caponi,
Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose





EXPOSHAKESPEARE

Il Sommo Gourmet, il cibo e i cannibali

**a cura di Paolo Caponi,
Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose**

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2016 degli autori per i contributi e di Paolo Caponi,
Mariacristina Cavecchi e Margaret Rose
per l'insieme del volume
ISBN 978-88-6705-438-1

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Yaripza Belli
Chefspeare

n°16

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI OTTOBRE 2016

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Danilo Manera Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Ospovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Laura Scarabelli (coordinatrice)
Nicoletta Brazzelli Simone Cattaneo
Margherita Quaglia Sara Sullam

Per Anna Anzi,
studiosa shakespeariana dall'insuperabile risotto giallo

Indice

<i>A.A., di Paolo Caponi</i>	13
<i>Il Sommo Gourmet, il cibo e i cannibali</i>	15
PAOLO CAPONI, MARIACRISTINA CAVECCHI, MARGARET ROSE	
<i>«Prima devo mangiare». Il cibo in Shakespeare, dalle mele ai trichechi</i>	17
JOAN FITZPATRICK	
<i>Il cibo in The Tempest</i>	41
MARGARET ROSE	
<i>C'è del marcio sotto le mura della città di Troia</i>	49
LUIGI SAMPIETRO	
<i>Cibo e vendetta in Titus Andronicus</i>	65
CRISTINA PARAVANO	
<i>Bacco, tabacco e lecca-lecca.</i>	
<i>Cibo e altri generi di conforto in alcuni burlesque da Shakespeare</i>	81
ROBERTA GRANDI	
<i>Questioni di pancia: la belly fable nel Coriolanus</i>	
<i>secondo Brecht, Grass e Osborne</i>	95
SARA SONCINI	
<i>La dieta mediterranea di Shakespeare al cinema</i>	115
MARIACRISTINA CAVECCHI	

<i>L'ingordo John Falstaff da Shakespeare a Verdi</i>	127
CLOTILDE DE STASIO	
<i>Per Anna Anzi, ovvero la vittoria della ragione e le consolazioni dell'appetito</i>	133
FRANCESCA ORESTANO	
<i>Gli autori.....</i>	139

A.A., di Paolo Caponi

Correva l'anno 1978 quando l'Italia in maglia azzurra si trovava a testa in giù dall'altra parte del globo, per i mondiali di calcio in Argentina; a Milano, dietro gli spessi muri del Teatro Lirico di via Larga, che è come dire il Piccolo, Giorgio Strehler prova e riprova la sua Tempesta, quella famosa, per accorgersi che i muri non sono poi tanto spessi se non si riesce a lavorare, tanto è lo strombazzamento di clacson a parte, fuori scena. L'Italia ha vinto, quel giorno, e i due eventi cominciano a intersecarsi, a sovrapporsi, tanto che non può il secondo (in ordine di apparizione) ignorare il primo, ed ecco il maestro, e gli attori, uscire in strada, non proprio a festeggiare ma almeno a capire cosa sta succedendo. Il calcio dunque non rispetta quella straordinaria ripresa che fu quella memorabile Tempesta, e possiamo immaginarci, alla Nichetti, la Lazzarini che rimane appesa alle sue imbracature mentre il palco si svuota della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni. Disse una volta Strehler, ma probabilmente per finta, che la sua passione per il teatro lo aveva privato di una vita vera, che avrebbe voluto trovare un po' più di tempo per sé e magari giocare, diceva proprio così, qualche volta a tennis. Quella volta non fu il tennis, fu il calcio, che è a dire la stessa cosa davanti a Shakespeare.

In fondo alla sala, quella del Lirico, chi poi sarà la mia professoressa di Storia del teatro inglese assiste alle prove dello spettacolo per poi scriverne, tra l'altro, e in più occasioni. Di questo evento, tante volte Anna Anzi mi ha parlato come se, in un certo senso, fosse cominciato tutto da lì. Naturalmente non poteva essere proprio così, dal momento che per la carriera di uno studioso questi sono punti di arrivo, più che di partenza. Eppure nella nostra vita riconosciamo tutti, a volte, strane, e spesso non desiderate, cancellature e ripartenze – come appunto, quel giorno di Argentina-Italia. E mi è sempre piaciuto pensare che anche per me quel giorno (tanto che non dimenticherò mai dov'ero, e con chi: con mia mamma, bambino a spasso per una città deserta) tenesse in grembo una sorta di lontano, e molto inconsapevole, inizio.

*Sarebbe sbagliato, però, ridurre tutto a una mera questione personale. A fine anni Settanta, parlare di regia e soprattutto di registi nei corsi di letteratura all'università era qualcosa di più di una novità: era l'apertura a un mondo nuovo e infido, capace di rendere impopolari nella nostra assai conservativa accademia. Anzi percorse decisamente, e con rigore, questa strada. I suoi due volumi su Shakespeare nei teatri milanesi documentano sulla presenza del drammaturgo a Milano, e non solo – come al massimo ci si azzardava a fare allora – attraverso Strehler. Una delle lezioni che abbiamo appreso durante gli anni della nostra 'isola felice', all'ultimo piano di Sant'Alessandro, è stata proprio come riconoscere l'importanza non solo della drammaturgia, che pure è fondamentale, ma anche della performance che, come in *The Triumph of Peace* di Shirley – e, molti anni dopo, nelle prove di Strehler – può essere proficuamente interrotta dai rumori della strada.*

IL SOMMO GOURMET, IL CIBO E I CANNIBALI

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose

L'idea di *ExpoShakespeare. Il Sommo Gourmet, il cibo e i cannibali* nasce nell'alveo di un più ampio progetto di ricerca ideato e curato da Margaret Rose e Mariacristina Cavecchi, *ExpoShakespeare. Food for the City*. La fortunata coincidenza tra il biennio 2014-16 delle celebrazioni del 450 anniversario dalla nascita e del 400 anniversario dalla morte di William Shakespeare con l'Expo milanese del 2015 ci ha spinto a studiare le opere del drammaturgo elisabettiano alla luce del tema di Expo, *Feeding the Planet*, e anche a prendere posizione in modo autonomo e critico rispetto ai temi proposti da questa grande *kermesse*. Sulla scia dei risultati di questo progetto interdisciplinare¹ e del contributo di Joan Fitzpatrick, autrice e curatrice di importanti monografie sull'argomento che ha collaborato con noi per un workshop nella primavera del 2014, questo volume intende concentrarsi sull'analisi del cibo nelle opere di Shakespeare.

Il volume si divide in due sezioni. La prima è dedicata all'arte 'culinaria' di William Shakespeare. Benché ancora all'oscuro delle incredibili potenzialità di quel matrimonio tra riso e zafferano che solo molti anni più tardi sarebbe diventato il piatto forte di Anna Anzi, il Sommo Gourmet mostrava di avere grandissima predisposizione per la cucina, anche grazie alla sua vasta e non proprio scontata conoscenza di erbe e piante. Tutti i saggi di questo volume mettono infatti in rilievo la sua grande attenzione per i temi dell'alimentazione, oltre che la sua notevole capacità di combinare gli ingredienti del pianto e del riso (non solo giallo), della commedia e della tragedia con i sapori più piccanti dell'eros e delle sue molte tavole imbandite. Ricor-

¹ Al progetto *ExpoShakespeare. Food for the City*, cui hanno contribuito studiosi di letteratura e di teatro, ma anche nutrizionisti, biologi, psicoterapeuti, attori, registi e costumisti, è dedicata un'intera sezione del numero monografico dedicato a teatro e cibo della rivista *Stratagemmi. Rivista di studi teatrali*, 31, 2015, 177-283.

diamo le allegre crapule di Falstaff, il grasso cinghiale divorato dai triumviri di *Antony and Cleopatra*, il ricco ma fugace banchetto che riusciamo appena a intravedere in *The Tempest*, oltre alle numerose altre scene in cui il cibo diventa metafora importante e portante dei molteplici sensi del testo.

La seconda sezione è invece dedicata all'analisi di testi sfornati da autori che in modo cannibalesco hanno attinto a piene mani a ingredienti e sapori shakespeariani per cucinare testi inediti e decisamente succulenti o rivoltanti. Dai lecca-lecca dei *burlesque* ottocenteschi, passando per il grano dei *Coriolanus* di Brecht e Grass, gli ingredienti shakespeariani lievitano misteriosamente in modi sorprendenti nella dieta mediterranea di Zeffirelli e Branagh e negli allegri brindisi del Falstaff verdiano.

Nota al testo: le citazioni dai testi, primari e secondari, sono sempre state tradotte in italiano; nei casi in cui ciò è parso in conflitto con il tipo di analisi svolta dall'autore, tuttavia, si è optato per la conservazione della lingua originale.

«PRIMA DEVO MANGIARE».
IL CIBO IN SHAKESPEARE, DALLE MELE AI TRICHECHI

Joan Fitzpatrick

Che cosa sappiamo delle abitudini alimentari degli elisabettiani e delle ragioni alla base di queste? La loro dieta era condizionata da una serie di fattori, tra i quali il livello sociale, la collocazione geografica e la teoria degli umori. I *dietaries* del tempo – testi in prosa che raccomandavano cosa mangiare e perché – possono dirci molto circa l’atteggiamento allora prevalente riguardo a cibo e alimentazione¹. I *dietaries* sono una fonte poco studiata; tuttavia, essi sono molto importanti per farci capire ciò che mangiavano gli inglesi nell’età elisabettiana, come essi consideravano alcuni cibi in particolare, come variavano i consumi a seconda della classe sociale e della nazionalità, e che cosa avrebbe potuto pensare il pubblico teatrale di determinati riferimenti al cibo presenti nei drammi coevi. Nelle opere di Shakespeare e dei suoi contemporanei si può notare una netta diffidenza verso frutta e verdura mitigata dal consiglio, tratto dai *dietaries*, di consumare tali cibi con prudenza. A fronte di ciò, il consumo di carne era ampiamente incoraggia-

¹ In linea di massima, si è usata in questa sede la prima edizione inglese disponibile per ogni *dietary*, tranne nei casi in cui una successiva edizione andava ad aggiungere informazioni significative. Va precisato tuttavia che è da preferirsi un’edizione più recente quando questa sia disponibile dall’archivio del Text Creation Partnership (TCP) dell’Università del Michigan. La ricerca condotta sui *dietaries* è complicata dal fatto che questi sono spesso in caratteri gotici difficili da decifrare, e spesso in pagine cui è stato distribuito eccessivo inchiostro al punto che, leggendo, si intravedono le pagine precedenti o successive. I testi elettronici non solo sono di più facile lettura, ma rendono possibili rapide ricerche relative a un determinato cibo di cui si stia parlando. Alcuni *dietaries* sono sì dotati di indice, ma le ricerche elettroniche rivelano dettagli nascosti anche al più attento dei lettori, e non si finirà mai di ringraziare la TCP per come è in grado di fornire, agli studiosi, nuovi metodi di lavoro per vecchi testi. NdT: si noti che in questa sede si è mantenuto inalterato l’originale inglese *dietary*, dal momento che manca un corrispettivo italiano adeguato (i ben noti ‘ricettari’ sarebbero, in effetti, cosa diversa).

to, per quanto a certi tipi umorali si raccomandasse di evitare la carne di alcuni animali. Sulla base di riferimenti cinque-secenteschi ad alcuni cibi precisi – presenti nei *dietaries*, in Shakespeare e in altri testi del periodo – questo saggio verterà sul «pasto» che Calibano dichiara di voler consumare e, più specificatamente, su ciò di cui questo pasto era composto e su che cosa questo potesse evocare nel pubblico elisabettiano.

Le parole di Calibano circa la sua cena, estrapolate dal contesto, ci fanno pensare a una creatura bestiale volta soltanto a soddisfare il suo stomaco; tuttavia, come hanno notato i critici da Coleridge in poi (Shakespeare 1892: 379-388), Calibano parla in termini tanto poetici quanto razionali, offrendo di sé un'immagine più complessa di quanto potrebbe suggerire la mera compulsione alimentare:

CALIBANO. Prima devo mangiare.
Quest'isola è mia. Mi venne
Da Sycorax, mia madre. E tu me l'hai presa.
Appena arrivavo mi accarezzavi
E mi tenevi nel cuore,
Mi davi acqua con dentro i mirtilli
E mi insegnavi a nominare
La luce più grande e quella più piccola
Che bruciano di giorno e di notte –
Allora ti amavo, e ti mostravo
Tutte le qualità dell'isola,
Le sorgenti di acqua dolce,
I fossi d'acqua salata,
I luoghi sterili e quelli fertili...
Maledetto me per averlo fatto!
Che tutti gli incantesimi di Sycorax,
Rospi, scarafaggi, pipistrelli,
Vi cadano addosso! Perché ora
Io sono tutti I sudditi che avete,
Io che prima ero il mio proprio Re.
E voi mi stipate
In questa dura roccia.
Da tutto il resto dell'isola
Mi avete escluso.
(I.2. 332-346)²

² La numerazione dei versi si riferisce al testo inglese delle edizioni shakespeariane con testo a fronte qui impiegate per la traduzione. Per l'elenco completo delle opere si vedano i 'Riferimenti bibliografici' [NdT].

È proprio questa compulsione alimentare – peraltro condivisa da tutti gli esseri viventi, e quindi non in grado, come tale, di sottrarre umanità al personaggio – che vorrei porre sotto la giusta luce in questa sede. Non ci viene detto in che cosa consista il pasto di Calibano, anche se con tutta probabilità sarà a base della frutta che cresce sull'isola, come i mirtilli, che egli dice essergli stati dati da Prospero ma che presumibilmente aveva già trovato e mangiato prima che lo stesso Prospero glieli preparasse in acqua. Anche la minaccia di punizione di Prospero nei confronti di Calibano implica del cibo, quando dice che gli spiriti malvagi «Ti copriranno di buchi più fitti / delle celle di un alveare. E ogni puntura / Sarà più dolorosa di quella delle api» (1.2.330-332), il che significa che Calibano sappia cosa sia un alveare e che possa farne uso, così come del miele prodotto sull'isola. In un'altra minaccia, questa volta diretta a Ferdinando, Prospero dice:

Ti legherò il collo e i piedi –
Berrai acqua di mare –
Il tuo cibo saranno molluschi d'acqua dolce,
Radici secche e i gusci
Dove si cullano le ghiande.
(1.2.464-467)

Nel caso decidesse di mangiarli – molluschi d'acqua dolce, radici e ghiande – Ferdinando se li dovrebbe presumibilmente spartire con Calibano. Ma c'è qualcos'altro da mangiare?

Nel tentativo di ingraziarsi i favori di Stefano, Calibano dice: «Ti indicherò le sorgenti più ricche, / Per te raccoglierò le bacche e andrò a pescare, / A te procurerò la legna che ti occorre» (2.2.160-161); e poco più avanti:

Ti prego, lascia che ti conduca
Dove crescono le mele –
Con le mie unghie affilate
Ti scaverò noci di terra –
Ti mostrerò il nido della ghiandaia
Ti insegnerò
A intrappolare l'agile scimmietta
Ti condurrò
Dove c'è ricchezza di nocciole, e qualche volta
Ti porterò giovani gabbiani
Dalle rocce. Verrai con me?
(2.2.166-172)

Non è chiaro se il termine inglese «crabs» si riferisca alle mele, come qui indicato, o non piuttosto alle creature del mare, i granchi. Secondo Stephen

Orgel non si può far altro che ritenere che Shakespeare intendesse le prime, «a causa del verbo ‘crescere’, laddove «per una creatura animata si troverebbe ‘vivere’» (Shakespeare 1987: 150 n161); inoltre, quando il termine «crab» è usato da Shakespeare, il contesto indica solitamente trattarsi del frutto. Orgel nota anche che «le mele selvatiche non erano considerate buone da mangiare» dal momento che «il loro sapore amaro era proverbiale» (Shakespeare 1987: 150 nota; 161), anche se ciò non significa che proprio nessuno le mangiasse o che non potessero piacere a Calibano. Con «noci di terra» Calibano fa riferimento al tubero del *Bunium flexuosum*, un nome dato a diverse radici, tuberi, o baccelli coltivati sotto o sul terreno, mentre il «filberts» dell'originale corrisponde qui alle nocciole. Il riferimento al «nido della ghiandaia» può indicare, come nota Orgel, che Calibano «intenda offrirne le uova a Stefano» (Shakespeare 1987: 150, nota 163), ma potrebbe anche sottendere l'intenzione di fare razzia dei pulcini. Anche «l'agile scimmietta» («marmoset») può implicare un riferimento al cibo, dal momento che tale creatura veniva definita commestibile nel *Voyage to Guiana* di Harcourt (Shakespeare 1961: 68, nota 172). Che cosa esattamente intenda recuperare Calibano «dalle rocce» è stato oggetto di un acceso dibattito, e in molti hanno sostenuto trattarsi di un uccello, ma anche di un pesce o di una patella (Shakespeare 1892: 138, nota 180). Theobald sosteneva che Shakespeare non avrebbe mai potuto intendere «gabbiano» («scamell»), come invece si legge nell'In-folio, e suggerì che la parola corretta doveva essere «shamois», camoscio, oppure «sea-malls», un uccello che si nutre di pesce; a tal proposito Theobald suggerì anche una variante dell'aquila («stannel»: cfr. l'odierno 'stannel hawk': Shakespeare 1733: 39, nota 19). Più recentemente, Benjamin Griffin ha proposto di intendere «scamell» come un errore tipografico per «seamor», cioè il tricheco, il che spiegherebbe la proposta di Calibano di recuperare «giovani» esemplari dalla roccia, dal momento che «Calibano difficilmente potrebbe spingersi fino a catturare trichechi adulti» (Griffin 2006: 494).

Quindi, la cena di Calibano può intendersi a base di frutta, in particolare mirtilli e – forse – mele, molluschi, miele, noci, radici, uova; oltre a scimmiette, selvaggina, pesce, e persino un tricheco. Ma che cosa avrebbe suggerito questo cibo a un pubblico elisabettiano? In questo studio si cercherà di dar conto di quello che Shakespeare e i suoi contemporanei, in particolar modo gli autori dei *dietaries*, avevano da dire a proposito di tali alimenti; inoltre, si parlerà di ciò che gli elisabettiani avrebbero notato come ‘assente’ dalla cena di Calibano, e anche di cosa è probabile che ritenessero meglio evitare.

I. FRUTTA E VERDURA, NOCI E MIELE

Mele, pere e more erano coltivate in Inghilterra da secoli; tuttavia, la prima età moderna vide l'introduzione di nuove colture, come per esempio albicoc-

che, meloni e melograni dall'Europa mediterranea, appannaggio per la prima volta di coloro che se li potevano permettere. Analogamente, la frutta essiccata – come uva secca, uva sultanina e fichi – cominciò a essere importata in grandi quantità per soddisfare le esigenze di un mercato *d'élite*. Negli scritti di Shakespeare e dei suoi contemporanei, una chiara diffidenza nei confronti della frutta in generale si combina con i consigli, tratti dai *dietaries* cinque-secenteschi, relativi alla necessità di consumarla con cautela e moderazione.

All'inizio dell'età moderna si riteneva che soltanto dopo il diluvio universale Dio avesse dichiarato la carne animale atta al consumo (Genesi 9:3). Come nota Thomas Moffett:

Fino a che Adamo e la sua compagna vivevano in Paradiso, Adamo aveva facoltà di mangiare soltanto il frutti del Giardino. Scacciato da lì, gli si disse di arare il terreno, e di nutrirsi di piante, granoturco, legumi e radici ottenuti con il sudore della sua fronte. Ma per quanto riguarda la carne, sebbene molti animali fossero uccisi per sacrifici rituali o per le loro pelli, ancora 2240 anni dopo la creazione non se ne mangiava, e questo almeno fino a quando Dio non permise a Noè e alla sua famiglia di nutrirsi anche di ciò che era vivo o che si muoveva, oltre che di frutta e di erbe. (Moffett 1655: E3recto-E3verso)

Moffett sostiene che la ragione principale alla base del consumo di carne, anziché delle sole frutta e verdura, vada ricercata in un'alterazione delle condizioni fisiche dell'essere umano combinata a un impoverimento delle qualità del cibo abitualmente disponibile:

prima del diluvio, gli esseri umani erano di robusta costituzione e la frutta e la verdura erano meno eccedenti in acqua; dopo il diluvio, esse diventarono meno nutrienti mentre l'uomo si ritrovò a essere più facilmente soggetto a gravi malattie e infermità. Di conseguenza, divenne raccomandabile se non addirittura indispensabile cominciare a nutrirsi di carne animale, in tutto e per tutto sostanza simile alla nostra, che poteva essere transustanziata nel nostro corpo con meno fatica e dispersione di calore naturale. (Moffett 1655: E4recto)

Il concetto secondo cui la frutta era ricca di acqua e poteva per questo causare un disequilibrio nel corpo compariva spesso nei *dietaries*. L'autore di uno di questi, William Vaughan, ci offre una spiegazione dettagliata di questo fenomeno:

La frutta, il più delle volte, è consumata per ingordigia anziché per il suo reale apporto in nutrimento. Una riprova di ciò è fornita allorché si esaminano razionalmente il vantaggio che se ne deriva dall'ingestione dopo i pasti. Dovremo certo ammettere che tale consumo, che i francesi chiamano *dessert*, è innaturale, e contrario alla salute come alla dieta: la frutta infatti è assai ricca in acqua, e pertanto più adatta a essere consumata prima dei pasti (sia pure corretta con zucchero o confetti) che dopo. E di ciò tuttavia con grande parsimonia, prima che si annuncino nel corpo effetti perniciosi, che per la donna significano anemia, e per gli uomini le macchie cutanee dello scorbuto, oltre che una vera e propria flatulenza. (Vaughan 1612: E4verso)

Questo non significa, naturalmente, che la frutta non venisse mangiata. La frutta selvatica era cibo gratuito per i poveri e, come ha spiegato Tracy Thong, la frutta spesso costituiva una delle portate dei banchetti alle mense dei ricchi. Tuttavia, vi era un accordo generale circa il fatto che, se proprio la frutta doveva essere mangiata, era meglio non eccedere e comunque evitarne il consumo a stomaco pieno.

Ci sono numerosi riferimenti alla frutta in Shakespeare e generalmente in termini non esaltanti, quando non spregiati. In *The Merchant of Venice*, Antonio accoglie di buon grado la morte per mano di Shylock paragonandosi al «frutto più debole» (4.1.115); in *As You Like It*, Touchstone parla dei versi di Orlando come di «frutti schifosi» (3.2.112), mentre in *Richard II* uno dei giardinieri così si lamenta dello stato del regno sotto il governo di Riccardo:

[...] quel giardino recinto dal mare, la patria nostra,
è invaso dalle erbacce, che ne soffocano i fiori più belli,
gli alberi da frutto non sono potati, le siepi in rovina [...].
(3.4.43-45)

In *Hamlet*, Polonio fa riferimento alla moda francese di mangiare la frutta al termine del pasto: «Prima gli ambasciatori. Le mie notizie / Saranno la frutta di quel grande banchetto» (2.2.51-52). Come si è detto, Vaughan era critico nei confronti di questa pratica e sembra probabile che paragonando le notizie di Polonio alla frutta, Shakespeare stia suggerendo che, proprio come la frutta consumata a fine pasto, le notizie di Polonius non saranno salutari (in effetti, Polonio sosterrà di aver scoperto la causa della pazzia di Amleto).

Ma che dire dunque del significato delle parole di Calibano rivolte a Stefano, quando gli dice che lo condurrà «Dove crescono le mele» (2.2.168)? Vi era allora un certo consenso tra gli autori di *dietaries* circa il fatto che le

mele non andassero mangiate crude poiché difficili da digerire, ed era quindi meglio mangiarle cotte, oppure mature o anche ben oltre il livello di maturazione³. Orgel è nel giusto quando afferma che «le mele selvatiche non erano considerate buone da mangiare» dal momento che «il loro sapore amaro era proverbiale», ma ciò non sarebbe stato da applicare alla frutta cotta. L'erborista John Gerard condivide l'opinione di molti quando afferma che «le mele arrostiti sono sempre meglio di quelle crude; la loro qualità negativa è corretta dal calore, e può ulteriormente esserlo con l'aggiunta di semi o spezie» (Gerard & Johnson 1633: Gggggg2verso). Anche l'autore di *dietaries* Thomas Cogan ammonisce contro l'uso di consumare le mele crude ma nota che «le persone sregolate con appetiti smodati non si tratterranno, e principalmente durante la gioventù quando, in effetti, è naturale prediligerle assai». Egli suggerisce di mangiarle «arrosto, o cotte, o bollite a fuoco lento» e «con carvi [...] o con qualche altro tipo di spezia» (Cogan 1636: N2verso-N3recto).

Le mele sono associate due volte, in Shakespeare, al giovane e all'immaturo. In *The Tempest*, Gonzalo è messo in ridicolo da Sebastiano e Antonio quando, parlando del recente matrimonio della figlia del re di Napoli, i due cavillano sull'affermazione di Gonzalo secondo cui Tunisi può essere intesa come la Cartagine di un tempo. Antonio chiede: «E che farà mai di impossibile, la prossima volta?». Sebastian risponde: «Si porta a casa quest'isola in una tasca e la dà a suo figlio al posto della mela» (2.1.88-89). Si implica, con ciò, che Gonzalo non capisca il mondo intorno a lui. È anche possibile che si immagini Gonzalo nell'atto di barattare l'isola per una mela, in modo da suggerire un'inversione ironica: lui, e non suo figlio, è infantile e – soprattutto – ingenuo. In *Twelfth Night*, Malvolio descrive Cesario in questi termini: «Non è ancora abbastanza vecchio per essere un uomo, né abbastanza giovane per essere un ragazzo: come un baccello prima di diventare pisello, o una mela acerba ['codling'] prima di diventare matura» (1.5.152-153). Il 'codling' (mela piccola e ancora acerba) è una varietà di mela, ma «il termine sembra essere stato riferito a una variante coriacea della mela, non adatta a essere mangiata cruda; da qui applicato alle mele immature o a metà del loro processo di maturazione» (OED, 'codling', 2.1.a). Il contesto sembra far propendere per un'allusione specifica alla 'crab-apple' in *The Taming of the Shrew*: presumibilmente, è a questa che sta pensando Caterina quando fa riferimento all'agro della «crab» (2.1.226-28). Ed è anche ciò che intende Robin Goodfellow quando, in *A Midsummer Night's Dream*, egli dà conto degli scherzi che ama fare:

Qualche volta mi rannicchio
nel boccale d'una vecchia ciancerona, sotto forma

³ È il caso dell'"apple-john", o 'mela che matura intorno al giorno di San Giovanni', una precisa varietà di mela della quale si diceva che fosse in grado di conservarsi per due anni e di essere ancora buona quando avvizzita o essiccata (cfr. OED, 'apple-john').

di mela selvatica ['crab'] arrostita,
 e quando beve, le salto sulle labbra
 e giù sgorga la birra lungo la gorgia vizza.
 (2.1.47-50)

È ragionevole pensare che il pubblico associasse le mele alla condizione infantile, alla gioventù impetuosa e all'appetito sregolato e lascivo, tutte caratteristiche tipiche di Calibano: egli è infatti sufficientemente ingenuo da credere che Stefano sarebbe un buon padrone; al tempo stesso, un appetito lascivo sarebbe in sintonia con il suo tentativo di stuprare Miranda e, forse, anche con la voracità dimostrata davanti al vino offertogli da Stefano. Se dobbiamo immaginare Calibano che mangia mele crude, vuol dire che egli sta seguendo una dieta sbagliata e in grado di nuocergli; una simile dieta sarebbe nociva anche ad altre persone dal momento che ai tempi si credeva (giustamente, si è poi dimostrato) che il cibo ingerito avesse conseguenze sul comportamento. Naturalmente, è anche possibile che Calibano già sappia che le mele devono essere cotte, dal momento che ha potuto beneficiare degli effetti della civiltà osservando Prospero al lavoro sulle materie prime fornite dell'isola – come nel caso delle bacche da mettere in acqua per ottenere una sorta di succo di frutta.

Il termine generico 'bacche', insieme ad altri riferimenti a specifici tipi di frutta, ricorre più di una volta in Shakespeare. Come hanno spiegato Vaughan & Vaughan, la bevanda che Prospero offre a Calibano potrebbe alludere a quella ottenuta dalle bacche di cedro e bevuta dai sopravvissuti al naufragio descritto nel resoconto di Strachey – un resoconto che probabilmente influenzò Shakespeare allorché si accinse a scrivere *The Tempest*. Ma forse si tratta semplicemente di vino, dal momento che 'chicchi' ('grapes') era «sinonimo di bacche, specialmente in Antico Inglese» (Shakespeare 1999: 173-174, nota 335). Significativamente, sebbene Prospero offra a Calibano «acqua con dentro i mirtilli» (1.2.334), Calibano si offre di raccogliere bacche per Stefano, senza voler intendere in alcun modo che debbano essere preparate nella stessa maniera. Non è chiaro, tuttavia, se Calibano non sappia, o non voglia, preparare le bacche come gli è stato mostrato: più tardi Prospero dirà di lui che è «Un diavolo, un diavolo nato. / Sulla sua natura l'educazione / Mai potrà attecchire» (4.1.188-189). Altrove, in Shakespeare, mangiare bacche suggerisce una modalità di nutrimento animale, o almeno un mangiare grezzo e vicino al mondo naturale. Ciò può essere, comunque, problematizzato dal contesto. In *Timon of Athens*, il Primo Ladro si lamenta con Timone del fatto che «Noi non possiamo vivere d'erba, / di bacche, d'acqua, come le bestie / e gli uccelli e i pesci»; ma la risposta di Timone suggerisce che i banditi siano più barbari di quanto non pensino. Non è il loro consumo di bacche che li connota ma il loro atteggiamento nei confronti del genere umano: «E nemmeno delle stesse bestie, degli uccelli / e

dei pesci: voi dovete mangiare uomini» (4.3.421-425). In *Titus Andronicus*, Aronne dice al bimbo suo e di Tamora:

Andiamo, schiavo dalle labbra grosse, ti porto via di qui,
 Sei tu che ci metti nei pasticci;
 Ti nutrirò di bacche e di radici,
 Latte cagliato e siero, ti farò poppare dalle capre
 E ti troverò riparo in una caverna, e ti alleverò
 Come un guerriero, per comandare un campo.
 (4.2.174-179)

La natura animalesca di tale dieta – tanto maggiore quanto si pensi all’uso shakespeariano di parole come «feed», «fat» e «suck» – è giustificata dal fatto che il bimbo sarà nutrito come si conviene a un comandante di soldati.

Il figlio bastardo di Aronne si nutrirà «di radici», cibo anche di Calibano sull’isola come si evince dalle parole di Prospero a Ferdinando secondo le quali quest’ultimo sarà costretto a mangiare «radici secche» (1.2.466). In *Timon of Athens*, il cibarsi di radici di Timone avrebbe stupito un pubblico rinascimentale in quanto atto particolarmente bestiale, tipico dei maiali. Ruth Morse ha osservato che qui «il mondo di Timone si è ridimensionato a tal punto per cui conta solo il cibo, e per giunta un cibo tra i più rozzi e i meno adatti all’uomo: le radici» (Morse 1983: 146). Presumibilmente, Prospero definirebbe tale cibaria come la più indicata per Calibano, che egli giudica ancorato a uno stato animale, «Un nato di strega tutto una macchia» (1.2.283). In effetti, sembra che Prospero consideri Calibano alla stregua di un maiale, dal momento che sentiamo Calibano lamentarsi di come egli venga «stipato» nella dura roccia, ove il verbo inglese utilizzato (‘sty’) compare normalmente in associazione ai maiali (si veda OED, alla voce ‘sty’). E tuttavia, proprio come le bacche (cibo prima crudo poi trattato e preparato da Prospero), le radici non implicano necessariamente bestialità e possono riscattarsi allorché vi siano applicate le dovute conoscenze. È ciò che accade in *Cymbeline* quando Imogene, nei panni di Fidele, prepara il cibo per i suoi fratelli e per Belario in una caverna del Galles rurale:

GUIDERIO. E che cucina squisita! Ha tagliato
 le nostre radici in forma di lettere
 e insaporito il brodo come se Giunone
 fosse ammalata, e lui il suo cuoco.
 (4.2.49-51)

Presentare le radici come lettere dell’alfabeto è qualcosa che va oltre il mero paragone fatto da Roger Warren con la moderna ‘pastina alfabeto’ per bambini. Con quest’ultima non solo «si rende il cibo più interessante [per

i bambini] in modo da incoraggiarli a mangiare» (Shakespeare 1998: 196, nota 51), ma riducono la distanza tra natura e cultura in maniera simile a Calibano quando dice che deve consumare la sua cena (implicando con ciò l'appagamento di un istinto) e subito dopo prorompe in un eloquio articolato e razionale. Mangiare radici, inoltre, suggerisce frugalità. Prima che gli amici di Timone lo abbandonino, il misantropo Apemanto ammonisce Timone di non indulgere nei piaceri culinari:

Ecco che appare
 Chi è troppo debole
 Per potere peccare:
 l'onesta acqua
 che mai nel fango
 l'uomo ha lasciato.
 Tra il mio cibo e lei
 Nessuna differenza:
 troppo superbi i festini
 per rendere grazie agli dei.
 (1.2. 57-61)

Per Apemanto, consumare un cibo semplice rivela una salutare distanza dalla corruzione tipica delle feste elaborate che richiedono denaro e preparativi, contrapposte alla consumazione del cibo nel suo stato naturale. Una lezione che Timone mostra di avere ben compreso in occasione della sua parodia di una festa: un pranzo a base di pietre e acqua fumante che apparecchia egli stesso davanti ai suoi falsi amici. Come nota John Jowett, «le pietre e l'acqua possono essere viste come i corrispettivi di pane e vino della Comunione. Il primo miracolo di Cristo fu di trasformare l'acqua in vino, e nel deserto Satana tentò Cristo onde trasformare la pietra in pane (Giovanni 2:1-11; Luca 4:3)» (Shakespeare & Middleton 2004: 257, nota 84.2). Quando Apemanto recita: «I ricchi fanno peccato e io mangio radici» (1.2.70), il messaggio che ricaviamo è che i peccatori si nutrono di cibi elaborati, in particolare di cibi che sono stati preparati. Se applichiamo questa logica a *The Tempest*, l'offerta che Calibano fa a Stefano di raccogliere bacche per lui non è da meno delle bacche in acqua che Prospero preparava per Calibano – anzi, Shakespeare sembrerebbe suggerire l'esatto opposto.

Calibano si offre anche di dissotterrare noci per Stefano, e Prospero dice che Ferdinando si ciberà dei «gusci / Dove si cullano le ghiande» (1.2.466-467). Le noci sono menzionate diverse volte in Shakespeare ma, delle varietà di frutta secca effettivamente reperibili sull'isola, è soltanto la ghianda che ritorna in altri drammi in qualità di cibo. Al tempo di Shakespeare, le ghiande erano generalmente considerate buone per gli animali, sebbene sembri che gli uomini si fossero cibati anche di ghiande in tempi di carestie.

Era opinione diffusa che le ghiande fossero state abitualmente consumate durante l'Età dell'Oro, per poi essere rimpiazzate dai cereali e quindi dal pane. Le ghiande erano solitamente date ai maiali, o anche ad altri animali; l'autore di *dietaries* William Vaughan avverte: «nutrite i tacchini di ghiande scottate, e prospereranno oltre ogni limite» (Vaughan 1612: D4verso). Francis Bacon non era il solo a pensare che «le ghiande furono utili finché non arrivò il pane» (Bacon 1639: Aa7verso); del suo stesso avviso era anche il collega Levinus Lemnius:

gli uomini ben conoscono il faggio [...] e altre piante che nel tempo antico (prima che si scoprisse l'aratura e il grano) fornivano valido cibo e nutrimento. Dalla qual cosa nacque in seguito il detto: è pura follia, quando si ha il grano, mangiar le ghiande. (Lemnius 1587: P5verso)

Roger Ascham credeva che mangiare le ghiande fosse, per gli uomini, un residuo barbaro: «Così come l'uomo ha l'esempio della giusta versificazione greca contrapposta a quella dei Goti, è possibile ora cibarsi di pane anziché di ghiande per maiali» (Ascham 1570, R4recto). Nel dramma di Thomas Heywood *The Golden Age*, il Clown sostiene che Saturno – il nuovo re che ha usurpato il suo fratello maggiore Titano subito dopo la morte del loro padre Urano – abbia molti meriti: «ha insegnato al suo popolo a seminare, arare, mietere il grano, a separare le ghiande dal loro guscio, a cuocere e spillare: noi che eravamo abituati a bere soltanto l'acqua, abbiamo i migliori liquori che ci possano essere a corte» (Heywood 1611: B4recto). Tuttavia, Holinshed ricorda come i poveri non avessero molta scelta riguardo a cosa mangiare:

Il pane che viene dalla terra è fatto di ciò che il suolo offre, e tuttavia i nobili si riforniscono ampiamente di farina per le loro tavole, mentre i loro servi e i vicini in certe contee sono obbligati ad accontentarsi di segale, o orzo. E in tempi di carestie si fa il pane coi fagioli, piselli, o avena, e con ghiande anche, flagello che i più poveri presto o tardi devono conoscere, in mancanza di meglio. (Holinshed 1587: P5verso)

Thomas Cogan paragona le ghiande alle castagne e nota l'ambiguità di Galeno a riguardo; tuttavia, se arrostate, esse «possono frenare il rilascio delle viscere, come appresi da un'anziana donna, il che naturalmente fu utile per arginare il flusso che da queste proveniva» (Cogan 1636: Q1recto).

Sembra che le ghiande fossero regolarmente consumate nella Spagna rinascimentale: l'erborista John Gerard cita Carolus Clusius or Charles de L'Écluse, il noto esperto di orticoltura del sedicesimo secolo, secondo il qua-

le «la ghianda è assai considerata, consumata e liberamente venduta nella città di Salamanca in Spagna, e in molti altri luoghi di detta nazione [...]». In aggiunta, la ghianda è servita ai giorni nostri in Spagna come secondo piatto» (Gerard & Johnson 1633: Vuuuu5recto). Ma in Inghilterra soltanto i poveri mangiavano le ghiande e comunque solo quando vi erano costretti dalle necessità.

In *As You Like It* Orlando, il malato d'amore che sta disteso sotto un albero come «una ghianda caduta» (3.3.228), secondo le parole di Celia, è, per Rosalind, un frutto caduto dall'«albero di Giove» (3.2.229). Il riferimento è sia all'Età Aurea, quando gli uomini «vivevano di [...] mele, noci e pere [...]». E delle ghiande cadute a terra dal grande albero di Giove» (Ovidio 1916: 1, 119-21), sia al *Nuovo Testamento*, ove si dice che «Un albero buono non può far frutti cattivi, né un albero cattivo far frutti buoni» (Matteo 7:18). La Foresta di Arden è dunque una sorta di Mondo Dorato imbevuto degli ideali cristiani di carità e perdono.

La bassa considerazione in cui erano tenute le ghiande nella cultura della prima età moderna spiegherebbe perché costringere Ferdinando a mangiarne il mero guscio, come dice Prospero, costituisca un arduo *test* del suo amore per Miranda. Calibano le trova facilmente e il mangiarne sembrerebbe viepiù sottolineare la sua natura bestiale; lo stesso dicasi quando si offre a Stefano di dissotterrarle per lui. Il rapporto tra il mangiare ghiande e lo sviluppare impulsi bestiali è evidente in *Cymbeline*, allorché Postumo immagina che la casta Imogen si sia piegata al volere del suo rivale italiano:

[...] questo
figuro giallastro, in un'ora – no? –
forse meno, al primo incontro,
magari senza dire una parola, come un cinghiale
- tedesco, per giunta – rimpinzato di ghiande,
ha fatto 'O', e se l'è montata.
Non ha trovato ostacolo se non quello
che voleva, e che lei avrebbe dovuto
difendere dall'attacco.
(2.4.166-171)

Scrive Roger Warren: «Nella *History of Four-footed Beasts* (1607) di Topsell, si dice che i maiali della Germania siano «fieri, forti e molto grassi» (pag. 514). L'espressione ribadisce la brutta animalità dell'accoppiamento tra Iachimo e Imogen» (Shakespeare 1998: 151, nota 168). Il fatto che Iachimo sia italiano ha forse la sua importanza: come notava prima Gerard, nella cattolica Spagna si mangiavano le ghiande ed è presumibile che il pubblico di Shakespeare intravedesse qui un collegamento tra gli animali e gli italiani che, come gli spagnoli, erano avversari religiosi e politici. La continenza sessuale

cui deve andare soggetta una donna preoccupa anche Prospero in *The Tempest*, in particolare quando sottopone Ferdinando a dure prove dal momento che – riferendosi a sua figlia – «Una vittoria troppo facile / toglie valore al premio» (1.2.454-455). Lo stesso dicasi per la sua condanna del tentativo di Calibano di stuprarla, tentativo che Calibano ricorda allegramente: «Oh! Magari l'avessi fatto. / Tu me l'hai impedito, / Avrei popolato quest'isola / Di tanti Calibani» (1.2.351-353).

Calibano non menziona mai il miele, sebbene questo ricorra indirettamente nelle parole di Prospero a lui rivolte: «Spiriti malvagi / [...] Ti copriranno di buchi più fitti / Delle celle di un alveare» (1.2.330-331), il che farebbe pensare che alveari e miele siano una risorsa alimentare dell'isola. Un favo non compare in nessun altro luogo della produzione shakespeareana, e nei *dietaries* è il miele più che il favo a essere menzionato. Di norma, il miele è lodato per i suoi poteri terapeutici e per le sue qualità nutrienti. Thomas Elyot fornisce un tipico esempio di questa opinione: «Il miele, tanto nella carne quanto in ciò che si beve, è di efficacia incomparabile: giacché esso non solo depura, disinfetta e nutre, ma nel lungo periodo preserva incorrotto ciò che vi è immerso». E aggiunge: «Da tale eccellente materia, meravigliosamente prodotta e raccolta da una piccola ape, così come dalla pura rugiada del cielo e dal più raffinato umore di dolci e benefiche erbe e fiori, le api producono un nettare che è di nutrimento per l'uomo, proprio come lo sono le varietà di idromele e ossimiele». Tuttavia, come avviene per la maggior parte dei cibi, l'equilibrio umorale della persona che si nutre di miele deve essere tenuto in considerazione, almeno secondo William Bullein che scrive: «il miele è caldo e asciutto, e depura assai, ed è un cibo medicinale primario per gli anziani. Esso riscalda e fa buon sangue», sebbene aggiunga: «Non si addice alle persone colleriche a causa del suo calore e della sua secchezza» (Bullein 1558: P7verso).

Anche Shakespeare mostra una certa ambivalenza riguardo al miele. Come ha notato Gordon Williams, il miele poteva equivalere a un afrodisiaco e poteva anche alludere al seme maschile e alla vagina (Williams 1994, 'honey'). Shakespeare fa ripetuti riferimenti alla dolcezza del miele ma spesso in un contesto lascivo: in *Troilus and Cressida*, per esempio, Priamo dice a Paride che mentre lui si lascia distrarre da Elena, altri devono combattere: «Paride, tu parli come uno / che è istupidito dal suo piacere; / tu hai sempre il miele; questi qua il fiele» (2.2.143-145); in *Titus Andronicus*, Tamora intima ai suoi figli, Chirone e Demetrio, di sbarazzarsi di Lavinia dopo averne goduto i favori: «Ma quando avrete il miele che volete / Questa vespa non sopravviva per pungerci tutti» (2.3.131-132). In *The Rape of Lucrece* Tarquinio, prima di assalire Lucrezia, le dice: «so di che spine s'armano le rose, e di che aculeo si protegge il miele» (492-493); successivamente, Lucrezia stessa dirà a suo marito Collatino che «dentro l'arnia / s'è introdotta una vespa, e tutto il miele / della tua casta ape s'è succhiata» (839-840). Di-

sgraziatamente per Calibano è il suo tentativo fallito di stuprare Miranda a procurargli punture con «buchi più fitti / Delle celle di un alveare», «E ogni puntura / Sarà più dolorosa di quella delle api»: in questo caso, miele e api non si legano tanto alla sfera sessuale quanto alle conseguenze che ricadono su chi la profana.

2. CARNE, PESCE E SELVAGGINA

Che cosa potevano pensare gli spettatori della prima età moderna una volta messi di fronte al fatto che Calibano si nutre delle scimmiette che popolano l'isola? Coloro che sapevano che cosa fosse un 'marmoset' avrebbero ritenuto il cibarsi di carne di scimmia qualcosa di esotico, ed è comunque improbabile che essi stessi se ne fossero mai cibati. Lo stesso vale per i 'seamors', cioè i 'seamorse' o i 'walrus' (i trichechi, sempre ammesso che Benjamin Griffin sia nel giusto quando così intende gli «scamells»); tuttavia, gli elisabettiani la carne la mangiavano volentieri ogniqualvolta se lo potevano permettere. Nel periodo cinque-secentesco il consumo di carne animale era tutt'altro che scoraggiato: la visione corrente, come abbiamo visto, sembra fosse quella che riteneva il consumo di carne in armonia col volere divino, oltre che pratica più salutare di quella vegetariana, e questo sebbene ci fossero molti elementi da tenere in considerazione prima di cibarsene, quali la scelta del tipo di carne in base all'umore predominante, l'occupazione abituale e persino la nazionalità⁴. Come ha notato Erica Fudge, il cibarsi di carne «occupava una posizione di rilievo in termini teologici superiore a qualsiasi tentativo di riguadagnare la vegetariana innocenza dell'Eden», dal momento che un regime alimentare di questo tipo implicava il dominio dell'uomo sugli animali. Una dieta vegetariana «avrebbe finito per umiliare gli uomini compromettendo la loro ricerca di un giusto posto nell'universo», laddove mangiare carne «alludeva tanto alla morte (la mortalità degli esseri viventi) quanto al potere (il dominio dell'uomo)» (Fudge 2004: 75). Tuttavia, cibarsi di carne di scimmia avrebbe potuto disgustare un pubblico rinascimentale, non foss'altro che per le inquietanti similitudini tra l'uomo e la scimmia stessa. Come ricorda James Knowles, «il primate sollevava domande sul confine tra uomo e animale, assai incerto e discusso. Esisteva un reale timore che l'uomo – e ancor più di lui, le donne e

4 La carne di manzo è un esempio interessante. Andrew Boorde sostiene che «La carne di manzo è un'ottima varietà di carne per un inglese», essendo di eccellente qualità quando proviene da un manzo giovane. Boorde sostiene che la vecchia carne di manzo e quella delle mucche causa melanconia e lebbra; tuttavia, se la carne è ben salata, in modo da eliminare il sangue troppo denso, «farà di un inglese un uomo forte, naturalmente in base alla sua educazione». Anche William Bullein credeva che la carne dovesse essere di un giovane manzo, anche se la riteneva difficile da digerire. Egli scriveva che la carne doveva essere consumata da coloro coinvolti in attività manuali e che «La carne consumata in buona quantità e abitualmente da persone in ozio, e da brava gente che non svolge attività manuali, fa ammalare...» (Bullein 1595: 14verso).

i bambini – potessero proseguire il cammino a ritroso successivo alla caduta e ritornare bestie» (Knowles 2004: 139). Secondo Anthony Pagden, gli europei che andavano nel Nuovo Mondo si scoprivano infastiditi dalle abitudini alimentari dei nativi: «gli indiani non solo mangiano gli altri uomini, assai superiori a loro nella scala degli esseri umani per potersene cibare, ma si nutrono di creature poste assai più in basso», con ciò intendendo «una precisa dimostrazione della loro barbarie, dal momento che attraverso tale consumo non selettivo l'Indiano mostra [...] la sua incapacità di riconoscere la divisione tra le specie del mondo naturale, oltre che la giusta funzione di ognuna» (Pagden 1982: 87; Fudge 2004: 79).

A eccezione della scimmietta, nessun cenno è fatto al consumo di carne animale in *The Tempest*; Calibano, tuttavia, dice a Stefano «Per te [...] andrò a pescare» (2.2.161). Il pesce era normalmente considerato inferiore alla carne, in particolare a quella rossa, perché ritenuto meno nutriente. I 'giorni del pesce' istituiti per ragioni economiche – per incoraggiare l'attività ittica e abbassare il prezzo della carne – erano, a quanto si sa, impopolari. Per molti protestanti mangiare pesce era associato al Cattolicesimo, specialmente per quanto riguarda la prescrizione di astenersi dalla carne il venerdì. Il pesce era un antico simbolo cristiano e il collegamento tra mangiare il pesce e Cristo, specialmente attraverso la storia biblica della miracolosa moltiplicazione dei pani e dei pesci (Marco 6: 35–42), era sfruttato da alcuni cattolici onde ribadire la superiorità del pesce sulla carne. Come scrive Edward Jeninges nel suo trattato a favore del pesce e dell'attività ittica, molti consideravano i divieti circa l'astinenza dalla carne modellati su quelli «fatti e seguiti al tempo del Papismo e dall'antica autorità del Papa stesso, che noi in effetti non si vuole imitare, bensì fare a rovescio» (Jeninges 1590: D3recto); tuttavia, prosegue Jeninges, ciò non significa che questo divieto in particolare fosse sbagliato, dal momento che «molte buone leggi e prescrizioni del tempo dei Papisti erano da loro stessi ben fatte e seguite» (D3verso). A proposito dei rispettivi meriti della carne e del pesce, Moffett critica quei «frati schifosi» che reputano il pesce superiore alla carne perché Cristo stesso se ne era cibato, ricordando come Cristo, aderendo alle leggi di Mosè, avesse vietato agli ebrei di mangiare pesce con squame e pinne (Moffett 1655: H3recto). Nei monasteri la carne era consumata solo occasionalmente; la regola benedettina diceva: «che la carne sia garantita ai malati assai deboli, affinché possano recuperare le forze; tuttavia, una volta ristabiliti, tornino ad astenersi dal consumarne» (Benedetto 1952: 91, capitolo 36). Thomas Moffett chiosa dicendo che «ogni varietà di pesce (paragonato alla carne) è freddo e umido, di scarso nutrimento, annacqua e indebolisce il sangue», mentre William Bullein, citando Galeno, sostiene che «nutrirsi di carne è meglio che nutrirsi di pesce» (Bullein 1595: K5verso).

Di pesce si parla spesso in Shakespeare. Nella seconda parte di *Henry IV*, Falstaff critica il Principe Giovanni di Lancaster per la sua abitudine di

«mangiare sempre pesce» (4.3.90), offrendo così una spiegazione della sua debolezza. Stigmatizzare l'abitudine del Principe di mangiare pesce sarebbe in armonia con la figura storica sullo sfondo del dramma, vale a dire il martire proto-Protestante Oldcastle. In *King Lear*, Kent travestito dice a Lear:

Professo di non essere nulla di meno di quel che sembro: di servire fedelmente chi avrà fiducia in me, di amare chi è onesto, di conversare con chi è saggio e parla poco, di temere il giudizio, di battermi quando non posso farne a meno e di non mangiare pesce.
(1.4.13-16)

Come ha notato Stanley Wells, il riferimento al non mangiare pesce è «un deprimente anti-climax», ma può anche suggerire che Kent sia «un ligio protestante che non digiuna il venerdì» (Shakespeare 2000: 126, note 14-15); oppure, secondo Gordon Williams, Kent può qui voler dire che non è un frequentatore di prostitute (Williams 1994b, 'fish'). Il pesce era spesso associato alla sessualità, in particolare al corpo della donna e ai suoi genitali (Williams 1994b, 'fish'). In *Hamlet* il principe chiama Polonio «pescivendolo» (2.2.174) subito prima di chiedergli se ha una figlia (2.2.182). La critica spesso ha ritenuto che in questo punto Amleto stia dando a Polonio del ruffiano o del mezzano; tuttavia, Harold Jenkins ha dimostrato in maniera convincente come si sottenda il disgusto di Amleto per l'accoppiamento, sulla base «della credenza che attribuiva alle mogli e figlie dei pescivendoli un'attitudine speciale per la procreazione» (Jenkins 1975: 117). In *The Dutch Courtesan* di John Marston, Mary Faugh dichiara che, sebbene ella faccia parte della «famiglia dell'amore», e sia una peccatrice e una mezzana, non è «una di quelle disgraziate che mangiano pesce il venerdì» (1.2.16-20) intendendo con ciò che, tra le sue colpe, almeno non è compresa quella di essere cattolica.

Sebbene Calibano possa alludere alla frutta quando dice a Stefano che lo condurrà «where crabs grow» (2.2.167), può anche darsi che con «crabs» egli voglia intendere i granchi; dal canto suo, Prospero fa riferimento ai «molluschi d'acqua dolce» (1.2.466) che Ferdinando mangerà e che sembrerebbero anche alla portata di Calibano. Secondo William Bullein, «i gamberi d'acqua dolce [«Crauses» nell'originale, cioè 'crayfish' in inglese moderno,] e i granchi sono assai buoni, salutari per i polmoni, ancorché dannosi alla vescica per la loro capacità di produrre seme». Con «seme» troviamo la stessa associazione all'attività sessuale che abbiamo visto per il pesce. Bullein ammonisce di «bollire bene molluschi e ostriche, o arrostarli bene, o cuocerli con cipolle, vino, burro, zucchero, zenzero e pepe, altrimenti produrranno aria e flemma. Gli stomaci biliosi possono digerire bene le ostriche crude, ma dopo averne scartate assai» (Bullein 1558: P4recto). Thomas Cogan riteneva il granchio, l'aragosta, i gamberetti «della stessa natura» del gambero

d'acqua dolce che egli reputava molto nutriente, «e non facile a degradarsi nello stomaco. Tuttavia, non è facile da digerire [...]» (Cogan 1636: Y1verso).

Ai granchi Shakespeare fa sì riferimento, ma mai nella loro qualità di possibili alimenti. In *Love's Labour's Lost* e in *Hamlet* l'attenzione è rivolta al movimento del granchio: Amleto ricorda il suo muoversi a ritroso (2.2.204) mentre Oloferne parla di granchi che cadono (4.2.3-7). «Crab» è anche il nome del cane di Launce in *The Two Gentlemen of Verona*, nome che potrebbe racchiudere un'osservazione sulla sua natura, essendo egli irritabile e ostinato (in inglese, 'crabbed'). L'unico altro riferimento ai molluschi lo troviamo in *The Merry Wives of Windsor*, laddove Falstaff chiama Simple «guscio di cozza» (4.5.25), spiegato così da T. W. Craik: «O si vuol intendere che Simple aspetta a bocca aperta», come sosteneva Samuel Johnson nella sua edizione dei drammi shakespeariani (1765), «o si vuole intendere che è una nullità», come voleva H. C. Hart nel suo commento all'edizione Arden della commedia (1904).

Il concetto che vuole i granchi capaci di incrementare la produzione di sperma ben si attaglia a Calibano, così come la credenza secondo cui i molluschi andavano ben cotti. Ancora una volta notiamo, in termini che sono un'esplicita minaccia per Miranda, un'associazione tra il cibo di cui si nutre Calibano e la sua potenza sessuale, e ancora una volta ci chiediamo se Calibano si cucini il cibo o non lo mangi, invece, crudo.

3. UCCELLI E UOVA

Non è chiaro se Calibano mangi gli uccelli, i loro piccoli o le loro uova. Come nota Stephen Orgel, il riferimento di Calibano al «nido della ghiandaia» può indicare le uova dell'uccello, ma potrebbe anche alludere ai suoi piccoli (Shakespeare 1987: 150, nota 163); analogamente, il «seamew» è un gabbiano ma non si possono escludere altri significati. Come si è detto, Theobald suggeriva che «scamel» potesse essere un errore di stampa per 'shamois', e quindi 'chamois', intendendo con ciò una giovane antilope, o un 'sea-mew', un uccello che si nutre di pesci, oppure ancora uno... 'stannel', vale a dire una sorta di aquila. Theobald proseguiva: «Non importa quali delle tre letture proposte si preferisca; l'importante è che si intenda un essere esistente in natura» (Shakespeare 1733: 39, nota 19). Tuttavia, sapere a quale tipo di uccello Shakespeare faccia riferimento potrebbe avere la sua importanza.

I *dietaries* non erano prodighi di elogi per i volatili selvatici. Thomas Cogan riteneva che «gli uccelli domestici (come diceva Isacco) nutrono assai più dei selvatici, e sono più consoni alla salute» (Cogan 1636: T3recto). A proposito de «la carne di airone, tarabuso, e anatra», William Bullein dichiarava:

Tali volatili selvatici si nutrono di pesce, e sono assai grezzi, e flemmatici, come la carne di cui si cibano: i più giovani saranno da preferire, e dovrebbero essere mangiati con pepe, cannella, zucchero e zenzero; si beva quindi del vino per aiutare la digestione, e così si faccia per tutti gli uccelli d'acqua. (Bullein 1595: K3r-3verso)

Se, come suggeriva Theobald, 'scamel' è un errore di stampa per 'stannel', una specie di aquila, allora si aggiunge una componente coloniale alle abitudini alimentari di Calibano. Fynes Moryson, a proposito degli effetti della campagna contro i ribelli irlandesi intrapresa nel 1602 dal Lord Deputy Mountjoy, ricorda come dare alle fiamme il loro grano finì per portarli al cannibalismo e a nutrirsi di cibo repellente: «[...] si cibarono inoltre non solo di aquile, nibbi, e uccelli senza alcun sapore, ma anche di carne di cavallo, e di altro cibo inadeguato all'alimentazione dell'uomo» (Moryson 1617: Bbb2recto). L'idea è che le estenuanti circostanze della carestia altro non facessero che mostrare in maniera irrefutabile ciò che gli inglesi avevano sempre pensato, vale a dire che gli irlandesi erano dei selvaggi. In un passo successivo, Moryson si mostra sconcertato dal fatto che i ribelli sembrino apprezzare il sapore della carne di cavallo (Moryson 1617: Sss2verso). Se davvero Calibano si nutre di quelli che Bullein definiva «uccelli acquatici», allora è possibile che a un pubblico rinascimentale egli apparisse meno selvaggio di quanto non apparissero gli irlandesi che mangiavano le aquile. Gli unici 'gulls' che troviamo in Shakespeare non sono i gabbiani, ma gli sciocchi, secondo l'altro significato del termine, e non ci sorprenderemo se non troveremo da nessuna parte, nella sua opera, un riferimento al cibarsi di aquile⁵.

Quando Shakespeare parla di «fowl» come cibo vi è sempre un riferimento alla caccia e, normalmente, vi è anche una commiserazione dell'animale. In *Measure for Measure*, la reazione di Isabella alla notizia che suo fratello sarà giustiziato «Domani», è: «Ah, è così presto! / Risparmiatelo, risparmiatelo! / Non è preparato a morire. Anche in cucina / uccidiamo il pollame quand'è la stagione» (2.2.83-86). Successivamente, ella si riferisce ad Angelo come a chi «piomba sul capo della gioventù / per trascinarne sott'acqua le follie / come fa il falcone coi pennuti» (3.1. 92-93). In *Much Ado About Nothing*, Benedick dice di Claudio, malato d'amore: «O poveraccio, ora va a strisciare nella frasca come un uccelletto ferito!» (2.1.182-183); più avanti, Benedick è «il merlotto [che] s'è posato» per Claudio e i suoi amici, quando Benedick stesso li ode dibattere l'amore di Beatrice per lui (2.3.93). Sir John Falstaff descrive gli uomini che ha arruolato per la battaglia, nella prima parte di *Henry IV*, come «gentaglia [...] che teme la detonazione di

5 Malvolio, per esempio, è chiamato «gull» in *Twelfth Night* (3.2.65); un 'gull' era anche uno scherzo o un trucco, come in *Much Ado About Nothing* (2.3.117).

un moschetto più di un uccello impallinato o di un'oca selvatica sciancata» (4.2.17-19). L'innocente Lucrezia, quando è messa alle strette nel suo stesso letto dallo stupratore Tarquinio, è paragonata all'uccello che trema davanti al falco (*The Rape of Lucrece*: 505-512).

Se davvero Calibano intendesse rapire i piccoli della ghiandaia dal loro nido, ciò alluderebbe a un atto barbaro e contro natura, un comportamento tipico di chi è sprovvisto di ogni cultura. Senza dubbio, tanto i pulcini quanto le uova sarebbero stati considerati, in quel periodo, cibo assai insolito e, come si evincerebbe dal termine «fowl», Shakespeare non sarebbe stato insensibile alla crudeltà insita nel cacciare e nell'uccidere. Come ho già sostenuto altrove (Fitzpatrick 2007: 57-67; 76-80), Shakespeare avrebbe potuto nutrire quella che per i suoi contemporanei sarebbe stata una curiosa vocazione al vegetarianismo, e ciò si noterebbe in modo particolare in quei drammi ove compaiono riferimenti alla vita pastorale. In *As You Like It*, il vecchio Duca e il suo seguito cacciano gli animali per cibarsene ma i pastori, che come loro vivono nella foresta, non lo fanno. L'attenzione di Corino è tutta rivolta alla morigeratezza della vita dei pastori, ed egli si compiace nell'osservare il suo gregge mentre si nutre: «Padrone mio, io sono un onesto lavoratore: mi guadagno quello che mangio e quel che ho lo porto addosso; non provo odio per nessuno e di nessuno invidia la fortuna; son contento del bene degli altri e non mi lagno se mi va male; e il più grande orgoglio mio è di vedere brucare le pecore e gli agnelli succhiare le poppe» (3.2.70-4). Corino non uccide le sue pecore nemmeno per mangiarle, anzi: fa in modo che si possano nutrire. Sono solo quei cortigiani che fraintendono l'essenza della vita pastorale che mangiano la carne. Analogamente, coloro che in *The Winter's Tale* sono più in sintonia con la vita pastorale non consumano carne: quando il contadino è mandato da Perdita a recuperare gli ingredienti per la festa della tosatura, la sua lista della spesa fa capire che la festa sarà vegetariana (4.3.35-48).

In definitiva: il regime alimentare di Calibano che cosa ci dice circa l'opinione che Shakespeare aveva di lui? E cosa avrebbe pensato un pubblico della prima età moderna di questo curioso personaggio? Bacche e radici, di primo acchito, rimandano a una dimensione animalesca e tuttavia, dopo un'analisi più approfondita, si capisce che questi alimenti possono diventare più accettabili in termini culturali una volta preparati a dovere. Lo stesso dicasi delle mele, associate, soprattutto se crude, alla smodatezza della gioventù, ma meno pericolose se cotte. Analogamente, Calibano rende assai più problematica di quanto non sembri la semplicistica contrapposizione tra barbarie e cultura: il suo desiderio di riempirsi lo stomaco è seguito da un eloquente, e ragionato, sfogo contro la violenza di Prospero. La commiserazione di Shakespeare per gli animali che vengono cacciati suggerirebbe che uccidere la scimmia, il tricheco o gli uccelli selvatici sia un atto barbaro; tuttavia, cibarsi di pesce è a sua volta problematico dal momento che era considerato meno

nutriente della carne animale e, oltretutto, un cibo ‘cattolico’. Il cibarsi di pesce, da parte di Calibano, e forse anche di ghiande, sarebbe apparso a uno spettatore elisabettiano un elemento capace di includerlo nel novero degli avversari religiosi e politici; lo stesso dicasi dell’aquila, se ha ragione Theobald quando dice che è questo che significa «stannel». La polpa di granchio e il miele erano considerati ottimi cibi: ma i benefici del granchio sembravano ricadere sulla sfera sessuale – e ciò è preoccupante se associato a un ipotetico stupratore – così come il miele si trovava spesso citato in concomitanza della sfera sessuale e dei suoi fluidi. Una caratteristica ricorrente, in questo caso, è l’ambivalenza verso il cibo che compare nel dramma che, a sua volta, indica un’ambivalenza verso lo stesso Calibano. In definitiva, Calibano non appare né chiaramente bestiale né chiaramente acculturato.

(traduzione di Paolo Caponi)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI⁶

- Ascham, R., 1570, *The Scholemaster or Plaine and Perfite Way of Teachyng Children, to Understand, Write, and Speake, the Latin Tong*, STC 832, London, John Daye.
- Bacon, F., 1639, *The Essayes Or, Counsels, Civill and Morall . . . With a Table of the Colours, or Apparances of Good and Evill*. STC 1151, London, John Beale.
- Benedict, S., 1952, *The Rule of Saint Benedict: In Latin and English*. Trans. and Ed. Justin McCann. Orchard Books, London, Burns Oates.
- Bullein, W., 1558, *A Newe Booke Entituled the Governement of Healtbe, Wherein is Uttered Manye Notable Rules for Mannes Preservacion, with Sondry Symples and Other Matters, no Lesse Fruiteful Then Profitable: Colect Out of Many Approved Authours*. STC 4039, London, John Day.
- , 1595, *The Government of Health: a Treatise . . . for the Especiall Good and Healthfull Preservation of Mans Bodie from All Noysome Diseases, Proceeding By the Excesse of Evill Diet, and Other Infirmities of Nature: Full of Excellent Medicines, and Wise Counsels, for Conservation of Health, in Men, Women, and Children*. STC 4042, London, Valentine Sims.
- Cogan, T., 1636, *The Haven of Health. Chieflly Gathered for the Comfort of Students, and Consequently of All Those That Have a Care of Their Health, Amplified Upon Five Words of Hippocrates . . . Hereunto is Added a Preservation from the Pestilence, with a Short Censure of the Late Sicknes at Oxford*. STC 5484, London, Anne Griffin for Roger Ball.
- Fitzpatrick, J., 2007, *Food in Shakespeare: Early Modern Dietaries and the Plays*, Aldershot, Ashgate.

⁶ Le singole opere shakespeariane citate dall’autrice sono state sostituite con le corrispettive traduzioni italiane con testo a fronte effettivamente utilizzate in questa sede per necessità traduttive (NdT).

- Fudge, E., 2004, "Saying Nothing Concerning the Same: On Dominion, Purity, and Meat in Early Modern England in *Renaissance Beasts: Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*. Edited by Erica Fudge, Urbana, University of Illinois Press.
- Gerard, J.-Johnson J., 1633, *The Herball or Generall Historie of Plantes. Gathered By John Gerarde of London Master in Chirurgerie Very Much Enlarged and Amended By Thomas Johnson Citizen and Apothecarye of London*, STC 11751, London. Adam Islip, Joyce Norton and Richard Whitakers.
- Griffin, B., 2006, "Emending Caliban's 'Scamels'", «Notes and Queries», 251, 494-495.
- Heywood, T., 1611, *The Golden Age. Or The Lives of Jupiter and Saturne, with the Deifying of the Heathen Gods*, STC 13325, London, [Nicholas Okes] for William Barrenger.
- Holinshed, R., 1587, *Chronicles, Newlie Augmented and Continued By J. Hooker Alias VowellGent. and Others*. STC 13569. Vol. 1: The Description of Britaine; The Description of England; The Historie of England. 3 vols. London. [H. Denham,] at the expenses of J. Harison, G. Bishop, R. Newberie, H. Denham, and T. Woodcocke.
- Jeninges, E., 1590, *A Briefe Discovery of the Damages That Happen to This Realme By Disordered and Unlawfull Diet. The Benefites and Commodities That Otherwaies Might Ensue. With a Perswasion of the People: for a Better Maintenance to the Navie*. STC 14486, London, Roger Ward.
- Jenkins, H., 1975, "Hamlet and the Fishmonger", «Deutsche Shakespeare-Gesellschaft West Jahrbuch», ed. by Hermann Heuer, Ernst Theodor Sehrt and Rudolf Stamm, Heidelberg, Quelle and Meyer, 109-20.
- Knowles, J., 2004, "'Can ye Not Tell a Man from a Marmoset'? Apes and Others on the Early Modern Stage.", in Erica Fudge (ed.), *Renaissance Beasts: Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*, Urbana, University of Illinois Press. 138-63.
- Lemnius, L., 1587, *An Herbal for the Bible*, Trans. Thomas Newton. STC 15454, London, Edmund Bollifant.
- Moffett, T., 1655, *Healths Improvement: Or, Rules Comprizing and Discovering the Nature, Method, and Manner of Preparing All Sorts of Food Used in This Nation*. 1st edition, Wing M2382, London, Tho[mas]: Newcomb for Samuel Thomson.
- Morse, R., 1983, "Unfit for Human Consumption: Shakespeare's Unnatural Food." *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West*, 125-149.
- Moryson, F., 1617, *An Itinerary Written By Fynes Moryson Gent. (Containing His Ten Yeeres Travell Through the Twelve Dominions of Germany, Bohmerland, . . . France, England, Scotland, and Ireland)*. STC 18205, London, J. Beale.
- Ovid, 1916, *Metamorphoses*. Trans. Frank Justus Miller. Vol. 2. 2 vols, London, William Heinemann.
- Pagden, A., 1982, *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Shakespeare, W., 1733, *The Works*. Ed. Lewis Theobald, London, A. Bettesworth and C. Hitch [and] J. Tonson [etc.].
- , 1892, *A New Variorum Edition of Shakespeare*, Horace Howard Furness (ed.), Vol.

- 9: *The Tempest*. 27 vols. London, J. B. Lippincott.
- , 1976, 1984, *La Tempesta*, introduzione di Nemi D'Agostino, traduzione e note di Agostino Lombardo, Milano, Garzanti.
- , 1990, *Molto rumore per nulla*, introduzione, prefazione, traduzione e note di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti.
- , 1990, *Come vi piace*, introduzione e note di Nemi D'Agostino, traduzione di Carlo Alberto Corsi e Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti.
- , 1991, *Re Lear*, introduzione di Nemi D'Agostino, presentazione, traduzione e note di Agostino Lombardo, Milano, Garzanti.
- , 1991, *Sogno d'una notte di mezza estate*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Marcello Pagnini, Milano, Garzanti.
- , 1992, *Le allegre comari di Windsor*, introduzione, traduzione e note di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti.
- , 1992, *Il mercante di Venezia*, introduzione, traduzione e note di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli.
- , 1993, *La dodicesima notte*, introduzione, traduzione e note di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli.
- , 1994, *Troilo e Cressida*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Francesco Binni, Milano, Garzanti.
- , 1994, *Cimbelino*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Piero Boitani, Milano, Garzanti.
- , 1995, *Amleto*, introduzione, traduzione e note di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli.
- , 1996, *Timone d'Atene*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Agostino Lombardo, Milano, Garzanti.
- , 1999, *Tito Andronico*, introduzione, traduzione e note di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli.
- , 2000, *Poemeti*, traduzione e cura di Gilberto Sacerdoti, Milano, Garzanti.
- , 2005, *Riccardo II*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Andrea Cozza, Milano, Garzanti.
- , 1991, *Enrico IV (parte prima)*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Massimo Bacigalupo, Milano, Garzanti.
- , 1991, *Enrico IV (parte seconda)*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Massimo Bacigalupo, Milano, Garzanti.
- , 1999, *Misura per misura*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Sergio Perosa, Milano, Garzanti.
- , 1999, *The Tempest*, Virginia Mason Vaughan-Alden T. Vaughan (eds.), *The Arden Shakespeare: Third Series*, London, Arden Shakespeare.
- , 1987, *The Tempest*, Stephen Orgel (eds.), *The Oxford Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press.
- , 1989, *The Complete Works*, Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, William Montgomery (eds.), prepared by William Montgomery and Lou Burnard, Oxford, Oxford Electronic Publishing, Oxford University Press.

- , and Middleton, T., 2004, *Timon of Athens*, John Jowett (ed.), The Oxford Shakespeare, Oxford, Oxford UP.
- Vaughan, W., 1612, *Natural and Artificial Directions for Health, Derived from the Best Philosophers, as Well Modern, as Ancient. . . . Newly Corrected and Augmented By the Author*. STC 24615, London, T. S[nodham] for Roger Jackson.
- Williams, G., 1994a, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, Vol. 1: A-F. 3 vols, London, Athlone.
- , 1994b, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*. Vol. 2: G-P. 3 vols, London, Athlone.

IL CIBO IN *THE TEMPEST*

Margaret Rose

In tutta la sua opera Shakespeare dimostra un vivo interesse per le questioni del cibo e dell'alimentazione (Fitzpatrick 2010) e negli ultimi due decenni sono usciti importanti studi critici dedicati alle diverse tematiche legate a questo argomento – alcuni specifici su Shakespeare, altri più generali sull'epoca (Albala 2002; Meads 2002; Fitzpatrick 2007, 2010; Thirsk 2007). In questo saggio vorrei porre l'attenzione su *The Tempest*, un testo nel quale, come peraltro in altre opere shakespeariane, si manifestano situazioni estreme, per cui da un lato il cibo scarseggia, dall'altro esiste in abbondanza¹. Questo *romance* fu scritto verso la fine della carriera del drammaturgo, nel 1611 circa, in un momento in cui le stridenti differenze fra ricchi e poveri provocavano tensioni acute a livello sociale². Non a caso, in quest'opera il

1 I fenomeni della carestia e dell'abbondanza non interessano solo *The Tempest*: in altri testi Shakespeare indaga le carenze alimentari e le rivolte popolari; si veda *Sir Thomas More* (1594), scritto con Anthony Monday e Henry Chettle, il più tardo *Pericles* (1607 circa), scritto probabilmente con George Wilkins, e *Coriolanus* (1608): opere non a caso composte in periodi di crisi economiche e situazioni di estrema carestia anche dovute ai cattivi raccolti. Sia in *Sir Thomas More* che in *Coriolanus* la rabbia del popolo esplode a causa del costo esorbitante del grano e della conseguente mancanza di pane. Viceversa, nell'universo dei triumviri di *Antony and Cleopatra* si festeggia in modo sfarzoso sulla barca di Pompeo e a casa Capuleti, in *Romeo and Juliet*, Lord Capuleti organizza uno splendido ricevimento per poter presentare Paride alla figlia Giulietta.

2 Nel tardo 1500 e primo 1600 l'Inghilterra fu afflitta da ricorrenti carestie dovute alle calamità naturali e ai cattivi raccolti, ai quali davano un contributo determinante anche altre calamità, che potremmo definire 'sociali'. Tra queste il fenomeno sempre più frequente delle 'enclosures' (letteralmente 'recinzioni'), ossia l'appropriazione da parte di privati di vasti territori fino ad allora di proprietà collettiva, i *Commons* – terreni del demanio comunale diffusi anche in Italia, spesso con il nome di 'Comunanze'. Quelle privatizzazioni di fatto sottraevano ai contadini la possibilità di mantenere livelli minimi di sussistenza, mentre i nuovi proprietari terrieri promettevano di aumentare la produttività di quei terreni coltivandoli in modo più intensivo. A ciò si affiancava la speculazione nel commercio di un bene primario come

cibo e le bevande assumono un ruolo di primo piano e servono a delineare meglio alcuni personaggi, i loro rapporti, le tensioni e i conflitti che intercorrono fra di loro.

I. CALIBANO E IL CIBO DELL'ISOLA

La figura più significativa per la nostra indagine è indubbiamente Calibano, il personaggio che il duca di Milano Prospero e la figlia Miranda incontrano sull'isola in cui naufragano dopo essere stati cacciati da Antonio, il fratello di Prospero. Shakespeare descrive l'estrema semplicità ma anche la varietà del cibo che Calibano conosce, mostrando come la sua conoscenza dell'isola, delle varietà di vegetali e piante di cui nutrirsi e delle sorgenti cui abbeverarsi diventino una merce di scambio con la quale egli stabilisce un rapporto con Prospero e Miranda, prima, e con Stefano e Trinculo, poi.

Vorrei soffermarmi su un aspetto di Calibano sovente lasciato in ombra da critici, registi, attori, e anche dai pittori (Spicci 2010) che hanno interpretato e re-interpretato questo personaggio enigmatico. Calibano è stato visto come un mostro, una specie di diavolo o almeno un uomo mostruoso (Rose 2010). Indubbiamente certe battute su di lui che Shakespeare mette in bocca a Prospero e agli altri personaggi hanno alimentato questa interpretazione negativa. Esiste tuttavia un altro Calibano, molto più umano, gentile e capace di esprimersi in un linguaggio poetico. Significativamente, questo Calibano emerge sovente in relazione all'argomento cibo. Appena approdati sull'isola – un'isola da qualche parte vicino alle Bermude, oppure nel Mediterraneo o addirittura, secondo alcune fonti, un'isola che ricorda l'Irlanda (Vaughan-Vaughan 2014: 42-54) – Prospero e Miranda trovano un Calibano pronto ad aiutarli a sopravvivere. Questo profondo conoscitore dell'ambiente naturale dell'isola mostra loro dove si trovano le sorgenti di acqua fresca e i terreni fertili (Fitzpatrick 2010: 127-143) mentre, in cambio, l'ex-duca di Milano impartisce a Calibano nozioni di astronomia e gli insegna a preparare una nuova bevanda facendo macerare certe bacche nell'acqua. Questo rapporto armonioso viene spezzato dal tentativo di Calibano di violentare Miranda. Da questo momento in poi, infatti, Prospero decide di trattarlo come uno schiavo. Una volta spogliato della sua terra, quest'ultimo rimane, come egli stesso ci informa, «confinato in questa dura roccia» (1.3.345-6). È in questa situazione che lo troviamo quando inizia l'azione: occupato in lavori manuali, come tagliare e portare la legna. Egli però reclama il suo

il grano, che sovente veniva accantonato dai grossisti in attesa di un aumento dei prezzi, che puntualmente si verificava alla fine dell'inverno o in primavera. In un'Inghilterra dove il pane era il cibo di base (la patata rimase ancora un cibo esotico per tutto il sedicesimo secolo) tali aumenti non mancarono di provocare proteste violente e rivolte. Per contro, una minoranza della società inglese – i reali, i nobili, la *gentry* – aveva a disposizione una quantità illimitata di cibo locale, d'importazione europea e anche proveniente dalle nuove colonie americane.

diritto di fermarsi e dichiara «I must eat my dinner», ribellandosi così al regime imposto da Prospero e ribadendo il suo status di essere umano grazie alla parola «dinner»:

Io devo pranzare.
Quest'isola è mia. Mi venne
Da Sycorax, mia madre. E tu me l'hai presa.
Appena arrivato mi accarezzavi e mi tenevi nel cuore,
mi davi acqua con i mirtilli
e mi insegnavi a nominare
la luce più grande e quella più piccola
che bruciano di giorno e di notte –
allora ti amavo, e ti mostravo tutte le qualità dell'isola,
le sorgenti d'acqua dolce, i fossi d'acqua salata,
i luoghi sterili e quelli fertili...
maledetto me per averlo fatto!
Che tutti gli incantesimi di Sycorax,
rospi, scarafaggi, pipistrelli
ti cadano addosso!
Perché io sono tutti i sudditi che avete,
io che prima ero il mio proprio re
e voi mi tenete prigioniero in questa dura roccia
da tutto il resto dell'isola mi avete escluso³.
(1.2.387-403)

Nel secondo atto ritroviamo Calibano non più in una condizione di subalternità, ma di parità con Stefano e Trinculo, tale da incoraggiare il primo a tentare di usurpare il dominio di Prospero e diventare re. Come ha già fatto con Prospero, Calibano intende rivelare anche a Stefano i luoghi dell'isola in cui si trovano l'acqua fresca e le zone fertili, ma in questo caso egli si spinge oltre, promettendo a Stefano di mostrargli dove raccogliere le bacche e dove andare a pescare. Qui il suo linguaggio cambia, non parla più in versi, non usa la lingua per descrivere o lanciare maledizioni; l'adopera per sedurre e adulare Stefano. Nel passo che segue il linguaggio diventa profondamente propositivo grazie alla lunga iterazione di «will», che sottolinea la fermezza delle sue intenzioni nei confronti di Stefano, specificata da verbi come «dimostrare», «baciare», «giurare», «cogliere», «pescare» e «procurare»: tutte forme verbali attive e di movimento che mostrano il dinamismo di Calibano e la sua intenzione di utilizzare le proprie capacità pratiche e il proprio sapere sulla pesca e i luoghi del cibo dell'isola, per guadagnare l'alleanza di Stefano.

³ Le citazioni sono tratte dalla traduzione che Agostino Lombardo ha realizzato in collaborazione con il regista Giorgio Strehler.

Ti mostrerò ogni zolla fertile dell'isola
– e ti bacerò il piede: ti prego sii mio dio [...]
Ti indicherò le sorgenti più ricche,
Per te raccoglierò le bacche e andrò a pescare,
A te procurerò la legna che ti occorre.
(2.2.148-149; 160-161)

Un ulteriore scambio con Stefano conferma che Calibano conosce l'isola nel dettaglio, dalle mele selvatiche ai bulbocastani (i «pignuts»), dal nido della ghiandaia ai frutti di mare che abbondano sugli scogli. Quando poi gli propone di andare a caccia di una scimmia, Calibano si trasforma in una specie di 'forager': una parola di difficile traduzione in italiano che indica una persona senza mezzi che conosceva bene il proprio territorio e riusciva a sopravvivere andando a caccia di cibo secondo la stagione. Calibano intende percorrere l'isola con il nuovo alleato: insieme i due correranno sulle rocce, saliranno gli alberi, scaveranno la terra, andranno a caccia – tutte attività, come ci suggerisce Diane Purkiss, permettevano al popolo di sovvertire la gerarchia dei ricchi possidenti della terra (Purkiss 2014: 91-122).

CALIBANO. Ti prego, lascia che ti conduca
Dove crescono le mele –
Con le mie unghie affilate
Ti scaverò noci di terra –
Ti mostrerò il nido della ghiandaia
Ti insegnerò
A intrappolare l'agile scimmietta
Ti condurrò
Dove c'è ricchezza di nocciole, e qualche volta
Ti porterò frutti di mare, gabbianelle
Delle rocce. Verrai con me?
(2.2.167-72)

2. PROSPERO E IL CIBO COME PUNIZIONE

Dal punto di vista del cibo, la figura reale di Prospero si caratterizza in opposizione a Calibano, così intimamente legato alla propria terra e ai suoi frutti. Prospero, duca di Milano e uomo di grande cultura, tende a usare il cibo per punire gli altri, come nel caso di Ferdinando. Poiché non vuole che il giovane conquisti Miranda con troppa facilità, si mette contro di lui, minacciando di incatenarlo e obbligarlo a una dieta estremamente povera:

E tu non parlare in sua difesa: è un traditore.
 Vieni. Ti legherò il collo e i piedi –
 Berrai acqua di mare –
 il tuo cibo saranno molluschi d'acqua dolce,
 radici secche e i gusci
 dove si cullano le ghiande.
 (I.2.464-7)

L'acqua fresca, che pure non manca sull'isola, viene negata a Ferdinando, che è costretto a bere l'acqua salata. Inoltre Prospero offre al principe di Napoli, erede di una delle corti più prestigiose dell'epoca, una dieta a base di vongole e radici secche, alimenti che, secondo Purkiss (Purkiss 2014: 102), nel Cinque-Seicento garantivano la sopravvivenza dei poveri. Va da sé che Ferdinando reagisca con sarcasmo, ribadendo: «Rifiuto un tale trattamento». È una provocazione, egli è pronto ad aggredire Prospero e sfodera la spada. La prospettiva di quella dieta rompe qualunque possibilità d'intesa tra i due.

C'è un secondo momento in cui Prospero usa il cibo come punizione. Alonso, re di Napoli, e il suo *entourage* – che al pari di Prospero e Miranda, quando sbarcano, appaiono spaesati – vengono totalmente privati del cibo. Mentre Antonio e Sebastian (il fratello di Alonso) stanno tramando per usurpare il trono del re Alonso, Prospero fa allestire in scena un banchetto dallo spiritello Ariel. Ai tempi di Shakespeare, un banchetto poteva essere un abbondante pasto caldo, come anche un insieme di frutta candita e fresca, presentate talvolta in forma di sculture maestose (Meads 2002: 8). Non possiamo sapere che cosa avesse in mente Shakespeare per il banchetto poiché la didascalia è piuttosto vaga a riguardo:

musica strana e solenne. Prospero (in alto) invisibile. Entrano vane e strane forme, che portano un banchetto e danzano in giro, facendo gesti di cortesia e di saluto; invitano il re e gli altri a mangiare e si allontanano. (3.3.16-19)

Il banchetto rimane dinanzi al gruppo di Alonso, fino quando quest'ultimo non decide di mangiare qualcosa, invitando gli altri della compagnia a fare altrettanto. In quel momento, seguendo la didascalia, il banchetto scompare⁴: «Tuoni e lampi. Entra Ariel, in forma di arpia; batte le ali sulla tavola e, con un bizzarro artificio, il banchetto sparisce» (3.3.50-53). A questo punto, con un *coup de théâtre*, Shakespeare fa rovesciare il tavolo imbandito (oppure lo fa coprire con un grande telo), per mettere questi uomini di corte nella stessa

4 Purkiss suggerisce un parallelo tra i banchetti in *The Tempest* e in *Timon of Athens*: «Timon's ironic water feast in that it turns out to be a shadow, not substance, and like that feast, invitations are limited to those that deserve punishment» (Purkiss 2014: 102).

identica posizione degli affamati della sua epoca (Butterworth 2005: 183). Dopo aver girato per ore per l'isola, anche loro devono patire la fame.

3. IL MASQUE DELL'ABBONDANZA

In conclusione vorrei porre l'attenzione sul ruolo del cibo nel *masque* in *The Tempest*, che Shakespeare colloca, in modo significativo, poco dopo la scena del mancato banchetto. La tematica centrale di questo *masque* è da collegare al discorso precedente del cortigiano Gonzalo (2.I.143-52), quando si esalta pensando a un mondo utopico dove la fame non esiste⁵. Nel seguente passo egli invita i potenti della Corte di Napoli a immaginare questo mondo:

Ma dovrebbe essere la Natura
A offrire, spontaneamente,
Abbondanza di messi, di ogni bene,
Con cui nutrire il mio popolo innocente.
(2.I.158-60)

Un mondo di armonia e di perfezione simile a quello descritto da Gonzalo (2.I.144-153)⁶ è quello popolato dalle dee del *masque*, tra le quali Cerere, divinità della terra e protettrice del raccolto. Ed è proprio lei che augura prosperità ai futuri sposi, Miranda e Ferdinando, immaginando un mondo di abbondanza, dove il cibo non scarseggia mai. Sorprendenti sono le immagini concrete che la dea ci offre di dispense e granai sempre pieni di grano, e di vigne, dove l'uva matura attende di essere colta. Altrettanto sorprendente l'immagine di un mondo dove l'inverno non esiste più così che l'autunno lascia il passo direttamente alla primavera:

Terra feconda, raccolto abbandonante,
Dispense e granai sempre ricolmi,
Vigne cariche di fitti grappoli,
Piante ricurve sotto il peso –
Appena finito il raccolto
Sopraggiunga da voi la primavera!
Carestia e bisogno

⁵ Le considerazioni di Gonzalo si ispirano a *Des Cannibales* di Michel de Montaigne, tradotto in inglese da John Florio, *Of the Cannibals* e pubblicato nel 1603.

⁶ «GONZALO. Nel mio stato / Governerei eseguendo tutto / Contrariamente agli usi. Non ammetterei / Nessun genere di commercio. / Di magistrati, neanche il nome. / Le lettere, sconosciute. Ricchezze / Povertà, qualunque servitù, / Più niente. Contratti, successioni, confini, / delimitazioni di terre, colture, vigneti: neanche. / Uso di metallo, grano, vino, olio: niente. / Niente lavoro – gli uomini, tutti disoccupati, tutti. / E anche le donne / Ma innocenti e pure. Sovranità, nessuna» (2.I.144-53).

Vi siano lontani
 La benedizione di Cerere
 è su di voi.
 (4.1.110-7)

Dal mondo irreal e allegorico del *masque* all'apparizione magica del banchetto a opera dello spirito Ariete, dalla povertà della dieta immaginata da Prospero per Ferdinand alla varietà di cibo e bevande presenti sull'isola e descritte da Calibano, Shakespeare crea un microcosmo che rovescia i rapporti alimentari e sociali dell'Inghilterra in cui vive. Sull'isola i reali mangiano poco o addirittura fanno la fame, mentre lo schiavo Calibano ha cibo e bevande a sufficienza e si sente autorizzato a reclamare il diritto di consumare il proprio pasto. Forse oggi – in un sistema che corre il rischio di distruggere il pianeta e in cui milioni di persone non hanno abbastanza da mangiare – converrebbe ascoltare con maggiore attenzione le parole di Calibano e prendere come esempio il suo rispetto per la natura, sforzandoci di conoscere meglio l'ambiente in cui viviamo e il cibo che mangiamo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albala, K., 2002, *Eating Right in the Renaissance*, Berkeley, University of California Press.
- Butterworth P., 2005, *Magic on the Early English Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fitzpatrick J., 2007, *Food in Shakespeare; Early Modern Dietaries and the Plays*, Aldershot, Ashgate.
- , 2010, *Shakespeare and the Language of Food. A Dictionary*, Basingstoke, Palgrave.
- , ed., 2010, *Renaissance Food from Rabelais to Shakespeare*, Aldershot, Ashgate.
- Lombardo A., 2007, *La tempesta* a cura di Rosy Colombo, Roma, Donzelli.
- Meads C., 2002, *Banquets Set Forth*, Manchester, Manchester University Press.
- Purkiss D., 2014, "The Masque of Food", *Shakespeare Studies*, vol. 42, 91-122.
- Rose M., 2010, "I volti di Calibano", in G. Restivo-R. S. Crivelli-A. Anzi (eds.), *Strehler e oltre il Galileo di Brecht e La tempesta di Shakespeare*, Bologna, Clueb, pp. 351-360.
- Spicci M., 2010, "Iconografia di Calibano" in G. Restivo-R. S. Crivelli-A. Anzi (eds.), *Strehler e oltre il Galileo di Brecht e La tempesta di Shakespeare*, Bologna, Clueb, 361-400.
- Thirsk, J., 2007, *Food in Early Modern England: Phases, Fads and Fashions, 1500- 1760*, London, Continuum, 2007.
- Vaughan Alden T., Vaughan V. Mason (eds.), 2014, *The Tempest*, London, Arden Shakespeare Edition.

C'È DEL MARCIO SOTTO LE MURA DELLA CITTÀ DI TROIA

Luigi Sampietro

Il gusto e l'olfatto. Un sapore di cibo guasto e un odore acido e dolciastro di sesso e marciume. Sono i dati sensoriali, anche se si tratta solo di parole, che insieme al continuo riferimento a infezioni e malattie ricorrono in un dramma i cui protagonisti non muoiono ma sono avviati verso una brutta fine. C'è un che di grottesco nel *Troilus and Cressida* di Shakespeare e in maniera diretta o indiretta, specie attraverso i commenti dissacranti di Tersite, è questo l'umore che intride via via pressoché tutti i personaggi e lascia lo spettatore con l'amaro in bocca. In luogo del lancinante e dignitoso dolore che accompagnerà l'esito delle grandi tragedie, qui prevale un senso di sgradevole rifiuto davanti a un disastro privo di catarsi. A sancire il tono e a rivelare il significato dell'azione, è sì la trama; ma, soprattutto, le ricorrenti metafore, presenti nelle battute e nei discorsi di tutti i personaggi, che entrano nelle orecchie di chi ascolta e agiscono come persuasori occulti.

Il *Troilus and Cressida* si basa su varie fonti – da Boccaccio a Chaucer e da Lydgate a Caxton – ed è di suo il dramma degli appetiti e della carne. Su di una colonna sul palco è come se si potesse immaginare un cartiglio con le parole di Ovidio: «Il tempo divora tutte le cose»; anche perché, già più di una volta prima di questo dramma, Shakespeare aveva toccato il tema della caduta della città di Troia che, così com'è evocato nel Secondo Canto dell'*Eneide*, doveva essergli sembrato il simbolo stesso della rovina e dell'orrore. Gli istinti primari – riproduzione e sopravvivenza: sesso e cibo – prevalgono sulla materia nobile della cavalleria e dell'amor cortese: i desideri sui sentimenti, la brutalità sul valore, gli istinti sulla grazia. Nel Prologo, l'operazione militare dello sbarco è addirittura resa con un termine che indica un malfunzionamento peristaltico: «Sessantanove teste coronate che salpano dalla baia / di Atene verso la Frigia han fatto voto

/ di mettere a sacco Troia, dentro le cui forti / mura, Elena, la moglie rapita di Menelao, / giace col lascivo Paride; e questa è la contesa. / Giunti a Tenedo, i vascelli vomitano / dall'ampio ventre il loro carico / di guerra pronto all'assalto»¹.

È passato qualche anno da quando Shakespeare ha scritto *Romeo and Juliet*. L'amore ha conosciuto nel frattempo le lenzuola adultere e delittuose di Claudio e Gertrude; e, da Amleto, è stato sacrificato a una causa più grande – «Va' in convento», dice infatti a Ofelia (3,1) – dopo aver scoperto che il mondo è fuori di sesto e che toccherebbe a lui provare a raddrizzarlo. Nel nuovo dramma la parabola si ripete. Troia è moribonda: è gentile e onorata, ma è fiacca. Il suo mondo cavalleresco sta per scomparire e i greci – rozzi e però poderosi, pragmatici per quanto incoerenti e rissosi – segnano l'inizio di una nuova epoca. Non rimane nulla nemmeno della sognante sensualità che avvolgeva la storia di Jessica e Lorenzo in *The Merchant of Venice*, e ormai le cose si sono messe in modo tale che Romeo non può più incontrare la sua Giulietta. Ora si chiama Troilo e ha bisogno di un intermediario per conoscere l'amata: «Non posso giungere a lei se non passo per Pandaro» (1,1). Lo sfondo non è la guerra civile che turbava la pace della città di Verona ma un conflitto che porterà alla distruzione di una delle parti, e nessun Principe potrà esserne arbitro. Al senso dell'onore che faceva trarre la spada a Tibaldo e Mercuzio, è subentrata la forza: «Ogni cosa si risolve in potere, / potere in volere, volere in appetito; / e l'appetito, lupo universale, / doppiamente assecondato da potere e volere, / farà dell'universo la sua preda / e divorerà se stesso», come dice Ulisse nel suo famoso monologo (1,3). Sotto le mura di Troia i greci vantano il forzuto Achille, gonfio di boria e sleale: «Un carrettiere, un facchino, un vero e proprio cammello!» (1,2). Ettore appartiene ormai al vecchio mondo e muore per mano di una squadraccia di Mirmidoni che lo uccidono con l'inganno: «Sono disarmato, greco: non approfittarne!» (5,8).

Al centro dell'azione – indispensabile all'incontro tra Troilo, figlio di Priamo, e Cressida, la figlia di un sacerdote che ha disertato il campo dei greci – c'è Pandaro, il cui comportamento è caratteristico dell'eponimo che sta per diventare nella lingua inglese: «Se mai sarete infedeli l'uno all'altra, dopo che mi son fatto in quattro per mettervi insieme, che tutti i ruffiani fino alla fine del mondo abbiano il mio nome e siano chiamati Pandaro» (3,2). Personaggio meschino secondo le convenzioni della commedia, costui è tuttavia un lord, oltre che zio di lady Cressida (3,1). Ed è proprio perché appartiene al rango superiore di principi e baroni che il suo personaggio spinge verso il basso la dignità dell'intera vicenda. Qui l'amore, lo spontaneo desiderio dell'altro, non è più, come in *Romeo and Juliet*, un sentimento elementare ma un dato di partenza per una lunga e complessa mediazione:

1 Le traduzioni in italiano sono a cura dell'autore del saggio.

TROILO. Io sono più debole della lacrima di una donna,
più mite del sonno, più stupido dell'ignoranza,
meno valente di una vergine durante la notte,
e inetto come la candida infanzia.

PANDARO. Ebbene, di questo ti ho parlato abbastanza: non voglio
più mettermi in mezzo e averci a che fare. Chi vuol dal grano cavare una focaccia, aspetti che sia macinato. TROILO. E io non ho aspettato?

PANDARO. Sì, la macinatura; ma devi aspettare che la farina passi al setaccio.

TROILO. E io non ho aspettato?

PANDARO. Sì, la setacciatura; ma devi aspettare che lieviti.

TROILO. Ho aspettato anche questo.

PANDARO. Sì, ma soltanto fino alla lievitazione; mentre la parola *poi* prevede che sia impastata, prenda la forma di una focaccia, e che il forno si scaldi per permettere la cottura. E ancora non basta: devi aspettare che si raffreddi se non vuoi scottarti le labbra. (1.1)

E come se questo non bastasse, l'abile paraninfo, nella scena successiva, prima afferma che Elena è innamorata di Troilo e, subito dopo, accorgendosi che Cressida, turbata e timorosa, mostra di credergli, introduce una nota che risuonerà più volte nel testo: «Troilo! ma se lui la stima non più di quanto io un *uovo fradicio!*» (1.2). Da questo punto in avanti, i riferimenti al cibo s'intrecceranno a immagini che alludono alla precarietà di tutto ciò che è organico. Corpi malati o feriti, cibi di scarto o malserviti sulla tavola: «Pula e crusca, pula e crusca, *intruglio d'avena* dopo un piatto di *carne!*» (1.2) è, infatti, la enfatica esclamazione di Pandaro al termine della rassegna dei condottieri dell'esercito greco. Il suo intento è di sminuirne il valore per esaltare le qualità di Troilo; e rivolgendosi a Cressida, che non mostra di essere troppo convinta, lui stesso aggiunge: «Ma non ce li hai gli occhi? Un uomo lo sai che cos'è? Non sono forse i natali, la bellezza, la prestanza, l'eloquenza, la virilità, la dottrina, la gentilezza, la giovinezza e la liberalità il *sale e le spezie che insaporiscono* un uomo?». Un elenco esagerato di virtù che in lei provoca una replica con un bisticcio di parole probabilmente osceno: «Va bene, un bel fusto e ben formato, ma nel forno deve andarci uno *sformato* senza le *fave*, e l'uomo la *fava* ce l'ha di fuori» (1.2).

Cressida è sì solo una giovinetta, ma il suo sarcasmo rivela che sa già molto bene come vanno le cose del mondo: un'amara lezione le ha forse tenuto l'ambiente nel quale è cresciuta, e lei stessa, nel corso del medesimo dialogo e proprio a riguardo del comportamento di Pandaro, mette a contrasto aspettative e previsioni – le cose come dovrebbero essere e le cose come si aspetta che andranno a finire –, mostrando una diffidenza da donna esperta che dell'amore, accanto agli slanci, fiuta, se già non conosce, l'aspetto tattico:

PANDARO. Sei un bel tipo. Con te non si sa mai come ti metti per difenderti.

CRESSIDA. Mi metto di schiena per difendere il pancino; e conto sull'astuzia per difendere i miei capricci; sulla segretezza per difendere la mia onestà; mi servo di una maschera per proteggermi dal sole; e di voi per proteggere tutto questo: tengo gli occhi aperti su mille fronti.

PANDARO. Dimmene uno di questi fronti.

CRESSIDA. Voi, soprattutto, e siete anzi uno dei fronti su cui sto più attenta. Se non posso difendere ciò che non voglio sia colpito, almeno cerco di evitare che andiate a ridire come sono stata colpita: a meno che l'affare non si ingrossi al punto che non si possa più tenerlo nascosto, perché allora sarebbe tardi!

(1.2)

La guerra, che dura ormai da sette anni (2.2), fa da sfondo a questo dramma, ma la vera contesa è di carattere sessuale; e sesso e cibo fanno spesso perno, nel modo di esprimersi dei suoi personaggi, su di una parola: 'appetito', che appartiene a una costellazione di termini uniti fra loro da certe caratteristiche che i linguisti definiscono onomasiologiche, e che si trovano di solito raggruppati per famiglie in un *Thesaurus*. Ora, la parola 'appetito', che ha come sinonimi 'il desiderio', 'la fame', 'il languore' e 'la voglia', può riferirsi tanto al cibo quanto al sesso; ma, nella accezione di 'brama' e 'cupidigia', può avere attinenza con altri ambiti o ambizioni, come, per esempio, il potere, che, in pace o in guerra, e nelle schermaglie d'amore, è sempre un'entità dominante.

Le figure retoriche contenenti parole che appartengono a questa famiglia possono andare dai penultimi versi del Prologo («il dramma salterà le prime schermaglie / della guerra, per cominciare nel mezzo / e da allora *nutrirsi* di tutto ciò ch'è teatro») fino al dialogo tra Patroclo e Agamennone durante l'assemblea dei comandanti greci:

PATROCLO. Achille m'incarica di dirvi che gli dispiace molto se non era per fare quattro passi che sono andati da lui le Loro Grazie insieme a questo nobile concilio, e spera sia stato soltanto per ragioni di salute: una boccata d'aria dopo pranzo per meglio digerire.

AGAMENNONE. Statemi a sentire, Patroclo: conosciamo fin troppo bene questo tipo di risposta; in un attimo lui prende il volo e sparisce sulle ali del disprezzo, ma non è per questo che le cose noi non le afferriamo; molte sono le sue virtù e molte le ragioni per cui sappiamo ravvisarle;

ma queste stesse virtù se lui non le tiene
sempre d'occhio, ai nostri occhi perdon di freschezza,
come la frutta, anche se bella, sopra un piatto sporco
rischia di marcire prima d'essere assaggiata.

(2.3)

Il teatro, non in quanto dramma – contrasto – ma in quanto momento della vita comunitaria di un popolo, ha bisogno di quella che George Steiner, in *The Death of Tragedy* (1961), ha chiamato una 'mitologia'. Se la poesia lirica, intesa come espressione individuale di stati d'animo, permette un lento adeguamento, quasi una iniziazione, all'universo che sta dietro alle parole di un autore; tanto la tragedia quanto la commedia implicano un rapporto diretto e immediato tra autore e pubblico. Perché a teatro non c'è tempo per riflettere ma solo per reagire. Questo rapporto – questa mitologia – è la rappresentazione generalizzata di fatti e valori che sono presenti e ricorrono in maniera uniforme all'interno di una comunità. Più compatto è in una società il mondo dei valori e più la reazione del pubblico sarà di carattere emotivo piuttosto che razionale.

Sicché, se in una tragedia l'uomo muore – ovvero, il protagonista o la protagonista, e magari entrambi, soccombono –, i valori in cui crede una determinata società sopravvivono. Da un punto di vista drammatico l'eroe tragico è un uomo, o una donna, che si trova a combattere da solo una battaglia destinata a fallire. Non è però da considerarsi un martire in senso cristiano, questo individuo; bensì un eroe schiacciato tra due ineluttabili forze, o valori metafisici, che vengono a scontrarsi e che lo costringono a quel che agli occhi degli dèi è una colpa. Non per questo si sottrae alla propria responsabilità, che consiste nell'accettare le conseguenze di un errore peraltro inevitabile. E, così facendo, afferma il proprio statuto di uomo di fronte a un destino, ovvero un ordine delle cose, che nasconde il volto di una o più divinità avverse.

La tragedia rivela la compattezza della mitologia di un popolo. Se, infatti, per valutare la sua struttura morale è importante capire di che cosa una società rida, cioè quali comportamenti e modi di essere rifiuti; la tragedia, sul palcoscenico, rivela le ragioni e i valori in cui si riconosce e per i quali l'eroe – cioè, l'individuo di nobile schiatta e di grande statura morale – sia capace di morire. Nella caduta l'eroe non ottiene alcun compenso; ed è nell'eccesso di dolore, più che nella morte, che si colloca la sua aspirazione alla dignità.

Ma la cultura moderna, costruita sulle ideologie, tende a smitizzare, non solo a demistificare. La reazione del pubblico al gesto e alla parola scenica prende più sovente la forma della discussione, in atto o in potenza, che non quella di una corale solidarietà evocata dalla virtù generalizzante della tragedia. Come scrive Renato Poggioli in quell'aureo libretto che è *Definizione dell'utopia e morte del senso della tragedia* (1964), la cultura dell'Occidente,

dominata dall'eredità giudaico-cristiana della vita – peraltro comune alla concezione provvidenziale della storia che è propria della profezia marxista – è da sempre fondata su di una escatologia che risolve la situazione tragica in ottimismo metafisico. La tragedia non si contenta di evidenziare i mali e le sciagure a cui una semplice riforma morale o politica potrebbe porre rimedio e prende solo atto del mistero che si nasconde dietro il volere del Fato; mentre noi, quando assistiamo a una tragedia – greca o elisabettiana – tentiamo di giudicare e situare storicamente l'opera piuttosto che viverne la rappresentazione come momento di una liturgia civile che sia attiva e vitale più che interpretativa.

Il teatro shakespeariano poteva contare su di un linguaggio esistenziale comune tra il pubblico e l'autore, che permetteva una comunicazione immediata e non esoterica. La mitologia elisabettiana era un impasto di valori cristiani e pagani, di credenze classiche e barbariche. La vendetta aveva uguale dignità del gesto caritatevole. Il pubblico rideva di Shylock come di Tersite, di Falstaff come della Nutrice in *Romeo and Juliet*; rideva del vizio come della deformità, dell'errore della carne come della colpa della mente. Si riconosceva in Amleto quando, per evitare di garantirgli la salvezza eterna, rinunciava a pugnalarlo Claudio assorto in preghiera, e credeva nel valore dell'ordalia. Gli elisabettiani non avrebbero mai pensato che Otello, per essere moralmente degno, avrebbe potuto esimersi dall'uccidere Desdemona creduta adultera, in quanto la giustizia di Otello non è da intendersi come la laboriosa giustizia dei tribunali ma come un atto diretto e immediato, che corrisponde, sia pure nell'errore, alla giustizia della mente. Per il nostro secolo sarebbe inconcepibile, perché inverosimile, che un regno fosse suddiviso con i criteri con cui viene suddiviso nel *King Lear*; o che la legge fosse applicata così come avviene in *The Merchant of Venice*: convenzioni di genere a parte. E, infine, mai il pubblico elisabettiano avrebbe pensato di poter esprimere una qualche riserva sull'intima necessità drammatica dei suicidi di Otello da una parte e di Giulietta dall'altra; e tuttavia, in una situazione diversa – una situazione d'indagine sull'estremo significato del dolore umano –, cioè nel *King Lear*, l'atteggiamento è diverso. E Gloucester, infatti, si lascia convincere dal figlio Edgar a desistere dal proposito di uccidersi. Ma il *Troilus and Cressida*, non è una tragedia. Si conclude con una catastrofe morale e con la morte di Ettore che non è, però, il protagonista, ovvero il personaggio che è interpretato sulla scena dal primo attore. Ettore ha la reputazione di essere la figura di più alto sentire nel dramma ed è decisivo nel portare la sfida finale ad Achille, volendo provare davanti a greci e troiani «che la sua donna è più saggia, più bella e fedele / di tutte quelle che un greco abbia mai stretto / tra le braccia» (1.3). E tuttavia, se da un lato le sue ragioni sono quelle del codice cavalleresco – la difesa dei deboli e delle donne: «Il mio onore viene prima del mio destino» (5.3) – e il suo linguaggio fa eccezione perché del tutto privo di allusioni al cibo e alle funzioni del corpo

–, da un altro lato è indispensabile ricordare che il pubblico elisabettiano era contemporaneo dei lettori del *Don Chisciotte*, e quindi più pronto a ridere che a prendere sul serio certe situazioni. Ettore, così come Troilo, è potenzialmente un personaggio tragico, ma in un contesto in cui la viva forza ha la meglio sul rispetto delle regole – e davanti a un pubblico consapevole che così vanno le cose di questo mondo – non è che un paladino di valori e virtù medievali che non sono più condivisi.

L'onore messo inaspettatamente in discussione – ma verrebbe quasi da dire ‘messo in palio’ – da Ettore è quello della moglie Andromaca, la quale in verità non c'entrerebbe per nulla. Ma poiché la chiave di lettura del *Troilus and Cressida* – quasi un segno convenzionale posto all'inizio di un pentagramma – è nelle parole citate in apertura («Elena [...] giace col lascivo Paride; e questa è la contesa»), e poiché la trama è nell'intrigo di Pandaro per mettere insieme il nobile Troilo e la nipote Cressida, ecco che l'iniziativa del comandante Ettore, inopinata dal punto di vista logico, viene a intonarsi agli ambigui colori di ciò che le sta attorno. In assenza di qualsiasi valore assoluto, cioè metafisico, si può e si deve dubitare di tutto e tutto è relativo, e perciò negoziabile.

Al di là di ogni mito, una guerra combattuta per una questione di corna è indicativa della fragilità delle cose che reggono il mondo. Lo sanno tutti che Elena non vale tanti morti e poiché il dramma ruota attorno a un personaggio – Cressida – che potrebbe pure essere un'eroina della letteratura moderna, ma che, debole e senza principi qual è, non è affatto un'eroina; l'intera vicenda risulta essere solo la caricatura di una tragedia. Al pubblico, già nel primo atto sono dati in pasto esempi di mortificante squallore. Mentre il conflitto è in corso e la caduta della città potrebbe essere imminente, la protagonista si diverte a cercare i peli bianchi sul mento pressoché imberbe del fidanzato. In una *pièce* o in un film del XX o XXI secolo potrebbe essere, questa, una verosimile reazione, insensata perché nevrotica, al trauma della guerra; nel *Troilus and Cressida*, non è nemmeno un intermezzo comico: è solo un episodio che si accorda col clima farsesco di un dramma provocato da un affare di letto.

Hamlet, per fare un solo esempio, si chiude con le solenni parole di Fortebraccio – «Quattro capitani / portino Amleto come un soldato sul palco; / ché egli, posto alla prova, avrebbe probabilmente / mostrato un'indole regale, e al suo passaggio / la musica dei soldati e i riti marziali / parlino alto per lui» (5.2) –, il *Troilus and Cressida* manca di vero pathos e si conclude con il lamento di Pandaro, che per la prima volta parla in versi piuttosto che in prosa e su di una nota bassa che si pone come un sigillo:

PANDARO. Voi membri di quest'arte, mercanti di carne fresca,
datevi da fare, spremete le lacrime, tiratele fuori
dai vostri occhi, per la caduta del povero Pandaro;

e se il pianto non vi riesce, cacciate almeno un lamento,
 oh! non per me, ma per le vostre stesse ossa dolenti.
 Fratelli e sorelle, addetti ad aprire le porte per gli altri,
 aprirò io il mio testamento di qui a un paio di mesi:
 potrei farlo ora ma ho paura che quelle oche infette
 laggiù nei bordelli di Southwark' si mettano a strillare.
 Sto sudando per la febbre ma spero per allora
 di trovare un rimedio; poi, quando sarà il momento,
 questo è un male che a voi lascerò tutto quanto.
 (5.10)

L'eredità medievale, anche letteraria, da cui Shakespeare deriva sia l'impostazione cavalleresca dei combattimenti, la 'singolar tenzone' tra i paladini delle due parti in guerra, sia il presupposto che dovrebbe essere indiscutibile della virtù delle dame – Elena, Andromaca, e, nel bel mezzo, Cressida –, in questo dramma è come incrinata o contaminata, fin dall'inizio, da un clima di sospetto. Da una parte perché Achille e Aiace sono personaggi fuori luogo come co-protagonisti in una vicenda, non dico tragica ma soltanto epica: l'uno per la grottesca piccolezza d'animo, a dispetto dell'imponente mole, e l'altro per la indole quasi animalesca (1.2); e, dalla parte opposta, perché Ettore e Troilo sono altrettanto fuori luogo, ovvero calati in situazioni che non permettono lo sviluppo della loro potenziale personalità tragica, se non, semmai, come i protagonisti pieni di problemi di un romanzo dei nostri tempi. Ma ciò che soprattutto contribuisce a svilire l'intera vicenda è la natura delle relazioni umane che sono sempre governate per interposta persona: da Pandaro per un verso e da Ulisse per un altro. I principi universali che hanno la funzione di caposaldo metafisico tanto nella tragedia classica ed elisabettiana quanto nella visione dei cavalieri medievali, sono qui ridotti a mera 'politica': confronto tra rapporti di forza. In altri termini, regole e leggi sono frutto di convenzioni all'interno di una comunità e non strutture sovratemporali preesistenti la sua costituzione, come s'intendeva che doveva essere prima dell'Età Moderna.

Nella brutalità di questa che sembra una guerra dei giorni nostri – e ricordo una regia di Luigi Squarzina con gli attori in divisa grigioverde (1964) – spicca la figura di Tersite che nel cast delle edizioni attuali è presentato come «un greco deforme e scurrile» e che nell'unica messinscena accertata dell'epoca elisabettiana doveva vestire i panni del Fool: il personaggio che compare, 'con licenza di dire', in ben ventitré opere di Shakespeare e che irrompe sulla scena del *Troilus and Cressida* all'inizio del secondo atto dov'è protagonista, insieme ad Aiace, di un furioso battibecco a beneficio – com'è facile immaginare – soprattutto del pubblico dei posti in piedi:

AIACE. Tersite!

TERSITE. E se Agamennone avesse le bolle? Tutto quanto pieno di pustole, pieno dappertutto, e in generale?

AIACE. Tersite!

TERSITE. E se dalle pustole corresse del pus? Non ti pare che il generale potrebbe mettersi a correre? Sarebbe quel che si dice un campione suppurato!

AIACE. Cane!

TERSITE. Allora sì che si vedrebbe uscire della materia; che adesso non vedo per niente.

AIACE. Figlio di una cagna randagia! Ma ci senti o no? Prova a sentire questa! [*Lo picchia*]

TERSITE. Ti venisse la peste, come ad Atene, brutto bisteccone bastardo! Altro che milord!

AIACE. Parla, su continua a parlare, lievito ammuffito! Ti sistemo io a forza di botte.

TERSITE. Faccio prima io a mettermi del sale in zucca e un po' di grazia con una buona dose dei miei precetti; ma credo che il tuo cavallo riuscirebbe a dire le orazioni prima che tu impari a memoria una preghiera. Tutto quello che sai fare è picchiare: ti venisse il carbonchio, da quel cavallaccio bolso che sei!

AIACE. Fungo velenoso, dimmi com'è il proclama.

TERSITE. Credi che io non senta niente, per picchiarmi in questo modo?

AIACE. Il proclama!

TERSITE. Buffone. È quello che credo che tu sia proclamato.

AIACE. Piantala, porcospino, piantala: mi prudono le dita.

TERSITE. Vorrei che ti prudesse tutto, dalla testa ai piedi; e, toccasse a me di grattarti la rogna, ti ridurrei alla crosta più schifosa di tutta la Grecia. Quando c'è d'andare in avanti all'attacco, però, non sei così svelto.

AIACE. Allora, sto proclama?

TERSITE. Passi il tuo tempo a parlare e a sbraitare contro Achille, perché sei invidioso della sua grandezza come Cerbero della bellezza di Proserpina: e per questo continui ad abbaiare.

AIACE. Senti, senti: ha parlato Madama Tersite!

TERSITE. Perché non provi a picchiare lui?

AIACE. Pezzo di frittella che non sei altro!

TERSITE. Con un pugno ti ridurrebbe in briciole come un marinaio farebbe con una galletta.

(2.1)

Nel corso del dramma, Tersite compare altre sette volte e la sua è una presenza comica che culmina nella scena in cui si rivolge a Patroclo, l'ami-

chetto di Achille, dandogli prima della «puttana maschio» e poi investendolo con una raffica di male parole che finiscono per essere una sorta di benedizione sacerdotale rovesciata: «E ora che tutte le putride malattie del Mezzogiorno, il torcibudella, l'ernia, il catarro, la renella che ti lascia lì con la schiena bloccata, la letargia, il gelo della paralisi, l'occhio scerpellino, il fegato che si spappola, i polmoni che rantolano, la vescica piena di pus, la sciatica, l'eczema sulle mani, il mal d'ossa cronico e un'impetigine bollosa che trafora la pelle, che tutte quante queste malattie possano venire dietro alle vostre obliquità posteroanteriori» (5.1). Il catalogo rispecchia il livore di Tersite per i capi dell'esercito greco ed è un turbinoso elenco di parole che fanno da cassa di risonanza alle metafore su sesso e cibo che ricorrono nel testo. È, anche, una sorta di cialtronesco memento per chiamare l'attenzione sul fatto che, appagati gli appetiti, le conseguenze sono visibili nella decadenza del corpo. Non sorprende l'avventurata ipotesi di chi vorrebbe considerare Tersite come facente le funzioni del coro, com'era nel teatro classico. Luigi Squarzina, nella sua messinscena, lo aveva genialmente vestito dei panni di un reporter al fronte, con tanto di macchina fotografica. Un personaggio che parla soprattutto stando nelle retrovie ma che nei momenti decisivi, sia quando Troilo affronta il greco Diomede, col quale Cressida lo ha tradito – «Adesso si stanno mettendo le unghie addosso; non me la voglio perdere» (5.4) –, sia quando Paride e Menelao combattono – «Il cornuto e il cornificatore sono alle prese» (5.7) – si trova puntualmente sul posto per un commento in diretta.

Tersite è unico nell'opera di Shakespeare. È un personaggio comico velenoso e vile, ma non ottuso; implacabile e sfrontato ma ininfluenza sull'azione. È una figura che per statuto e per contratto ha il compito, comunque quasi sempre vano, di aprire gli occhi agli altri personaggi e la cui immunità lo stolto Aiace – «quell'elefante!» (2.3) – si permette di non rispettare, perdendo probabilmente a sua volta il rispetto del pubblico. Nessuno è disposto ad ascoltare la buona dose di verità che c'è nelle parole di questo anomalo Fool; e non tanto perché la sua violenza verbale vada oltre ogni possibile convenienza, ma perché il suo infastidire i grandi capi con continui attacchi ha il medesimo effetto delle moderne inchieste giornalistiche sulle malefatte dei potenti, i quali si rifanno rivolgendosi ai tribunali così come sul palcoscenico elisabettiano – ma in realtà sempre nel teatro dei tempi andati – ricorrevano alle percosse.

La brutalità e l'inganno regnano nel campo greco e Tersite striscia e saltabocca perché deforme tanto nella mente quanto nel corpo, ma non tacerebbe mai per entrare nelle grazie di qualcuno: nemmeno di Achille, che pure si compiace di averlo con sé: «Ecco, ecco. Sei arrivato, *cacetto* mio, mio *digestivo*; perché non ti sei presentato più spesso alla mia *tavola*?» (3.3). Tersite, in un *morality play*, avrebbe potuto fare la parte di un personaggio che poteva avere il nome di Odio; e l'odio, si sa, è il più genuino dei sentimenti:

è sempre puro, a differenza dell'amore, perché di odiare non finge nessuno, se non nelle schermaglie del corteggiamento e per momentanei motivi tattici. Sicché le parole di Tersite devono essere prese con le molle ma sul serio, almeno come indizi; e, poiché non servono soltanto per definire il personaggio, la loro eco influisce sulla generale coloritura dell'opera.

A parte Ettore e a parte Ulisse, che è la mente machiavellica dei greci – «un gran bel volpone, quello lì» (5.4) –, e che si distingue perché immune da quel tanto o tantissimo di follia che domina i protagonisti in entrambe le schiere, tutti gli altri sono bersaglio delle parole, insolenti e però sintomatiche, di Tersite. Agamennone, il capo della spedizione, altro non è che «un buonuomo che ama la passera, ma con meno cervello di quanto non abbia cerume nelle orecchie»; e Menelao, «un monumento alle corna e l'archetipo del vero becco», non è che «un dozzinale corno da scarpe appeso al polpaccio del fratello» (5.1). Patroclo è «un gomito di cascame» e «un sudicio cataplasma», mentre Achille, insieme ad Aiace, forma «una coppia di tali deficienti che per liberare una mosca da un ragno hanno bisogno di tagliare la tela con la spada» (2.3). Di Nestore, Tersite dice allo stesso Achille che ha un «cervello pieno di muffa» (2.1) e, più avanti, che si tratta solo di «una vecchia crosta di formaggio risecco, mangiata dai topi» (5.4). Definisce il giovane Troilo come «un piccolo scimunito» e «un asino turlupinato da una troietta» e il greco Diomede come un «farabutto e un puttaniere» (5.4). Infine, sulla protagonista Cressida, figlia di «quel traditore di Calcante» (5.1), Tersite non fa che riprendere in prosa, e in più di un'occasione, il giudizio in versi di un Ulisse che la sa sempre lunga: «In lei tutto parla: i suoi occhi, le sue guance, le sue labbra, persino / i piedi. E la troiaggine le esce da ogni giuntura e movimento» (4.5). Priamo ha una piccola parte nel *Troilus and Cressida*, ma, indipendentemente da quanto fa e dice, è una figura che, almeno per il pubblico colto che poteva avere familiarità con la sua fama di re incosciente che dopo essere stato l'artefice della ricostruzione della città di Troia distrutta da Eracle aveva permesso che finisse in rovina per assecondare un'assurda faccenda di corna – fama che agli elisabettiani arrivava da opere come il *Recuyell of the Historyes of Troye* (ca. 1475) di William Caxton e il *Troy Book* (1412-20) di John Lydgate –, si conformava all'insolita peculiarità dei partecipanti a questo conflitto.

Si tratta ovviamente di un problema di percezione. Shakespeare presenta al pubblico una versione dei fatti di Troia in cui lo spirito dell'epica ha ormai ceduto il posto a quello della satira, e i grandi personaggi della tradizione sono visti con un occhio cinico che potrebbe appartenere a uno smaliziato storiografo o, addirittura, a un grossolano frequentatore di taverne. Il *Troilus and Cressida* è una tragicommedia il cui disegno generale è sostenuto dall'eloquenza latineggiante dei grandi capi ma il cui tessuto è sdrucito dalle parole dei suoi interpreti che finiscono per dare l'impressione di essere i protagonisti di un grande dramma in cui gli attori, non avendo imparato bene la parte, farciscono le battute con paragoni improvvisati di bassa cucina.

Giusto a metà dell'opera – ed è una sorta di cardine attorno al quale gira tutta l'azione – una battuta di Paride rivolta a Pandaro alla presenza di Elena definisce l'amore come una passione divorante, e però con parole che sembrano la parodia dell'antica formula sull'amore mistico. La fulminea circolarità di «Amor amorem amat» diventa un laborioso: «Non mangia altro che colombe, l'amore; ed è così che scalda il sangue; il sangue caldo genera caldi pensieri, i caldi pensieri generano calde azioni e le calde azioni sono l'amore» (3.1). Un riferimento al corpo e ai sensi – agli appetiti –, con una sintonia lessicale, come si può osservare anche nello spicilegio di frasi su cibo e malattie che segue, in cui si ravvisa lo spirito del tempo in quanto sembrano procedere dall'inconscio collettivo di personaggi creati da un autore con la luna storta e che sono un messaggio per il pubblico che noi oggi chiamiamo 'subliminale':

TROILO. Io ti dico che sono folle d'amore per Cressida
ma tu non rispondermi ch'è splendida, perché così versi
nell'ulcera aperta del mio cuore i suoi capelli, i suoi occhi,
le sue guance, il portamento e la sua voce.

(I.1)

[...]

TROILO. Ed è per questo che non posso combattere.
Troppo magre sono le ragioni sul filo della mia spada
(*Ibidem*)

[...]

ALESSANDRO. Un uomo farcito di tutti quanti gli umori al punto
che il coraggio in lui è un soffritto di stupidità e la stupidità è con-
dita con una salsina di senno.

(I.2)

[...]

ALESSANDRO. Si dice che ieri Aiace si sia battuto con Ettore e lo ab-
bia steso e che per la vergogna e lo sdegno da quel momento Ettore
non mangi e non dorma

(*Ibidem*)

[...]

ULISSE. Quando un generale non è più come l'alveare
a cui ricorre chi deve rifornirsi, quale miele possiamo
aspettarci?

(I.3)

[...]

AGAMENNONE. Anche Achille dovrà sapere la cosa
e così i capi greci. E voi, nobile Enea, banchetterete
con noi prima d'andarvene.

(Ibidem)

[...]

NESTORE. E qui il forte sapore della nostra fama si farà sentire sul fine palato dei i troiani.

(Ibidem)

[...]

ULISSE. Lo si riconosca tutti come il più degno di noi e vedremo il Gran Mirmidone sciopparsi la purga.

(Ibidem)

[...]

TERSITE. Sai che bottino, se Ettore farà schizzare il cervello a uno di voi due: come rompere una noce che non ha dentro niente.

(2.1)

[...]

AGAMENNONE. Il superbo si mangia da se stesso. La superbia gli fa da specchio, da trombettiere e da cronista. E chi si vanta senza costruito, il vanto lo divora.

(2.3)

[...]

ULISSE. C'è chi mangia nel piatto del merito altrui e il merito, nella sua follia, se ne sta a digiuno.

(3.3)

[...]

ACHILLE. Mi è venuta una voglia, come una donna, un tal desiderio che mi prende la nausea, di vedere il grande Ettore nei suoi abiti di pace

(Ibidem)

[...]

DIOMEDE. Visto che la difendete e non sentite in bocca il gusto amaro della sua infamia con tutte le perdite di amici e quattrini che costa, meritate di tenervela; e pure lui che è un becco lagnoso che se la scioppa tutta fino alla feccia anche se si tratta di una partita avariata.

(4.1)

Nello spazio di un pomeriggio – il tempo per arrivare al termine del dramma sul palcoscenico del Globe – e mentre il grande sacrificio della patria per i capi troiani sta per consumarsi, si conclude la piccola vicenda dei giovani innamorati, sulla falsariga dell'adulterio di Elena che ha portato al disastro. Vista da lontano, quella di Troilo e Cressida può mostrare i contorni di una storia infelice e tragica. Ma, costruita invece com'è nella forma di un'azione lenta e laboriosa, per di più contaminata da un linguaggio greve che impedisce ai protagonisti di muoversi verso una conclusione definitiva, è solo un

episodio quasi trascurabile in quella commedia umana che il Tempo riduce in polvere:

ULISSE. Il Tempo è un grasso mostro d'ingratitudine che ha sulle spalle una bisaccia piena di tutte le offerte che riceve e che subito dimentica: i buoni frutti del recente passato che lui fa subito a pezzi e una volta in frantumi divora senza pensarci. Soltanto il tornare a fare può, mio signore, dar lustro al merito: le imprese passate sono come quei vecchi ruderi di armature arrugginite e in disuso che possono solamente far ridere. La strada da prendere è quella dell'istante, perché il sentiero su cui viaggia l'onore è così stretto che vi ci si può incamminare soltanto uno alla volta. E non bisogna mai farsi da parte perché la competizione ha dietro di sé mille figli che incalzano; se fate tanto di cedere il passo o andar di traverso, quelli s'infiltrano come fa la marea che monta e ben presto vi ritroverete in coda; e al pari di un cavallo coraggioso caduto in prima fila sarete travolto e calpestato come un ciottolo sotto i piedi della vile retroguardia. Quel che adesso fanno loro, anche se valesse di meno di quel che avete voi fatto ieri, ottiene sempre la precedenza, perché il Tempo è come i padroni di casa moderni che al convitato in partenza stringono appena appena la mano, e a quello in arrivo volano incontro con le braccia tese: la loro accoglienza abbonda sempre di sorrisi, ma chi si congeda se ne va tra i sospiri. Non deve dunque la virtù sperar d'esser premiata per quello che ha fatto, perché anche la bellezza e il talento, l'amore e l'amicizia, la carità e i nobili natali, la salute fisica e i meriti acquisiti saranno sempre tutti quanti vittime della calunnia e dell'invidia del Tempo.

(3.3)

Se in *Romeo and Juliet*, per fare un ultimo esempio, gli amanti sono ciechi di desiderio e incapaci di pensare al dopo – alle conseguenze –, perché si trovano come all'interno di un eterno presente rubato agli dèi, qui l'azione di tutti i personaggi è dominata da una surreale inquietudine. La guerra non si conclude, Achille non si decide a rientrare in combattimento, Cressida non sa aspettare il ritorno di Troilo e la fine sta dietro l'angolo. Sappiamo, senza bisogno di profeti e pitonesse, che i greci avranno il sopravvento e che Troia

cadrà. In una tragedia morirebbero i protagonisti e rimarrebbe in piedi la città con la sua gente. Qui invece vivono tutti come fuori di sé, nell'attesa che il mondo degli antichi valori vada distrutto, insieme al tempio di Apollo e al Palladio. L'imminente fine della guerra sarà per i vincitori solo una pagina di storia: epos e non tragedia; mentre, per gli sconfitti, la prospettiva è il silenzio.

CIBO E VENDETTA IN *TITUS ANDRONICUS*

Cristina Paravano

Al termine della sanguinosa guerra vinta contro i Goti, Lucio, uno dei figli di Tito Andronico, esige il corpo di un prigioniero goto per alimentare la pira («feed the sacrificing fire» 1.1.142)¹ destinata al rituale sacrificio agli dei:

Give us the proudest prisoner of the Goths,
That we may hew his limbs, and on a pile
Ad manes fratrum sacrifice his flesh
Before this earthy prison of their bones,
That so the shadows be not unappea'd,
Nor we disturb'd with prodigies on earth.
(1.1.96-101)

Il cadavere di Alarbo, figlio maggiore di Tamora, regina dei Goti, è solo il primo di una serie di corpi smembrati e mutilati che Shakespeare ci presenta; questa tragedia di vendetta è infatti pervasa da riferimenti a parti del corpo, sia reali che metaforiche, come «the eyes of royal Rome» (1.1.11) o «the true hand that fought Rome's quarrel out» (5.3.101), per indicare metonimicamente Tito. La parola «mano» è quella che ricorre con maggior frequenza, con 74 occorrenze, seguita da lingua (25), testa (17) e braccia (14). La loro ripetizione è talmente ossessiva che «we begin to think the world is made up of nothing but hands, tongues, bones, throats, blood, heads, and stumps» (Laughlin Fawcett 1983: 270). Le parti mutilate assumono molteplici significati nel testo: rappresentano la frammentazione del corpo politico di una Roma ormai «headless» (1.1.186), mostrando al tempo

¹ Tutte le citazioni di *Titus Andronicus* sono tratte dalla New Arden Edition a cura di J. C. Maxwell, Cambridge, Mass., 1953.

stesso l'inadeguatezza e l'insufficienza del corpo come metafora per rappresentare l'unità della comunità politica (Rowe 1994: 280). Possono essere anche considerate come parole, segni arbitrari (in senso saussuriano), e di conseguenza simbolici, che costituiscono un codice di comunicazione condiviso dai personaggi (Marti 2001). Infine il corpo e le sue parti sono strettamente legati al concetto di cannibalismo, dal momento che Tito prepara un banchetto in cui le carni dei suoi nemici diventano vero e proprio cibo. In questo senso il cannibalismo può essere inteso come una forma di sostentamento, «the most extreme kind of eating» (Fitzpatrick 2007: 119). A mio giudizio, le parti del corpo possono infatti essere interpretate come gli ingredienti principali delle ricette che i personaggi preparano per mettere in atto la loro vendetta: i corpi, mutilati o no, a partire da quello di Alarbo, diventano cibo per la vendetta.

Questa interpretazione si pone nel solco di un recente filone di studi critici (Meads 2001; Opaskar 2011; Goldstein 2013)² che esamina l'importanza del tema della nutrizione e la funzione del cibo nel corpus shakespeariano³. Ciò che cercherò di mettere in luce è come Shakespeare, sin da un'opera giovanile come *Titus Andronicus*, abbia usato il cibo come metafora culturale. Inizialmente prenderò in considerazione i numerosi cibi menzionati, mostrando come il loro valore allegorico o simbolico arricchisce il testo e la caratterizzazione dei personaggi a cui sono associati; in seguito analizzerò i due banchetti messi in scena nel corso dell'opera: il primo, con una forte connotazione metateatrale (3.2), e il secondo (5.2), in cui Tito assume il ruolo di cuoco e assassino. In entrambi i casi emerge la grande potenzialità drammatica del banchetto come «intersectional arena of the symbolic and the material boundaries between us and them, home and abroad, private and public, and inside and outside, and in terms of gender, race, class and nationality» (Yamamoto 2007: 86).

I. UNA MITOLOGIA DI VIOLENZA

Lo stretto legame fra cibo e vendetta che caratterizza la tragedia trova la sua origine nelle fonti dell'opera stessa, ossia la storia di Filomela, raccontata nel sesto libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, e il *Tieste* di Seneca, due testi che presentano un banchetto in cui viene servita carne umana. Root (1965 [1903]: 15) ha identificato in *Titus Andronicus* 53 allusioni mitologiche (se ne trova un numero equivalente solo in *Troilus and Cressida*, ambientato al tempo della guerra di Troia), che rafforzano il forte sottotesto mitico della tragedia.

² Si veda inoltre un numero speciale di *Shakespeare Jahrbuch* interamente dedicato al tema 'Shakespeare and Food' (2009).

³ Questa corrente si pone in netta contrapposizione a quanti, come Thirsk (2007: 88), giudicano il drammaturgo 'deludente' a causa dello scarso interesse che ha dimostrato riguardo alla tematica del cibo.

Shakespeare sembra voler far notare al suo pubblico il legame fra gli eventi in scena e le fonti classiche, inserendo raffinate citazioni in latino da alcune celeberrime opere di Seneca, Orazio e Virgilio, e persino portando in scena un volume delle *Metamorfosi* di Ovidio. Tuttavia i critici non sono concordi nell'identificare la fonte che ha esercitato più influenza sul testo shakespeariano: mentre Bullough (1975: 23) vede *Titus* come «Senecan drama with a strong Ovidian flavour», Maxwell (1953: xxxii) considera le somiglianze con il testo di Ovidio decisamente più importanti. In effetti la critica più recente sembra limitare l'influenza di Seneca⁴ alla trama drammatica⁵, allo stile e ad alcuni parallelismi verbali (Starry West 1982: 63), dato che manca una prova inconfutabile di una diretta consultazione del testo latino originale o della traduzione inglese di Jasper Heywood del 1560.

La fonte più diretta sembra essere il testo ovidiano, che racconta una vicenda simile a quella di Lavinia in *Titus*: Tereo violenta sua cognata Filomela e le taglia la lingua per impedirle di raccontare l'accaduto; tuttavia la giovane trova un modo per informare sua sorella Progne, facendole avere una tela su cui ha ricamato la violenza subita. Quando Progne ne viene a conoscenza, decide di vendicarsi: uccide il suo unico figlio Iti, lo cucina e imbandisce le sue carni al marito. Dopo la tragica scoperta, Tereo cerca di inseguire le due donne in fuga, e tutti e tre vengono trasformati in uccelli. L'episodio ha assunto valore paradigmatico al punto da diventare fonte di ispirazione per Atreo, il vendicatore nel *Tieste* di Seneca, che paragona la sua situazione a quella di Filomela e Procne, e ne invoca il sostegno nella sua impresa: «animum Daulis inspira parens / sororque; causa est similis; assiste et manum / impelle nostram» (272-77; «ispirate il mio animo, madre e sorella della Daulide; la mia causa è simile alla vostra; aiutatemi e guidate la mia mano»; la traduzione è mia).

È innegabile l'affinità fra il mito di Atreo e la vicenda portata in scena nel *Titus*: la contesa fra Atreo e Tieste, causata dai crimini di natura politica di quest'ultimo e dal suo tradimento con la moglie del fratello, riecheggiano nella rivalità fra Saturnino e Bassiano per Lavinia. È questa ostilità che spinge Atreo a preparare un banchetto cannibalistico per suo fratello Tieste: ne uccide i due figli in una foresta oscura simile alla «barren detested vale» (2.3.93), dove Bassiano viene ucciso e Lavinia stuprata, e glieli serve in tavola. Tuttavia, mentre in Seneca le vittime sono del tutto innocenti, in *Titus Andronicus* esse sono colpevoli di crimini efferati e quindi, in un certo senso, potrebbero meritare una punizione così atroce. Infine la tragedia di Shakespeare si conclude

4 La mia analisi si limita all'influenza del *Tieste* di Seneca su *Titus Andronicus* per quanto riguarda il tema del cibo. Non prenderò in considerazione l'influenza di altre opere come *Le Troadi*, che hanno ispirato il sacrificio di Alarbo presso la tomba degli Andronici, o le citazioni tratte da *Fedra*.

5 Il travestimento di Tamora che recita il ruolo di Vendetta nel quinto atto insieme ai figli Stupro e Assassinio richiama un ingrediente tipicamente Senecano impiegato in *Tieste* e *Agamennone*: l'apparizione di uno spirito dall'oltretomba.

dove inizia quella di Seneca, con la storia del supplizio di Tantalo⁶, il capostipite della stirpe di Atreo e Tieste; il Moro Aronne sperimenta in prima persona una versione terrena della tortura inflitta a Tantalo: «Set him breast-deep in earth and famish him;/ There let him stand and rave and cry for food. If any one relieves or pities him, / For the offence he dies. This is our doom. Some stay to see him fast'ned in the earth» (5.3.179-83).

2. METAFORE CULINARIE

Shakespeare ha sicuramente trovato una forte ispirazione nell'Inghilterra a lui contemporanea. Secondo Meads (2001:1), nel Rinascimento inglese si era sviluppata una sorta di ossessione per il cibo, a «cultural fixation with eating, cooking and hospitality»; ciò può spiegare la massiccia presenza di riferimenti al cibo nelle opere letterarie del periodo. Nel caso di *Titus Andronicus* Shakespeare porta in scena questa ossessione, presentando una versione perversa della pratica culinaria in età elisabettiana. Nella tragedia tutti i personaggi sembrano correre il rischio di essere mangiati: mentre nell'episodio dantesco del Conte Ugolino il ricorso al cannibalismo è un disperato tentativo di sopravvivere, qui invece diviene una forma di vendetta al punto che quasi tutti i suoi personaggi sono metaforicamente cannibali o prede, a turno.

Nella prima scena della tragedia Tamora dichiara: «Titus, I am incorporate in Rome, a Roman now adopted happily» (I.I.462-3). Secondo uno spunto offerto da Goldstein (2013: 54), «the triple entendre of “incorporate in Rome” indicates not only a negative process of assimilation that breaks down individuality (Rome as digester), and a positive relocation from margin to centre, but also a Eucharistic blending-Tamora is in Rome, and Rome is in Tamora». Tuttavia l'essere incorporata a Roma l'ha resa inaspettatamente influente e, invece di indebolirne l'individualità, l'ha rafforzata e resa ancora più 'vorace'. La sua ascesa al potere corrisponde altresì alla sua nuova posizione nella scala sociale: non è più una preda ma è pronta a 'incorporare' qualsiasi cosa si frapponga fra lei e un obiettivo, come osserva amaramente Tito: «Why, foolish Lucius, dost thou not perceive / That Rome is but a wilderness of tigers? / Tigers must prey, and Rome affords no prey / But me and mine: how happy art thou then, / From these devourers to be banished!» (3.I.53-57). Egli definisce Tamora e gli altri Goti dei cannibali⁷ («devourers») e il paragone con le tigri sottolinea la loro 'alterità', privandoli

6 Il mito racconta che, per testare l'effettiva onniscienza degli dei, Tantalo li invitò a un banchetto e servì loro le carni di suo figlio Pelope. Tutti gli dei, eccetto Demetra, si resero conto dell'inganno e Tantalo fu relegato nel Tartaro e condannato a soffrire la fame per l'eternità; nonostante egli si trovi vicino a una fonte d'acqua e a un albero da frutto, ogni qual volta provava a raggiungerli, l'acqua si ritraeva e il vento allontanava i rami.

7 Nella traduzione di Agostino Lombardo (*Tito Andronico*, Milano, Feltrinelli, 1999).

di ogni qualità umana, nonché di valori morali ed etici. L'immagine delle tigri e la loro associazione con il cibo ricorrono nelle parole di Lavinia, quando spiega a Demetrius che egli deve aver assorbito le qualità della madre attraverso il suo latte: «When did the tiger's young ones teach the dam? / O, do not learn her wrath; she taught it thee; / The milk thou suck'st from her did turn to marble; / Even at thy teat thou hadst thy tyranny» (2.3.142-45).

Nella stessa scena, ambientata nella foresta dove Demetrio e Chirone uccidono Bassiano e violentano Lavinia, Shakespeare crea una potente metafora che lega il luogo al concetto di nutrimento: «Lord Bassiano lies beray'd in blood, / All on a heap, like to a slaughtered lamb, / In this detested, dark, blood-drinking pit» (2.3.222-4). La fossa è descritta come una bocca assetata di sangue che ingoia le sue vittime. È significativo che Bassiano sia definito «a slaughtered lamb», un animale tradizionalmente simbolo di purezza e innocenza, che è pronto per essere cucinato. In seguito, invece, la buca è indicata esplicitamente con il termine «mouth»: «Look for thy reward / Among the nettles at the elder-tree / Which overshades the mouth of that same pit / Where we decreed to bury Bassianus» (2.3.271-74). È curioso altresì notare il riferimento preciso alle ortiche che crescono vicino alla buca: questa pianta commestibile era spesso utilizzata all'epoca per insaporire le zuppe e la sua presenza rafforza l'analogia fra Bassiano e il cibo, oltre a suggerire che la ricompensa per un tale crimine non può essere indolore, dal momento che la borsa dell'oro nascosta da Aronne si trova fra ortiche urticanti.

Anche il Moro ricorre ad immagini legate al cibo e alla cucina. Per esempio, mentre uccide la nutrice che era con Tamora al momento della nascita del loro bambino, esclama: «So cries a pig prepared to the spit» (4.2.147). Il maiale, arrostito o cacciato, è uno degli animali citati nel testo insieme all'agnello e al cinghiale (4.2.138). Riferimenti alla cacciagione ricorrono anche nella scena di caccia del secondo atto, e sono associati sia alla caccia vera che a quella metaforica di Lavinia:

SATURNINUS. Come on then; horse and chariots let us have,
And to our sport. Madam, now shall ye see
Our Roman hunting.

MARCUS. I have dogs, my lord,
Will rouse the proudest panther in the chase,
And climb the highest promontory top.

TITUS. And I have horse will follow where the game
Makes way, and run like swallows o'er the plain.

DEMETRIUS. Chiron, we hunt not, we, with horse nor hound,
But hope to pluck a dainty doe to ground.

(2.2.18-26)

Con l'espressione «dainty doe» Demetrio chiaramente si riferisce a Lavinia, il cui corpo è il cibo con il quale egli intende appagare il suo appetito sessuale e soddisfare il desiderio di vendetta per la morte del fratello Alarbo. Le numerose analogie fra Lavinia e il cibo sembrano essere tutte a sfondo sessuale: «it is basic foodstuff that will feed a base desire» (Fitzpatrick 2007: 121).

She is a woman, therefore may be woo'd;
 She is a woman, therefore may be won;
 She is Lavinia, therefore must be lov'd.
 What, man! more water glideth by the mill
 Than wots the miller of; and easy it is
 Of a cut loaf to steal a shive, we know.
 (2.1.82-87)

Per Demetrio Lavinia è simile a una fetta di pane (cfr *OED* shive n¹), una similitudine che allude al suo appetito sessuale e al contempo sembra presagire le mutilazioni che la giovane dovrà patire. Più avanti è paragonata al grano («First thrash the corn, then after burn the straw», 2.3.123) e al miele («But when ye have the honey we desire,/ Let not this wasp outlive, us both to sting», 2.3.131-2). Il miele non ha solo proprietà nutritive e medicinali, ma anche un valore metaforico usato per indicare una donna sessualmente attraente; questa similitudine ricorre anche in seguito nelle parole di Marcus quando si trova di fronte Lavinia orrendamente mutilata: «What stern ungentle hands / Hath lopp'd, and hew'd and made thy body bare / Of her two branches [...] / Alas, a crimson river of warm blood, / Like to a bubbling fountain stirr'd with wind, / Doth rise and fall between thy rosed lips, / Coming and going with thy honey breath» (2.4.16-18, 22-25, l'enfasi è mia). Queste parole riecheggiano quelle usate per descrivere il sacrificio di Alarbo all'inizio della tragedia, quando le sue carni sono smembrate e fatte a pezzi («hewed», 1.1.97 e «lopp'd», 1.1.143). La presenza degli stessi verbi mette in luce l'indubbio legame fra i due episodi: entrambi i personaggi vengono smembrati e la loro carne può essere sacrificata secondo il precetto biblico 'occhio per occhio, dente per dente' (*Esodo* 21,23-25), che si adatta perfettamente allo spirito della tragedia.

Il testo shakespeariano offre infine un esempio di dieta rinascimentale; questa è la lista dei cibi che Aronne suggerisce per il benessere e il corretto sviluppo del figlio, «his fruit of bastardy» (5.1.48), come lo definisce Lucio usando una metafora molto efficace: «I'll make you feed on berries and on roots, / And feed on curds and whey, and suck the goat,/ And cabin in a cave, and bring you up/ To be a warrior, and command a camp» (4.2.178-81). Bacche e radici erano ampiamente diffuse soprattutto nelle campagne; questi cibi evocano infatti l'idea di una vita semplice, a contatto con la natu-

ra, lontana dall'odio e la corruzione che dominano a Roma; la ricotta invece («made from the acids that occur in milk when left to go sour» Fitzpatrick 2011: 114) è associata alla vita pastorale così come il siero, una bevanda fatta con residui di ricotta. Il Moro teme che suo figlio non venga nutrito e insiste su questo punto con Lucius chiedendogli «to save my boy, to nourish and bring him up» (5.1.84). Questa richiesta non è solo un segno di amore paterno nei confronti di un figlio che non vedrà mai crescere, ma è parte di una strategia che rispetta la logica della tragedia di vendetta: Aronne sa bene che suo figlio deve nutrirsi per diventare un guerriero e portare a termine la vendetta dei suoi genitori, spinto dalla stessa sete di rivalsa.

3. IL BANCHETTO IN SCENA

All'epoca di Shakespeare, la parola «banchetto» aveva quattro significati principali:

- «a sumptuous entertainment of food and drink» (*OED* n.¹ a)
- «A slight repast between meals. Sometimes called running banquet» (n.¹ 2)
- «A course of sweetmeats, fruit, and wine» (n.¹ 3)
- «A wine-drinking carousal» (n.¹ 4)

La definizione più adatta per il primo banchetto (3.2) è senza dubbio la terza, dal momento che esso è frugale e familiare, e presumibilmente breve. Questa scena è stata inclusa solo nell'in-folio del 1623, non nelle precedenti versioni del testo, probabilmente a causa della crescente popolarità dei banchetti nell'età giacomiana. Effettivamente essa non contribuisce allo sviluppo della trama, come nota Melchiori, ma è «epitome dei valori espressivi, estetici e morali, dell'intera tragedia – ne manifesta con impeccabile precisione stilistica il senso profondo» (1994: 39). Assume piuttosto la funzione di «anti-banquet», sovvertendo la tradizionale presentazione del banchetto come «the public highpoint at which disasters or setbacks precipitate or decline» (Meads 2001: 75). La sua frugalità rasenta lo stoicismo (Yamamoto 2007: 87), la filosofia che vanta Seneca fra i suoi più illustri rappresentanti. La scena si apre con un'affermazione di Tito di sapore stoico: «So, so; now sit; and look you eat no more / Than will preserve just so much strength in us / As will revenge these bitter woes of ours» (3.2.1-3). Le sue parole sembrano richiamare un concetto che il personaggio ha espresso nella scena precedente, quando scopre che i suoi figli sono stati uccisi e che il sacrificio della sua mano è stato dunque vano:

For why my bowels cannot hide her woes,
But like a drunkard must I vomit them.

Then give me leave, for losers will have leave
 To ease their stomachs with their bitter tongues.
 (3.1. 230-233)

Il suo profondo dolore è paragonato a un eccesso di cibo che è necessario espellere; Tito sembra voler così prendere le distanze dagli eccessi dei Goti, dal loro sproporzionato appetito in termini di cibo e di sesso. Le conseguenze del bestiale appetito sessuale di Demetrio e Chirone sono sotto gli occhi di tutti, incarnate da Lavinia, che ha bisogno di aiuto anche per mangiare, come nota suo padre con dolore:

Come, let's fall to; and, gentle girl, eat this:
 Here is no drink? Hark, Marcus, what she says;
 I can interpret all her martyr'd signs:
 She says she drinks no other drink but tears,
 Brew'd with her sorrow, mesh'd upon her cheeks.
 (3.2.34-38)

Anche l'espressione «here is no drink» è particolarmente ricca di significati: se da un lato sottolinea la sobrietà di questo pasto stoico, dall'altro sembra suggerire che l'unica bevanda a disposizione siano le lacrime (Fawcett 1983: 261-77). La mancanza d'acqua sembra prefigurare per contrasto l'abbondanza di sangue versato dai figli di Tamora, che verrà raccolto da Lavinia in un baci-
 le. Infine questa penuria rende ancora più intensa la sete di vendetta di Tito, che sfoga la sua rabbia uccidendo una mosca innocente, la cui unica colpa è ricordargli il Moro, essendo nera come lui, «a black ill-favour'd fly Like to the empress' Moor» (3.2.66-67). Un altro riferimento a una mosca ricorre proprio nelle parole di Aaron, nel momento in cui è costretto a confessare tutti i suoi crimini, seppur non mostrando alcun segno di rimorso: «But I have done a thousand dreadful things / As willingly as one would kill a fly, / And nothing grieves me heartily indeed / But that I cannot do ten thousand more» (5.1.141-4). Ironicamente Aronne non è più in grado di schiacciare nemmeno una mosca, ma lo è diventato lui stesso, come Tito aveva già immaginato.

3.1 LA PREPARAZIONE

Prima del secondo banchetto (5.2) Tito riceve la visita di Tamora, travestita da Vendetta, e dei suoi due figli (Stupro e Omicidio); l'obiettivo dichiarato della donna è «enchant the old Andronicus/ With words more sweet, and yet more dangerous,/ Than baits to fish, or honey-stalks to sheep,/ When as the one is wounded with the bait,/ The other rotted with delicious feed» (4.4.89-93). Dietro a queste parole si può cogliere l'ironia tragica, dal mo-

mento che il nutrimento delizioso («delicious feed») che vorrebbe usare per infettare Tito verrà usato contro di lei. È infatti la stessa Tamora ad essere artefice della sua rovina, suggerendo a Tito di allestire un banchetto a casa sua e di invitare lei e l'imperatore. Ella non può evidentemente intuire quali siano le vere intenzioni del suo nemico e che la portata principale del banchetto sarà la carne dei suoi figli: «This is the feast that I have bid her to, / And this the banquet she shall surfeit on; / For worse than Philomel you us'd my daughter, / And worse than Progne I will be reveng'd» (5.2.192-5). Tito utilizza i termini «feast» e «banquet» come fossero sinonimi, anche se in realtà non lo sono esattamente, dato che il primo non offre tutte le sfumature di significato del secondo. Questa scelta stilistica non è un mero espediente per evitare una ripetizione, ma serve a dare una caratterizzazione più precisa all'evento; «feast», infatti, non ha solo il significato di luto e ricco pasto, ma ne evoca uno «given to mark or commemorate a special event» (Fitzpatrick 2011: 164): l'avvenimento speciale che viene festeggiato è il compimento della vendetta di Tito e la morte dei suoi nemici.

Per portare a termine il suo piano, egli veste i panni del cuoco: si premura di spiegare a Demetrio e Chirone, che sono i suoi ingredienti principali, come intende procedere. L'anafora di «and» sembra scandire le fasi della preparazione della ricetta:

Hark, villains, I will grind your bones to dust,
 And with your blood and it I'll make a paste,
 And of the paste a coffin I will rear,
 And make two pasties of your shameful heads,
 And bid that strumpet, your unhallowed dam,
 Like to the earth swallow her own increase.
 (5.2.186-91)

Il proposito di Tito è anche dimostrare che l'appetito di Tamora è mostruoso e incontrollabile al punto di farle mangiare i suoi figli, letteralmente di 'ingoiarli'. Questo verbo («swallow») sottolinea la voracità dei Goti, che ingoiano le loro vittime senza neppure 'masticarle', pur di soddisfare immediatamente la loro fame insaziabile: esso ricorre in due episodi precedenti, in cui l'appetito della regina dei Goti (e dei suoi figli) è stato soddisfatto a spese di due vittime innocenti: la fossa in cui viene gettato il corpo di Bassiano è «the swallowing womb / Of this pit, poor Bassiano' grave» (2.2.239-40); in seguito, ricorre anche nelle parole di Tito, quando scopre la triste sorte toccata a Lavinia:

For now I stand as one upon a rock
 Environ'd with a wilderness of sea,
 Who marks the waxing tide grow wave by wave,

Expecting ever when some envious surge
 Will in his brinish bowels swallow him.
 (3.I.93-97)

Entrambi i personaggi sono stati come ‘ingoiati’ a causa dell’appetito famelico dei Goti e questo spinge Tito a desiderare per loro lo stesso destino.

Come ha notato Bate (2005: 116), «Titus prepares a pastry rather than an entrée». Questa scelta si presta a molteplici interpretazioni: in effetti per Tito il banchetto è già iniziato nel primo atto con la morte di Alarbo, le cui viscere hanno ‘nutrito’ il fuoco del sacrificio. Quindi se il suo corpo ha la funzione di antipasto, allora quello dei suoi spietati fratelli deve essere il piatto principale. Un’altra motivazione è legata al piatto in sé, che è etimologicamente molto appropriato allo scopo di Tito. Come tuttora in certe regioni dell’Inghilterra, al tempo di Shakespeare il termine «pasty» identificava una torta con un ripieno di carne e con una crosta di pasta frolla: «baked meats were not simply joints of meats that were roasted but ones that were heavily sauced and contained in great pastry called *coffins*» (Holland 2009: 13). La crosta fatta di pasta, che ricorre in molte ricette dell’epoca, è in inglese «coffin», che significa al tempo stesso «bara». La carne dei due giovani goti funge da ripieno mentre la crosta creata con la pasta è la loro bara. Non è affatto casuale che la parola «coffin», questa volta con il suo significato principale, sia utilizzata all’inizio della tragedia quando Marco ricorda a Saturnino tutti i sacrifici fatti da Tito in difesa di Roma: «Ten years are spent since first he undertook / This cause of Rome, and chastised with arms / Our enemies’ pride: five times he hath return’d / Bleeding to Rome, bearing his valiant sons / In coffins from the field» (1.I.31-5). Come ai figli di Tito è toccato in sorte di ritornare in patria dentro una bara, così sarà anche per quelli di Tamora, benché la loro bara sia di tipo diverso.

Il generale romano ripete la sua ricetta una seconda volta e inizia a preparare i suoi ingredienti:

When that they are dead,
 Let me go grind their bones to powder small,
 And with this hateful liquor temper it,
 And in that paste let their vile heads be bak’d.
 Come, come, be every one officious
 To make this banquet, which I wish may prove
 More stern and bloody than the Centaurs’ feast.

[He cuts their throats]

So, now bring them in, for I’ll play the cook.
 (5.2 196-204).

Tito ha un ulteriore *exemplum* classico da cui trarre ispirazione, oltre al mito di Filomela e Progne: lo scontro fra Centauri e Lapiti, un episodio carico di violenza e sete di vendetta che Ovidio racconta nel dodicesimo libro delle *Metamorfosi*; durante la festa di nozze di Piritoo, re dei Lapiti, e Ippodamia, i Centauri, in preda ai fumi del vino e guidati dalla sete di vendetta per un'antica disputa, cercano di rapire le donne dei Lapiti. Il risultato è un scontro feroce che vede i Lapiti vincitori. Tito cerca a suo modo di emulare la brutalità della vicenda tagliando le gole dei suoi nemici, «the link between the food they eat to maintain life, and the body that requires that energy» (Opaskar 2011: 64-65). Dalle gole recise di Demetrio e Chirone il sangue esce a profusione, come a voler rendere tangibile e reale il bagno di sangue mitologico solo evocato nelle parole di Tito.

3.2 LA VENDETTA È SERVITA

Il secondo banchetto si apre in maniera inconsueta e inaspettata, con l'ordine di Lucio di non dare cibo ad Aronne: «This ravenous tiger, this accursed devil; / Let him receive no sust'nance, fetter him, / Till he be brought unto the empress' face / For testimony of her foul proceedings» (5.3.5-8). La punizione per questa tigre vorace è una sorta di inversione del banchetto cannibalistico che sta per essere messo in scena e, al tempo stesso, è anche uno dei modi possibili per punire il peccato di gola: la morte d'inedia.

L'uscita di scena del Moro permette l'ingresso degli invitati, che vengono accolti da Marco per un banchetto «ordain'd to an honourable end, / For peace, for love, for league, and good to Rome» (5.3.22-3). Il banchetto è pubblico solo per la presenza dell'imperatore e dell'imperatrice, ma resta in una dimensione privata perché si svolge a casa di Tito. Come ha notato LaPerle (2012: 19), «Saturninus and Tamora only dine with Tito because the banquet functions as a meeting between the warring factions. This political context is one borrowed specifically from Seneca's *Tieste*, wherein Atreus lures his exiled brother with a promise of peace that "gives [him] back [his] share of sovereignty"». Dopo che tutti i suoi ospiti hanno preso posto, Tito fa il suo ingresso a sorpresa vestito da cuoco: «And welcome, all: although the cheer be poor, / 'Twill fill your stomachs; please you eat of it» (5.3.28-9). Li accoglie ostentando falsa modestia, presentando il suo banchetto come «poor», un termine tragicamente ironico considerando quello che i personaggi stanno inconsapevolmente per mangiare. Un secondo invito pressante a iniziare a mangiare si trova pochi versi dopo ed è rivolto direttamente a Tamora: «Will't please you eat? Will't please your highness feed?» (5.3.54).

Nel corso della tragedia Tamora è più volte definita una tigre, un animale selvatico feroce e violento: questa analogia viene ancora una volta sottolineata da una precisa scelta stilistica, l'utilizzo del verbo «feed», principal-

mente associato agli animali: «Shakespeare uses “feed” intransitively to indicate an association with animals or to stress the necessities which men share with animals. The usage contributes to the audience’s understanding of how the characters feel and, even more importantly, of what they are» (Morse 1983: 130). La tragica rivelazione avviene poco dopo, quando Tito, con mal celata soddisfazione, esclama: «Why, there they are, both baked in this pie; / Whereof their mother daintily hath fed, / Eating the flesh that she herself hath bred» (5.3.60-2). La parola «flesh», che ricorre nella precedente citazione, è emblematica e ben stigmatizza i temi principali dell’opera: oltre al significato principale di corpo umano, è impiegata anche per suggerire il consumo di carne umana (Fitzpatrick 2011: 173-4); compare in Shakespeare come sinonimo per sposo/a o figlio, suggerendo così una relazione madre-figlio ma anche una potenzialmente incestuosa; «flesh» ha talvolta un significato specificamente sessuale, identificando il corpo femminile in generale o l’organo riproduttore maschile, assumendo quindi un senso che mette in risalto l’appetito sessuale di molti personaggi, come Chirone e Demetrio; infine il termine richiama il concetto di vendetta legato all’alterità, se pensiamo alla libbra di carne («the pound of flesh») che l’ebreo Shylock richiede in *The Merchant of Venice*.

Fitzpatrick vede in Tamora l’epitome della gola, dal momento che sembra mangiare con troppo gusto. Questo peccato si trova anche nel *Tieste* di Seneca, il cui protagonista ha un appetito eccessivo (La Perle 2012: 14). Tuttavia, rispetto al banchetto di Atreo, Shakespeare attua due cambiamenti sostanziali, che aumentano la complessità e la problematicità della scena. La prima modifica riguarda il sesso della vittima dell’inganno, che non è più un padre come in Seneca (e in Ovidio) ma una madre: «Performed by anyone, cannibalism is both inhuman and fully human, since only humans can eat their own and call it a crime. Performed by a mother, the act resides symbolically at nature’s edge, at the point where human and inhuman meet, where carnivores gather at the fringes of the polis» (Goldstein 2013: 64). Non è casuale, a mio giudizio, che le uniche citazioni tratte da Seneca provengano da *Fedra*, la cui protagonista è una donna che nutre un’insana passione per il figliastro. La seconda invece riguarda la dinamica della scena: nella traduzione di Jasper Heywood, il tempo è dilatato ulteriormente per dare a Tieste un’intera scena in cui riflettere sull’accaduto; invece in Shakespeare il tempo concesso a Tamora per mangiare è molto limitato, solo qualche verso, è poi è immediatamente pugnalata da Tito. Egli le dà una morte istantanea, paralizzando il suo volto in uno sguardo di orrore e impedendole di esprimere a parole il suo disgusto, di trovare una giustificazione alle sue azioni o pentirsi. In questo modo condividerà la sorte del re di Danimarca e padre del principe Amleto, un altro caso esemplare di goloso, che è stato colto «grossly, full of bread, with all his crimes broad blown» (3.4.80-1) e condannato a espiare con dolore i peccati commessi in vita.

Il contrappasso per le azioni di Tamora è evidente nella sua morte: privato di ogni dignità e di un funerale, il suo corpo è lasciato preda degli uccelli e degli animali selvatici, così come decreta Lucius:

As for that ravenous tiger, Tamora,
 No funeral rite, nor man in mourning weed,
 No mournful bell shall ring her burial;
 But throw her forth to beasts and birds to prey.
 Her life was beastly and devoid of pity;
 And being dead, let birds on her take pity.
 (5.3.195-200)

La punizione di Tamora prevede che il suo corpo venga dato in pasto agli uccelli, gli stessi animali in cui vengono trasformati i protagonisti del mito ovidiano a conclusione della vicenda. Metaforicamente questi uccelli sono proprio Progne e Filomela, *alter ego* mitologici di Tito e Lavinia, che possono vendicarsi su un 'nuovo' Tereo, il cui appetito insaziabile ha causato tanto dolore e sofferenza.

CONCLUSIONI

Il tema del cibo ha accompagnato Shakespeare per tutta la sua carriera a partire da *Titus Andronicus*, il punto di partenza del suo viaggio teatrale e culinario. Questa tragedia di vendetta offre un *mélange* ben bilanciato di fonti classiche e pratiche culturali contemporanee (Yamamoto 2007: 88), e utilizza il cibo come metafora valida in diversi ambiti (religioso, filosofico, politico, sociale, etico e di *gender*). La sua indagine diventa progressivamente più sottile nelle opere più mature che sono tutte in debito nei confronti di *Titus Andronicus*, il primo testo che ci porta a riflettere sulla ricchezza di significati della parola appetito (Anzi 1987; Watts 2014). La tragedia ne fornisce molteplici esempi: alimentare (fino all'estremo del cannibalismo), sessuale, e inteso come fame di potere o sete di vendetta. Queste diverse forme di appetito sono state poi sviluppate in opere come *Hamlet*, *Othello*, *Antony and Cleopatra* e *Troilus and Cressida*. In quest'ultima Ulisse offre una cinica definizione di appetito che non è diversa dal concetto così come viene espresso in *Tito*: «then everything includes itself in power, / power into will, will into appetite, / and appetite, an universal wolf, / So doubly seconded with will and power, / Must make perforce an universal prey, / And last eat up himself» (3.1.119-123). Quello che emerge è l'idea di un ciclo, parte dell'ordine naturale, in cui si mangia in cui si mangia in base al proprio appetito e si è mangiati. La metafora del cibo e della nutrizione è estremamente efficace in una tragedia di vendetta come questa che è ciclica

e potenzialmente infinita: la sete di vendetta esige continuo nutrimento e può essere soddisfatta solo temporaneamente (Opaskar 2011: 74).

La conclusione dell'opera di Shakespeare non offre il sollievo della trasformazione offerto dal poema di Ovidio, ma suggerisce piuttosto l'idea tragica del "sangue chiama sangue" in un perpetuo ciclo di vendetta: il figlio di Aronne e il giovane Lucio, sopravvissuti alla carneficina, sono i nuovi potenziali Atreo e Tieste, pronti a nutrire la loro sete di vendetta.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anzi A., 1987, *La ragione e l'appetito. Il mito di Ercole in Antonio e Cleopatra di William Shakespeare*, Milano, Madis.
- Appelbaum, R., 2006, *Aguecheek's Beef, Belch's Hiccup, and Other Gastronomic Interjections*, University of Chicago Press.
- Arkins, B., 1995, *Heavy Seneca: His Influence on Shakespeare's Tragedies*, «Classic Ireland 2» <http://www.classicsireland.com/1995/Arkins95.html> (consultazione: 31/10/2014).
- Bullough, G., 1957-1975, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London, Routledge and Paul.
- Fitzpatrick, J., 2007, *Food in Shakespeare: Early Modern Diaries and the Plays*, Aldershot, Ashgate.
- , 2011, *Shakespeare and the Language of Food: a Dictionary*, London, New York, Continuum.
- Goldstein, D., 2013, *Eating and Ethics in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Holland, P., 2009, *Feasting and Starving: Staging Food in Shakespeare*, «Shakespeare Jahrbuch» 145: 11-28.
- Kendall, G., 1989, "Lend Me Thy Hand": *Metaphor and Mayhem in Titus Andronicus*, «Shakespeare Quarterly» 40: 299-316.
- Kerr, J., 2010, *Shakespearean Thyestes*, paper delivered at the Northern Plains Conference on Early British Literature, University of Mary, Bismarck, ND, April 23-24 2010, <http://www.npcebl.org/pdf/2010/Kerr.pdf> (consultazione: 31/10/2014).
- LaPerle, C., 2012, *The Crime Scene of Revenge Tragedy: Sacrificial Cannibalism in Seneca's Thyestes and Shakespeare's Titus Andronicus*, «Concentric: Literary and Cultural Studies» 38.1: 9-28.
- Laughlin Fawcett, M., *Arms/Words/Tears: Language and the Body in Titus Andronicus*, «ELH» 50.2:261-277.
- Marti, M., 2001, *Language of Extremities / Extremities of Language: Body Language and Culture in Titus Andronicus*, 7th World Shakespeare Congress, Valencia, short paper session 3.4: *Revenge as a Mediterranean Phenomenon Before and After* «Hamlet» <https://shine.unibas.ch/revengemarti.htm> (consultazione: 31/10/2014).

- Meads, C., 2001, *Banquets set Forth: Banqueting in English Renaissance Drama*, Manchester; New York, Manchester University Press.
- Melchiori, G., 1994, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza.
- Morse, R., 1983, *Unfit for human consumption: Shakespeare's Unnatural Food*, «Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft» 125-149.
- Noble, L., 2003, "And Make Two Pasties of Your Shameful Heads": Medicinal Cannibalism and Healing the Body Politic in *Titus Andronicus*, «ELH» 70.3: 677-708.
- Opaskar, J., 2011, *Food in Shakespeare's Plays Life Consists of "eating and drinking"*, [S.l.] Proquest, Umi Dissertatio.
- Root, R., 1965, *Classical Mythology in Shakespeare*, New York, Gordian Press, *Yale Studies in English*, XIX, (1903).
- Rowe, K., 1994, *Dismembering and Forgetting in Titus Andronicus*, «Shakespeare Quarterly» 45.3: 279-303.
- Seneca, L., 1987, *Tragedie*, traduzione e note a cura di Ettore Paratore, La Spezia, Casa del Libro.
- Shakespeare, W., 1953, *The New Arden Edition of Titus Andronicus*, Maxwell (ed.), J. C. Maxwell, London, Methuen.
- , 1999, *Titus Andronicus*, trad. A. Lombardo, Milano, Feltrinelli.
- , 2005², *Titus Andronicus*, J. Bate (ed.), The Arden Shakespeare Series, London, Bloomsbury.
- , 1996, *Hamlet*, H. Jenkins (ed.), The Arden Shakespeare Series, London, Bloomsbury.
- , 1982, *Troilus and Cressida*, K. Palmer (ed.), The Arden Shakespeare Series, London, Bloomsbury.
- Starry West, G., 1982, *Going by the Book: Classical Allusions in Shakespeare's Titus Andronicus*, «Studies in Philology» 79.1: 62-77.
- Thirsk, J., 2007, *Food in Early Modern England: Phases, Fads, Fashion 1500-1760*, London, Continuum.
- Yamamoto, S., 2007, "Consuming Mother/Nurturing Father – The Art of Cooking in *Titus Andronicus*", <https://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/26895/1/010.pdf>. (consultazione: 31/10/2014).
- Watts, C., 2014, *Food for Thought*, 2/4/2014, <http://blog.shakespearesglobe.com/post/81480646260> (consultazione: 31/10/2014).

BACCO, TABACCO E LECCA-LECCA.
CIBO E ALTRI GENERI DI CONFORTO
IN ALCUNI *BURLESQUE* DA SHAKESPEARE

Roberta Grandi

I heard thee speak me a speech once, but it was never acted,
or if it was, not above once; for the play, I remember,
pleas'd not the million, 'twas caviare to the general.

Hamlet 2.2.416–418

There's something rotten in a Cheshire cheese.

A Thin Slice of Ham-let!, 1863:53

Cooking shows e fame nel mondo, obesità e virtuosismi culinari: il cibo, croce e delizia della società contemporanea europea, rappresenta – nella sua dimensione storica e culturale – l'interesse principale di questa breve indagine all'interno dei *burlesque* vittoriani visti quali prodotti sintomatici della cultura e degli usi e costumi dell'Inghilterra ottocentesca.

Nel secondo atto dell'opera omonima, il principe Amleto, parlando con i commedianti, definisce un loro allestimento «caviare to the general», un'espressione idiomatica simile alla 'perle ai porci' di biblica provenienza. Il contesto culturale di riferimento, però, è ben diverso: il caviale era un alimento riservato ai re e alla corte (nel XIV secolo, Edoardo II aveva decretato per legge che gli storioni pescati nel territorio inglese fossero da ritenere 'tesoro imperiale' (McGlynn 1998: 246)) e, pertanto, l'osservazione di Amleto accomuna il cibo dell'élite al teatro, realmente apprezzato e compreso solo dagli animi più raffinati (Deutermann 2011: 230-255).

Ma quello di Shakespeare è sempre stato un teatro per tutte le fasce sociali. Un teatro inclusivo che appassionava e accomunava il ricco e il povero e

che era capace di parlare a entrambi con uguale efficacia. Il linguaggio shakespeareano riflette la sua universalità e quotidianità anche nei riferimenti agli alimenti inseriti nei dialoghi: uova arrostiti e formaggio, aglio e fragole, piccioni e cinghiali (per non parlare di birra e vino). Questa vocazione popolare è quella che si ritrova anche nei *burlesque* shakespeareani, le parodie in musica che il prolifico Ottocento inglese porta in scena.

Nel quadro degli studi sulle appropriazioni shakespeareane dalla Restaurazione in poi, l'indagine dei *burlesque* vittoriani ricopre ancora un ruolo marginale. Eppure, l'analisi di queste opere permette non solo di comprendere la ricezione dei testi del Bardo in epoca vittoriana, ma anche di ripercorrere gli usi e i costumi, la moda e la temperie culturale di un'epoca. Come scrive Stanley Wells, i *burlesque* ci mostrano «something of Victorian society at its most unbuttoned, with a vivid immediacy and informal charm such as can be found scarcely anywhere else» (Wells 1978: vol iv, p. viii.). In queste pagine, si prenderanno in considerazione alcuni *burlesque* tratti da *Hamlet* e *King Lear*, mettendo in rilievo gli elementi parodici basati sulle tematiche del cibo e delle bevande alcoliche e contestualizzandole nel quadro della cultura del tempo.

I. IL BURLESQUE NELL'ETÀ VITTORIANA

È opportuno, data la poca notorietà di cui gode questa forma di spettacolo (se non per l'utilizzo moderno del termine), tracciare brevemente una descrizione della sua natura e delle sue origini. Nel corso dell'Ottocento i termini *burlesque*, *travesty* ed *extravaganza* erano utilizzati sia dagli addetti ai lavori che dal pubblico in modo indistinto. È però con il termine *burlesque* che, oggi, si definisce questo particolare genere di spettacolo teatrale in musica che si sviluppò verso la fine del Settecento e che rimase popolare per tutto il secolo successivo.

Il *burlesque* fu sia il prodotto di una moda, sia di una necessità. L'origine di questo genere, infatti, può essere rintracciata nelle *ballad opera* che, da *The Beggar's Opera* di John Gay (1728) in poi, ebbero uno straordinario successo. Per tutto il Settecento e l'Ottocento la scena teatrale fu dominata dalla passione per gli spettacoli musicali e le *ballad opera* costituirono la prima risposta creativa inglese all'invasione dell'Opera italiana.

Nel 1737, poi, il Licensing Act promulgato da Robert Walpole costrinse i teatri minori a fare, per così dire, 'di necessità virtù'. Questa legge, infatti, stabilì che nell'area cittadina di Londra i Theatres Royal Drury Lane e Covent Garden fossero le uniche due sale autorizzate a mettere in scena *spoken drama*. I teatri minori, così, si ritrovarono a non avere altra possibilità che trasformare ogni testo in uno spettacolo musicale, l'unico tipo di produzione che erano autorizzati a portare in scena. Si diffuse così il genere della

burletta ed essa divenne il punto di partenza da cui prese origine il *burlesque*. La burletta, un tipo di rappresentazione che consisteva in una sorta di farsa in musica sulla struttura tipica dell'opera comica, ossia con alternanza di arie, recitativi, duetti ed *ensemble*, divenne sempre più diffusa fino ad includere nel termine qualsiasi spettacolo teatrale-musicale che potesse essere rappresentato lecitamente (Nicoll 1955).

L'anno 1810 vide la nascita del *burlesque* con le due opere *Bombastes Furioso* di William Barnes Rhodes (una riscrittura caricaturale dell'*Orlando Furioso* di Vivaldi) e *Hamlet Travestie* di John Poole. Grazie alla popolarità che i travestimenti burleschi raggiunsero tra il pubblico, essi non rimasero un intrattenimento minore rappresentato soltanto nelle sale non autorizzate ma, al contrario, furono messi in scena anche al Drury Lane e al Covent Garden. Inoltre, nonostante nel 1843 il Theatre Regulation Act avesse liberalizzato le rappresentazioni di *spoken drama* in ogni sala, la voga dei *burlesque* proseguì ancora fino alla fine del secolo.

La caratteristica principale del travestimento burlesco è costituita dal fatto che esso conserva la trama dell'ipotesto rielaborandone lo stile. La composizione presenta un testo in rima baciata o alternata con versi di lunghezza variabile. L'aspetto più interessante è la componente musicale: le canzoni sono il risultato di brani basati sulla riscrittura parodica del testo shakespeariano, eseguiti su melodie provenienti da ballate tradizionali inglesi o da arie appartenenti a *ballad opera* o a opere liriche. Un'altra caratteristica è l'abbassamento del registro linguistico che viene ottenuto attraverso l'utilizzo di un frasario familiare o popolare, e di *puns*. Un'ultima componente che rappresenta uno dei punti focali della comicità burlesca è il ricorso ad anacronismi e riferimenti all'attualità.

Ed è proprio in questa prospettiva che si inserisce lo studio degli alimenti citati in queste opere: la congenita passione del *burlesque* per la parodia di tutto ciò che costituisce la realtà coeva si manifesta anche in questo caso, portando in scena cibo e alcool e mostrando re, regine e principi alle prese con il menu, la cucina e – ci si stupisce? – i postumi del bere.

2. L'AMLETO È SERVITO

Il primo dei *burlesque* di *Hamlet* è anche uno dei primi *burlesque* della storia del teatro inglese: *Hamlet Travestie* di John Poole ha segnato l'inizio di questo genere teatrale e ha ottenuto un successo eccezionale sia tra la critica che sulle scene. Pubblicato per la prima volta nel 1810, ora del 1817 è già alla sesta edizione e dopo la messa in scena del 1811 (al New Theatre in Tottenham Street, il 24 gennaio) viene nuovamente rappresentato nel 1838, nel 1870 e nel 1874.

Un aspetto fondamentale di questa composizione (e di quelle che la seguiranno) è costituito dall'abbassamento del registro linguistico che viene ottenuto attraverso diverse modalità. Innanzitutto, alcuni termini prove-

nienti dal frasario familiare prendono il posto di parole più formali come, ad esempio, ‘father’ che diviene ‘dad’, ‘papa’ o ‘pa’ e ‘mother’ che è talvolta sostituito da ‘mama’ o ‘ma’. In secondo luogo, gli autori di *burlesque* pongono grande attenzione all'utilizzo di concetti ed espressioni provenienti dal lessico popolare e dalla vita quotidiana, tra cui spiccano proprio i riferimenti ai cibi e agli alcolici come chiaramente si evince fin dalle prime battute quando Claudio si rivolge così ad Amleto che è appena giunto a corte per il funerale del padre (e il matrimonio della madre): «Well said, my lad! Cheer up! no more foul weather: / We'll meet anon, and all get drunk together» (Poole 1810: 1.1.29-30). Lo *humour* si fa poi ancor più casalingo quando Ofelia, che nella versione originale della scena 4.5, diventata pazza, entrava in scena cantando e regalando fiori agli astanti, nell'opera di Poole distribuisce le tradizionali verdure invernali:

Stop – stop – I've brought some fruit: – for you, sweet Queen,
 The finest cabbage that was ever seen;
 For you a bunch of carrots; and for you
 A turnip; – and I'll eat a turnip too.
 To bring a rope of onions, too, I tried,
 But father ate them all before he died.
 (2.2.74-79)

A questo punto occorre fare una precisazione: l'umorismo dei travestimenti burleschi si basa fortemente su anacronismi e riferimenti all'attualità e attinge all'esperienza quotidiana del pubblico ottocentesco a scopi satirici o parodici. Sarebbe pertanto inutile andare ad indagare l'eventuale utilizzo di questi alimenti nella dieta elisabettiana: l'Ofelia di Shakespeare è una donna del primo Ottocento che parla a degli spettatori del primo Ottocento. Poole, nonostante le sue note al testo parodiche che vedremo fra poco, non compie alcuna opera di ricerca filologica (né, del resto, lo faranno i suoi successori) ma invece ‘modernizza’ i suoi personaggi per farli parlare come il pubblico che hanno di fronte. Se si indaga, quindi, sulla dieta ottocentesca, si scopre che all'inizio del secolo le verdure elencate da Ofelia (cavolo, carote, rape e cipolle), oggi giustamente considerate alimenti molto poveri, costituivano, per la classe lavoratrice, un cibo raro. L'introduzione regolare nella dieta avverrà solo verso la metà del secolo quando le condizioni di vita delle classi più basse miglioreranno grazie alla congiuntura economica favorevole (Drummond – Wilbraham 1939: 328).

Proprio a questi versi ‘vegetali’ si lega uno degli elementi in cui la comicità di Poole raggiunge il culmine e, curiosamente, si tratta di una componente che al pubblico teatrale è rimasta ignota. Una parte fondamentale di questa composizione, infatti, non è stata scritta per essere portata in scena ma ad essa si deve il grande successo editoriale di quest'opera. Subito dopo la fine del testo drammatico, Poole ha inserito un ‘apparato di note’ che vuo-

le essere una riproduzione ‘infedele’ delle edizioni emendate e commentate che ormai da quasi un secolo accompagnavano le pubblicazioni shakespeariane. Nelle note di Poole si trovano così interventi fittizi di Alexander Pope, William Warburton, Samuel Johnson, George Steevens e persino un commento di Mr. Collins, un nome di fantasia con cui Steevens aveva firmato, nella sua edizione, una lunghissima nota sull’interpretazione del termine ‘patata’ usato in *Troilus and Cressida*. È infatti proprio lo stesso Collins nel *burlesque* che, a proposito delle cipolle, argomenta:

To bring a rope of onions, &c.

Let us suppose that Ophelia addresses this to the king, and we shall discover a peculiar propriety in its application. The king is represented as an intemperate drinker – Ophelia seems to know that onions are a powerful diuretic. Verbum sapienti. (nota 30325021)

Circa quarant’anni dopo, quando, come abbiamo già visto, la dieta dei ceti più bassi è ormai migliorata, al centro delle preoccupazioni alimentari non sono più le verdure, bensì la carne. *L’Hamlet Travestie* di Francis Talfourd¹, pubblicato nel 1849, nella seconda scena del primo atto, ci mostra il Re e la Regina alle prese con il menù di quello che all’epoca doveva apparire come un vero banchetto regale:

KING. [...] Dine with us, Hamlet! Love, what’s on the Carte?

Queen: the veal of course, dear! Really, beef and tart.

But if our Courtiers dine, we mean to treat,

With candied sweetmeats this our candid suite:

Some Stilton too.

(1.2)

L’utilizzo del termine «veal» anziché ‘beef’ conferisce un nota europea al menù in quanto, tradizionalmente, la carne rossa per gli inglesi era rappresentata dal manzo, mentre in Francia ed altri paesi era più comune il vitello (Davidson 2002: 822). Difatti, subito dopo, la regina precisa che in realtà si tratta proprio di manzo e di ‘tart’, un termine che qui indica una sorta di torta salata ripiena di carne (*Ibidem*: 785), un alimento che le famiglie delle classi lavoratrici riservavano per il pranzo della domenica (Drummond – Wilbraham 1939: 281, 328). Seguono i dolci canditi – tipico dessert natalizio dell’epoca (*Ibidem*: 129) – e il formaggio Stilton (*Ibidem*: 754), un’eccellenza inglese già dal diciottesimo secolo. In un *burlesque* successivo – *A Thin Slice of Ham-let!*² – si ritrova un altro celebre formaggio quando la frase shakespeariana «Something

¹ L’opera è attribuita a Talfourd sebbene sia stata pubblicata in forma anonima. Cfr. Wells, vol iii:xi.

² Anonymous, *A Thin Slice of Ham-let!*, c. 1863, in Wells 1978, vol. IV:51-74.

is rotten in the state of Denmark» (1.4.90) viene sostituita con «There's something rotten in a Cheshire cheese» (*Ibidem*: 53). Sebbene meno famoso a livello internazionale dello Stilton, il Cheshire è il più antico formaggio inglese, tanto che la prima menzione appare nel *Doomsday Book* nel 1086 (British Cheese Board, 2016; Davidson 2002: 164) ed esiste anche nella versione 'blue' ovvero affinata con muffe alimentari. Conclude infine il banchetto regale del *burlesque* di Taulford il gelato («ic'd cream», Poole 1810: 1.2) citato da Amleto. Quest'ultima leccornia fu importata nel Regno Unito nel diciassettesimo secolo dall'Italia tramite la Francia ed era già allora prodotta facendo congelare il latte intero o la panna ed aggiungendo aromi (Davidson 2002: 393).

Quando Amleto teme di non riuscire a sopportare l'eccesso di cibo, il saggio Polonio ha pronta la soluzione: «Hamlet. Ah, none of these, from their stomachich pits, / Know what a burden on my bosom sits! / Polonius. Moxon's Magnesia p'r'aps». La magnesia effervescente Moxon era difatti il rimedio più popolare per tutti i disturbi digestivi – «weakness of stomach, indigestion, nausea» (Watt C. – Watt J. 1840) – sin dal 1840.

In realtà, si scopre più avanti al momento del celeberrimo soliloquio, i problemi che più assillano Amleto non sono quelli dovuti alla digestione di cibi pesanti bensì quelli legati all'abuso di alcolici. Nel soliloquio, il dilemma esistenziale si trasforma nel dubbio 'amletico' sull'utilità dell'alcol come fuga dai problemi e la disamina dell'essenza della vita dopo la morte è sostituita da un'accurata descrizione dei sintomi della disidratazione provocata dall'ubriachezza durante il sonno:

HAMLET. To drink, or not to drink! That is the question. [...]
 So easy too – to drink, to sleep, to dream –
 There's more in that thought than at first doth seem; –
 For I have heard the restless toper knows
 (When he has shuffled off his bed the clothes)
 Nocturnal horrors! Spirits, floor'd by day,
 Rise up in vengeance, and assert their sway:
 Some grin like gurgoyles; like night mares infest
 His sleep, and chaff him; some upon his breast
 Dance endless Polkas some fan fever's flame,–
 Vex him with thirst, and of his thirst make game;
 Bring Schweppe's ic'd waters to his dreaming gaze–
 Just to his mouth the claret cup they raise –
 And while, like Tantalus, he may not sip,
 Cool lumps of 'Wenham' bob against his lip!
 (2.2)

La presenza di anacronismi in questo soliloquio rafforza ulteriormente la *vis comica* data dallo stravolgimento delle tematiche in uno dei più famosi

momenti dell'opera shakespeariana. Viene quindi citata la Schweppes che aveva ricevuto nel 1836 la Royal Warrant per la sua acqua minerale e la soda (un riconoscimento quale fornitore ufficiale della famiglia reale). In realtà, la procedura per produrre acqua carbonata ('soda water') fu scoperta da un inglese – Joseph Priestley – già nel diciottesimo secolo ma fu poi prodotta su larga scala dallo svizzero Schweppes che la re-importò nel Regno Unito nel 1792. Nel soliloquio appare anche la Wenham che era il nome della compagnia (la Wenham Lake Ice Company) che si occupava dell'importazione del ghiaccio (il preferito dalla regina Vittoria) in Gran Bretagna dagli Stati Uniti a partire dal 1840 (*The Telegraph*, 2007; Shepard 2000: 280-5). È chiaro, a questo punto, che una parte della popolazione inglese si trova a vivere, in questo periodo, in un momento di grande abbondanza alimentare, in cui, sebbene alcuni cibi siano ancora molto costosi e quindi riservati alle occasioni speciali, l'indigestione, gli sfizi (quali la soda e le bevande ghiacciate) e i vizi (legati all'abuso di alcolici) cominciano a prendere spazio nelle coscienze – e di conseguenza, nelle parodie – inglesi.

3. LOLLIPOPS PER LEAR

L'anno precedente alla pubblicazione del testo di Taulford viene messo in scena il primo *burlesque* dedicato al *King Lear*: al Bower Saloon (una «house of variety entertainment» nel sobborgo di Lambeth, Nicoll 1952: 223) il 28 febbraio 1848 John Chalmers porta in scena il suo *King Lear and His Darters*³. Nella seconda pagina, prima delle *dramatis personae*, Chalmers descrive la sua opera come «A romantical, tragical, comical, farcical, melodramatical, bombastical, musical, operatical, balletical, quizzical, satirical, sentimental, allegorical, physical, tragedy» per poi aggiungere subito dopo «from the original text of Shakeumspear [sic] found in an old MSS [...] in his own original handwriting. The Rale [real] One». Questo ricorso all'*endorsement* del Bardo stesso è molto comune nei *burlesque* come forma di parodia delle rappresentazioni 'tradizionali' dei Theatre Royal e al loro ostentato monopolio dello Shakespeare 'parlato'. Sebbene all'epoca di questo *burlesque* il teatro di prosa fosse ormai stato liberalizzato, la tradizione rimase come espediente comico per prendere in giro le messinscene classiche e gli attori più popolari del momento.

L'opera si apre con la celebre scena del *love test* in cui il vecchio re comunica a tutta la corte la sua decisione di lasciare la corona e di suddividere il regno in tre: alla figlia che manifesterà il proprio affetto in modo più convincente andrà il territorio più ampio.

3 Il testo non è mai stato pubblicato e sopravvive solo in manoscritto: John Chalmers, *King Lear and His Darters*, 1848 [BL add mss 43,001 fols. 393-409]. Per un'analisi più completa del testo vedi il mio: Grandi 2013: 252-257. Alcune delle citazioni sono qui aggiornate in seguito a una mia recente revisione del manoscritto.

LEAR. [...] And being so we married with your mother
 Who brought us 3 kids on hand, one after th'other
 And being satisfied with what she'd done
 She left this world but left us not a son
 To cheer our subjects when the twig we hop
 Our sons in law that gap must stop.
[Lear to his daughters]
 So now my precious chickabiddies say
 Which of you three loves us the best today?
 (f. 395)

Si vede chiaramente già in questa prima parte che, come nei *burlesque* esaminati in precedenza, il testo abbassa il registro linguistico introducendo termini popolari. Con la 'dichiarazione d'affetto' della figlia maggiore Gotherwill (Goneril) si introduce il tema del cibo e, in particolare, dei dolci:

GOT. Oh Daddy? Dumps you know how fond I am
 Of almond hardbake, lollipops and jam
 But place before me now of each a jar
 I wouldn't touch them. You're my lollipop my pa.
(Ibidem)

Laddove nel testo shakespeariano Goneril si lancia in iperbolici paragoni tra l'amore per il padre e la libertà, la vista, la salute e la vita stessa, qui al centro dell'interesse ci sono dessert e marmellate. La «almond hardbake» corrisponde a ciò che noi chiamiamo 'croccante' (sebbene in alcune ricette appare più simile al torrone per via della presenza di burro e altri ingredienti), ovvero un dolce che si ottiene facendo raffreddare lo zucchero caramellato (o la melassa) insieme alle mandorle (oggi giorno il termine più comune è 'brittle'). Proveniente probabilmente dai paesi arabi, questo dolce pare essere molto antico sebbene nella versione prodotta con la melassa (l'alternativa economica allo zucchero raffinato dei Caraibi) viene fatto risalire al XVII-XVIII secolo. La marmellata ('jam') è ancora più antica, trattandosi di un metodo per conservare la frutta. Per quanto riguarda il regno inglese, le marmellate di frutta giungono nel Seicento importate dai Portoghesi ('marmelada') mentre il termine 'jam' si afferma nella metà del secolo successivo per indicare un tipo di conserva più morbida. Quanto al lecca-lecca, la storia si fa curiosa: alcuni ritrovamenti di bastoncini utilizzati come lecca-lecca risalgono a migliaia di anni fa quando si utilizzava il miele per conservare la frutta che veniva così caramellata. Al fine di poterlo consumare più facilmente, si introduceva un bastoncino

nel ‘candito’. Questa origine comune con la frutta candita la si ritrova ancora nel diciassettesimo secolo in Inghilterra quando i venditori di strada utilizzavano lo zucchero (non più una rarità⁴) per creare dei dolci morbidi da poter consumare passeggiando (Katz 2003, 1:312 e 3:290; Olver, 2015; Shepard, 163-174; Davidson, 412-13).

Se Gotherwill mostra, in questo *burlesque*, la passione per i dolci, scopriamo invece che la sorella Rumun (Regan) predilige i piatti salati:

Rum. Talk not of paltry sweetmeats, sugars, jams
 I love roast beef, plum puddings, turkeys, hams
 And all such solids yet ‘t would make me glad
 To go without my meals to please my dad.
 (f. 395)

La seconda figlia liquida quindi le dolci prelibatezze elencate da Gotherwill come «paltry», ovvero ‘miserè’, in confronto ai cibi «solid» ai quali lei sarebbe disposta a rinunciare per amore di suo padre. La selezione proposta da Rumun è una sorta di menù natalizio – eccettuato forse il prosciutto, un cibo più economico – in cui spiccano carni pregiate quali il «roast beef» e il tacchino (Katz 2003: vol. 1: 255) e l’enigmatico (almeno per un occhio straniero) «plum pudding». Non esiste forse nulla di più fuorviante della traduzione italiana di questo dolce: il ‘plum pudding’ (o ‘Christmas pudding’) difatti non è un budino come lo si intende tipicamente sul suolo italiano⁵ e non annovera le prugne tra i suoi pur numerosi ingredienti (con il termine ‘plums’ si indicava in realtà l’uva passa). Le origini sono oscure ma i testi più accreditati sostengono che il dolce medievale non fosse in realtà nemmeno un dolce bensì uno sformato di carne, sangue di maiale (che gli conferiva il tradizionale colore bruno), spezie e frutta secca e che costituisse una delle portate principali del pranzo di Natale, non il dessert (Black 1981; Katz 2003: 1:251, 255, 290-291; Davidson 2002: 184-5). Ora del diciannovesimo secolo, comunque, la ricetta più diffusa prevedeva l’utilizzo di zucchero o melassa (che dava al *pudding* lo stesso colore della tradizione), frutta secca e candita, uvette, spezie e brandy.

La trama procede senza discostarsi troppo dall’originale (tenendo a mente che l’originale dell’epoca era la riscrittura seicentesca di Nahum Tate che prevedeva il lieto fine e una storia d’amore tra Cordelia ed Edgar). Cordelia, rifiutandosi di competere, fallisce il *love test* e viene cacciata da corte. Nella scena successiva, Edmund tesse la sua trama di calunnie per indurre

4 «[O]nce sugar was cultivated in the British Caribbean colonies, especially Barbados and Jamaica, it was easier to obtain, and its price began to fall significantly, making it more affordable to the middle classes» (Broomfield 2007:10).

5 Ovvero il «dolce al cucchiaino, di consistenza molle, a base di latte, zucchero e uova, cotto in apposito stampo, al forno o a bagnomaria [e che] si serve freddo» (Dizionario Garzanti online 2016).

il padre a disconoscere Edgar. Vediamo così che Edmund acceca il padre soffiandogli negli occhi del tabacco da fiuto per poi incolpare il fratellastro;

[*Gloster takes out snuff but Edmund upsets it in his eyes*]

GLOSTER. My eyes – who did this?

EDMUND. Edgar – there he goes.

GLOSTER. My eyes are aching with the blackguard whiff

EDMUND. Which proves completely you're not up to snuff.

(f. 298)

Fa così il suo ingresso nei *burlisque* un elemento che rappresenta una presenza costante nei momenti ricreativi dell'uomo evoluto: il tabacco. Importato dalle Americhe, il tabacco esordisce in Inghilterra nella pipa di Sir Walter Raleigh diventando presto una moda tra gli aristocratici e gli intellettuali elisabettiani. Una moda che già nel 1614 aveva contagiato fasce più ampie della popolazione, come si evince dal fatto che il tabacco era venduto, nella sola Londra, da circa 7000 esercizi (Burns 2007: 21-25), molti dei quali erano *pubs*, *alehouses* e taverne. Raccomandato come rimedio contro le affezioni respiratorie, divenne obbligatorio fumare a Eton per prevenire l'epidemia di peste negli anni 1665-6. In questi stessi anni diventa popolare anche il tabacco da fiuto, un metodo di consumo alternativo importato dalla Francia da Carlo II al ritorno dall'esilio.

Il *burlisque* termina poi, dopo le vicissitudini di Leer – cacciato dalle figlie – e di Cordelia ed Edgar, con una scena finale ambientata in un *pub* in cui il vecchio re – con la sua pipa – è ormai ubriaco ma si rifiuta di tornare a casa: «LEER. [*very drunk*] / I won't go home till morning / They say a man is never rightly drunk / Till he tries to light his pipe from a pump» (Chalmers 1848: 408). Segue poi il combattimento (un incontro di pugilato) tra Edmund ed Edgar, la morte delle tre sorelle e il ritorno alla vita di tutti i personaggi per dare spazio al lieto fine in musica.

Vediamo così che verso la metà del secolo, di pari passo con il benessere economico e alimentare, si diffondono anche gli 'sfizi' e i vizi. Non più sazi della sazietà, i cittadini inglesi (principalmente delle classi medie e agiate) si appassionano di dolci, dessert, *snacks* e gelati. Accompagnano inoltre i momenti di ozio con tabacco da fiuto o da fumo (prima sotto forma di pipa, poi di sigaro e sigaretta) e, come abbiamo avuto modo di vedere, indulgono principalmente in questo vizio nei luoghi di 'perdizione' più diffusi: i locali dove si servono alcolici. Si instaura così una sinergia (alcohol-tabacco) che è sopravvissuta nel tempo.

4. SPIRITO ALLO SPIRITO

Gli anni '60 dell'Ottocento sono forse l'ultimo decennio di reale fulgore per i *burlisque* che si andranno lentamente trasformando per giungere, nel nuovo secolo, a mutarsi in una forma radicalmente diversa (riportata oggi in auge) e che conserva del genere originario soltanto la musica, il ballo e la disinvoltura nel mostrare le grazie femminili.

Nel 1863 fa la sua comparsa l'opera *A Thin Slice of Ham-let!*, di autore anonimo sebbene, secondo Wells, possa essere attribuita a John Brougham, attore e drammaturgo che era in attività a Londra in quegli anni. Questa parodia di *Hamlet* si apre, secondo la trama classica, con il ritorno del principe a corte, dove apprende da Orazio della presenza di uno spirito che si aggira sui bastioni del castello:

HORATIO. We were watching last night,
In the pleasant moonlight,
Our cigars on the battlements smoking,
When right on our post
Came his majesty's ghost.
[...] Look, look, where it steals!
HAMLET. Then just take to your heels,
And some soda and brandy prepare it.
(p. 59)

Ecco subito riproporsi il binomio bacco-tabacco anche in questa scena. Qui troviamo il sigaro al posto della pipa e vediamo che l'alcolico consigliato da offrire al fantasma è il popolarissimo *drink* composto da brandy e soda. Le bevande alcoliche nascono come un modo per preservare i liquidi: l'acqua bollita utilizzata per i distillati oppure fermentata garantiva, infatti, la salubrità che l'acqua di un serbatoio, di un pozzo o di un rivo non sempre assicurava. Col passare del tempo, le bevande alcoliche vennero apprezzate anche per il loro valore energetico e inebriante. Il brandy, in particolare, fu importato dalla Francia nel XVII secolo e divenne un grande favorito dei ceti medio-alti. Nella versione inglese, più economica, veniva consumato anche dalle classi più povere, spesso nella versione 'allungata' con la soda (Drummond 1939: 202, 333, 339; Harrison 1994: 38).

Il potere intossicante delle bevande alcoliche e le manifestazioni sociali che ne seguivano (schiamazzi, risse, oscenità) fecero presto additare i locali dove era possibile consumarle come luoghi di depravazione. Si diffuse così dapprima un generale senso di ostilità tra i benpensanti e negli anni '30 dell'Ottocento (all'apice del rigore vittoriano) si diffusero i movimenti per la 'temperanza'. Nel 1833 nacque anche la frangia più estrema rappresentata dai 'teetotalers', coloro che sostenevano l'astinenza totale (Harrison – Trin-

der 1969). Nel 1861, però, William Ewart Gladstone, allora ministro dell'economia, promulgò una legge che mirava, da un lato, a ridurre l'impatto sociale dell'ubriachezza in pubblico e, dall'altro, a incrementare i proventi dell'erario: la nuova legge, infatti, che concedeva ai negozi di alimentari di vendere alcuni tipi di alcolici, naturalmente sottoposti a tassazione, mirava a far diminuire il numero degli avventori dei *pub* incoraggiando il consumo domestico.

Nel *burlesque*, al momento dell'incontro tra Amleto e il padre defunto, l'autore decide di sfruttare ed estendere il *calembour* tra *spirit*-fantasma e *spirit*-liquore per dare spazio a questo argomento attualissimo:

HAMLET. Gladstone and ministers in place, defend us!
 No more illicit distillations send us.
 Art thou a spirit of proof, or doctored some?
 What must I call thee – whiskey, gin, or rum?
 Of one of those a sample you must be,
 For as you're dead you can't be *eau de vie*!
 What brings you from the cellar, where we saw
 Thee laid in sawdust, snugly packed in straw?
 Why do you keep your mind close-bottled so?
 Uncork your thoughts, old boy, and let them flow!
 (pp. 59-60)

Oltre al brandy, visto poco fa, gin, whiskey e rum erano gli alcolici più popolari nel diciannovesimo secolo. Il whiskey, prodotto sin dal medioevo da cereali fermentati, è l'alcolico tradizionale di Scozia e Irlanda (che se ne contendono il primato). Anche il gin era già distillato in epoca medievale, ma nel Settecento divenne dapprima la bevanda della classe agiata, un simbolo di modernità e libero commercio e, verso la metà del secolo, fu invece identificato come una sorta di piaga sociale, indice di povertà e decadenza (Nicholls 2009: 34). Il rum, invece, un distillato dalla canna da zucchero importato dalle colonie, fu presto così popolare nel Regno Unito che nel 1731 la Royal Navy sancì ufficialmente il diritto di ogni marinaio a riceverne una razione quotidiana (The Main Rum 2016). L'*eau de vie*, infine, altri non è che l'acquavite, un distillato del vino prodotto sin dall'impero romano. Grazie alla polisemia del termine 'spirit', Amleto compie così una carrellata, in pochi versi, degli alcolici più popolari del paese, mettendo in luce l'ampia gamma che gli inglesi avevano a loro disposizione.

Questa breve indagine ha messo in luce la progressione che ha avuto luogo nelle abitudini alimentari e sociali inglesi in età vittoriana. Da un inizio di secolo in cui i ceti medio-bassi non si potevano permettere che un dieta molto limitata per varietà e quantità, all'improvviso benessere della metà dell'Otto-

cento che permise a molte più persone di accedere ad alimenti più pregiati ed energetici e anche a concedersi altri generi di conforto. Dai dolci, agli alcolici, al tabacco: i *burlesque* riflettono gli usi e costumi inglesi con occhio divertito e, spesso, indulgente. E se già in epoca vittoriana l'eccesso poteva essere stigmatizzato, rimane la goliardia e un gusto per i piaceri del palato genuino e naïf che oggi, tra elaborazioni culinarie, spreco alimentare, raffinzioni industriali e condizionamenti pubblicitari, abbiamo ormai perduto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Black M., 1981, *The Englishman's Plum Pudding*, <http://www.historytoday.com/mag-gie-black/englishmans-plum-pudding> (consultazione 20/2/2016).
- British Cheese Board, 2016, *History of Cheshire Cheese*, http://www.britishcheese.com/cheshire/history_of_cheshire_cheese-14 (consultazione 29/2/2016).
- Broomfield A., 2007, *Food and Cooking in Victorian England: A History*, London, Praeger.
- Burns E., 2007, *The Smoke of the Gods. A Social History of Tobacco*, Philadelphia, Temple University Press.
- Chalmers J., 1848, *King Lear and His Darters*, BL add mss 43,001 fols. 393-409.
- Davidson A., 2002, *The Oxford Companion to Food*, Oxford, Oxford University Press.
- Deutermann A.K., 2011, "Caviare to the general"?: Taste, Hearing, and Genre in *Hamlet*, «Shakespeare Quarterly» 62.2: 230-255.
- Dizionario Garzanti, 2016, <http://www.garzantilinguistica.it/en/search/?q=budino> (consultazione 29/2/2016).
- Drummond J.C.– Wilbraham A., 1939, *The Englishman's Food. A History of Five Centuries of English Diet*, London, Jonathan Cape.
- McGlynn M., 1998, *The King and the Law: Prerogativa Regis in Early Tudor England*, unpublished dissertation, University of Toronto.
- Grandi R., 2013, *King Lear dopo Shakespeare. Adattamenti, riscritture, burlesques (1681-1860)*, Roma, Aracne.
- Greenblatt S. et al. (eds), 1997, *The Norton Shakespeare*, New York, Norton.
- Harrison B., 1994, *Drink and The Victorians: The Temperance Question in England 1815-1872*, Staffordshire, Keele University Press.
- Harrison B. – Trinder B., 1969, *Drink and Sobriety in an Early Victorian Country Town*, «The English Historical Review: Banbury 1830-1860», 4.
- Katz S.H., (ed.), 2003, *Encyclopedia of Food and Culture*, 3 vols., New York, Thomson & Gale.
- Murtha H., 2008, *Man, Machine and Refined Dining in Victorian America*, in Lawrence C. Rubin L.C. (ed.), *Food for Thought. Essays on Eating and Culture*, Jefferson (NC), London, McFarland & Co.: 15-30.
- Nicoll A., 1952, *A History of English Drama 1600-1900*, 6 vols., Cambridge, Cambridge University Press.

- Olver L., 2015, *Food Timeline*, <http://www.foodtimeline.org/foodcandy.html#jelly-jam>. (consultazione 29/2/2016).
- Poole J., 1810, *Hamlet Travestie*, London, J.M. Richardson.
- Shepard S., 2000, *Pickled, Potted and Canned: How the Art and Science of Food Preserving Changed the World*, New York, Simon & Schuster.
- Nicholls J., 2009, *The Politics of Alcohol: a History of the Drink Question in England*, Manchester, Manchester University Press.
- The Main Rum*, 2016, *History of Rum*, <http://www.mainrum.co.uk/historyofrum.htm> (consultazione 29/2/2016).
- The Telegraph*, 2007, *Schweppes' history*. 16 March, <http://www.telegraph.co.uk/finance/2805814/Schweppes-history.html> (consultazione 29/2/2016).
- Watt C. – Watt J., (eds), 1840, *The Chemist; or Reporter of Chemical Discoveries and Improvements*, London, Hastings.
- Wells S., (ed), 1978, *Nineteenth-century Shakespeare Burlesques*, 6 vols, London, Diploma Press Limited.

QUESTIONI DI PANCIA: LA *BELLY FABLE* NEL *CORIOLANUS* SECONDO BRECHT, GRASS E OSBORNE

Sara Soncini

Sin dalla sua prima messinscena documentata – quella dell’adattamento filo-*tory* realizzato nel 1681 da Nahum Tate, nel clima rovente della crisi dell’Esclusione – la fortuna scenica di *Coriolanus* è dipesa in larga misura dalla volontà e dalla possibilità di riproporre in chiave attualizzante lo scontro tra patrizi e plebei da cui prende le mosse la vicenda nella versione che ne propone Shakespeare (cfr. Holland 2013; Montironi 2013). Offrendo prova di straordinaria duttilità, la tragedia si è da subito prestata a dar voce e forma a letture politiche di segno opposto che, di volta in volta, dipingono il protagonista shakespeariano come un eroe vittima dell’ingratitude del popolo e delle macchinazioni dei suoi avversari politici (il titolo di Tate, *The Ingratitude of a Commonwealth: or, the Fall of Caius Martius*, non lascia dubbi in proposito) o, al contrario, come un pericoloso guerrafondaio dalle mire autocratiche (così nella rivisitazione del 1720, *The Invader of His Country: or, The Fatal Resentment*, con cui John Dennis fa opera di propaganda *whig* contro l’Old Pretender, il figlio dell’ultimo monarca Stuart depresso nel 1688).

Nel secondo Novecento, la forte polarizzazione che ha caratterizzato la ricezione storica di *Coriolanus* assume la forma di un vero e proprio botta e risposta tra alcuni dei massimi esponenti della cultura teatrale europea. È Brecht a innescare la miccia: il suo intenso lavoro di analisi drammaturgica e revisione testuale della tragedia di Shakespeare nei primi anni ’50 sollecita, a quasi quindici anni di distanza, la polemica risposta di Günter Grass con il dramma *Die Plebejer proben den Aufstand* (*I plebei provano la rivolta*, 1966); a questa fa seguito, di lì a poco, una ancor più virulenta replica ad opera dell’eterno ‘arrabbiato’ John Osborne con *A Place Calling Itself Rome* (1973), pièce composta dopo che i maggiori palcoscenici londinesi avevano

ospitato, in rapida sequenza, la tournée del *Coriolan* di Brecht nella storica regia del Berliner Ensemble (Londra, National Theatre, 1965), il primo allestimento inglese del testo di Grass ad opera della Royal Shakespeare Company (Aldwych Theatre, 1970), nonché, nel 1971, un *Coriolanus* di Shakespeare in inglese realizzato, sempre per il National, da Manfred Wekwerth e Joachim Tenschert, i due registi del Berliner Ensemble che avevano curato l'allestimento postumo dell'adattamento di Brecht¹. Questo nucleo intertestuale primario ha ramificazioni importanti anche in altri contesti nazionali (la celebre regia post-brechtiana di Giorgio Strehler del 1957, a coronamento del primo decennale di attività come direttore artistico del Piccolo Teatro di Milano) e storico-politici (la Germania riunificata in cui Heiner Müller, in *Germania 3 Gespenster am toten Mann* torna a *Coriolanus* per confrontarsi con l'eredità congiunta di Shakespeare e Brecht²), con propaggini che si estendono sino alle più recenti rivisitazioni della tragedia: è indicativo, ad esempio, che sia nel *Coriolanus* di celluloidi di Ralph Fiennes (2011) che nell'adattamento narrativo di Suzanne Collins in *The Hunger Games* (2008-2010) compaiano evidenti citazioni del titolo della riscrittura di Osborne³.

Del primo stadio della reazione a catena – quello che vede Brecht, Grass e Osborne confrontarsi e scontrarsi sia con Shakespeare che con il proprio o i propri predecessori – il discorso critico ha già reso ampiamente conto, pur con l'eccezione non trascurabile della riscrittura a opera del drammaturgo inglese, della quale ancora manca una trattazione approfondita⁴. Agli studiosi, tuttavia, è ancora poco presente il ruolo fondamentale assunto dalla favola del ventre nell'innescare la diatriba e nel darle forma concreta. Pas-

1 Nel suo pregevole studio di queste riscritture incrociate e delle loro complesse interazioni e intersezioni, Holland (2011: 27) parla di una «increasingly messy sequence in which one play morphs into another and no one is quite sure which play is which».

2 *Germania 3 Spettri sull'uomo morto*, l'ultimo dramma a essere scritto dal grande protagonista della scena sperimentale tedesca prima della morte nel 1995, era stato con ogni probabilità concepito per andare in scena al Berliner Ensemble, di cui Müller era da poco diventato direttore artistico. Il debutto avvenne invece alla Bochumer Schauspielhaus nel maggio del 1996, per la regia di Leander Haussman. Per un resoconto dettagliato dell'operazione di Müller, anche in rapporto alle riscritture di Brecht e Grass, si veda Ledebur (2008).

3 Un mio recente contributo (Soncini 2015) analizza *The Hunger Games* come riscrittura di *Coriolanus*, soffermandosi sul sofisticato gioco di rimandi intertestuali messo in campo da Collins nella sua trilogia. Nel film di Fiennes, il titolo «A Place Calling Itself Rome» che compare nelle sequenze iniziali di sommossa urbana segnala ironicamente la dislocazione della vicenda dalla sua ambientazione nominale: gli esterni del film, girati tra Serbia e Montenegro, evocano un contesto balcanico contaminato da riferimenti visivi ad altri scenari bellici, tra cui l'Iraq, l'Irlanda del Nord e la Somalia (Logan 2011).

4 La produzione critica su *A Place Calling Itself Rome* è a dir poco scarna. Probabilmente per ragioni di contiguità temporale, nello studio pionieristico di Ruby Cohn sugli *offshoots* shakespeariani al testo di Osborne sono dedicate solo poche pagine di taglio sostanzialmente descrittivo (Cohn 1976: 22-26). Con l'eccezione di un saggio uscito qualche anno più tardi in Germania (Platz 1980), bisogna attendere il contributo di Holland (2011) per un'analisi certamente acuta ma che lascia ancora insoluti diversi nodi cruciali, tra cui quello del conflitto a cui Osborne intendeva alludere con le sue scene di guerriglia urbana.

sando in rassegna le metamorfosi subite, nel corso del suo tragitto intertestuale, dalla «pretty tale» (I.I.85) con cui Menenio Agrippa cerca di placare la rivolta dei plebei in apertura del primo atto, questo contributo intende indagare le diverse configurazioni assunte dal nesso tra cibo e politica in *Coriolanus* nelle tre riscritture in oggetto e, al contempo, metterne in luce il ruolo di collettore e la funzione ermeneutica rispetto agli intenti dell'operazione intertestuale nel suo complesso. Per fare questo, si partirà da un resoconto sintetico del modo in cui, già in Shakespeare, la *belly fable* di derivazione classica viene deliberatamente trasformata in terreno di scontro, con ciò subendo significative mutazioni che la caricano di un'ambivalenza e di una conflittualità destinate a rivelarsi straordinariamente produttive ancora a distanza di secoli.

I. SHAKESPEARE: IL VENTRE IN SUBBUGLIO

A differenza di quanto non avvenga nelle fonti da cui Shakespeare mutua la *belly fable*, in *Coriolanus* la retorica del corpo politico usata da Menenio contro i rivoltosi viene presentata in chiave decisamente ironica. Né in Plutarco né in Livio si fa riferimento alle ripetute interruzioni, alle interpolazioni polemiche e all'irritazione generale con cui viene accolta l'oratoria del velleitario mediatore patrizio in Shakespeare. Nel rilevare la fondamentale inefficacia della favola del ventre – nella tragedia è la minaccia imminente dei Volsci, non la storiella di Menenio, a sedare la sommossa – gli studiosi hanno visto un'attestazione, da parte di Shakespeare, del declino dell'autorevolezza ideologica dell'analogia del 'corpo politico' e dell'organizzazione gerarchica di stampo ancora feudale che la sottendeva (Riss 1992). A rendere particolarmente scivoloso il terreno retorico sul quale si muove Menenio è proprio lo stretto binomio tra cibo e ribellione istituito sin dalle prime battute della scena d'apertura. Con una vistosa discrepanza rispetto alla sua fonte «unica e sovrana» (Corti et al 1988: 251), le *Vite parallele* di Plutarco, Shakespeare motiva l'insurrezione dei plebei con la fame dilagante e la convinzione che nei granai dei patrizi siano state accumulate vaste scorte di grano a scopo inflattivo⁵. Caratterizzando la protesta come una rivolta del pane, Shakespeare rinsalda il nesso tra tragedia romana e attualità politica: la richiesta di «corn at our own price» (I.I.9-10) da parte dei rivoltosi va ad aggiungersi alle numerose allusioni, sia verbali che sceniche, ai violenti

⁵ Nella *Vita di Coriolano*, Plutarco riferisce di due diverse sollevazioni popolari a Roma. La prima, quella in cui interviene Menenio Agrippa, è descritta come una protesta pacifica contro l'indifferenza del Senato che non protegge i cittadini romani dall'avidità predatoria degli usurai e dal rischio di essere ridotti in schiavitù per debiti. È solo dopo la vittoria di Coriolano sui Volsci che nell'Urbe scoppiano nuovi e più violenti tumulti dovuti alla penuria causata dalle continue guerre, al conseguente aumento del prezzo del grano e, soprattutto, alle dicerie diffuse artatamente dai sobillatori a proposito di presunti accaparratori patrizi.

tumulti di massa scoppiati nella regione delle Midlands nel 1607, quando una protratta carestia aveva acceso la miccia del dissenso popolare contro il processo di *enclosure*, visto come principale responsabile della penuria endemica di grano e del conseguente vertiginoso aumento dei prezzi, anche qui ulteriormente acuito dalla pratica diffusa dell'incetta (Holland 2013; Riss 1992)⁶. In questo modo, il ventre metaforico impiegato da Menenio come arma retorica per contenere la rivolta dei plebei viene da subito a trovarsi in contrapposizione con la realtà concreta delle pance vuote che quella protesta alimentano, e che hanno dalla loro anche il peso materiale della Storia. Con la sua attribuzione di autorità politica al ventre, oltretutto, la *belly fable* non è solo inefficace ma potenzialmente deleteria, in quanto implicita legittimazione del *casus belli* sbandierato dai rivoltosi.

Come ben sottolinea Schoenfeldt (2000: 29), è a dir poco singolare la scelta di Menenio di affrontare una folla affamata e di difendere i suoi pari dalla taccia di ingordigia paragonando il ruolo dell'aristocrazia nell'organismo sociale a quello del ventre nel corpo umano. Oltretutto, come non manca di fargli notare uno dei suoi interlocutori plebei, la versione di Menenio della gerarchia anatomica è anomala rispetto a quella consueta che vorrebbe la testa o il cuore al vertice della piramide sociale, mentre all'apparato digerente sono di norma associate le classi sociali inferiori. La sostituzione del tradizionale modello gerarchico fondato sull'asse alto/basso con uno che fa invece perno sulla contrapposizione tra centro e periferia è tuttavia funzionale a confutare la principale accusa mossa al ventre patrizio dalle membra riottose, così riassunta da Menenio nel celebre apologo:

There was a time, when all the body's members
 Rebelled against the belly, thus accused it:
 That only like a gulf it did remain
 I'th' midst o'th'body, idle and unactive,
 Still cupboarding the viand, never bearing
 Like labour with the rest, where th'other instruments
 Did see and hear, devise, instruct, walk, feel
 And, mutually participate, did minister
 Unto the appetite and affection common
 Of the whole body.
 (I.I.91-100)

La strategia argomentativa di Menenio è quella di sottolineare il ruolo essenziale dell'apparato digerente per il benessere dell'organismo, attribuendo l'errata percezione del ventre come una vorace cloaca alla posizione

⁶ Shakespeare ne poteva parlare con cognizione di causa: a fine Cinquecento era stato tra i cittadini di Stratford imputati di aver fatto incetta di malto in un periodo di scarsi raccolti (Holland 2013: 65).

periferica che i plebei occupano nel corpo sociale e che li rende ciechi alla effettiva redistribuzione delle risorse operata dalla classe dominante. Se il ventre fa incetta di grano, rivela Menenio, è solo in quanto mero «magazzino e laboratorio» deputato a trasformare la materia grezza in nutriente farina che invia a tutte le altre parti del corpo, mentre per sé trattiene soltanto la crusca (126-141). Nella retorica alimentare di Menenio, dunque, il ventre si trasforma da organo fisico improduttivo e bulimico in organo politico che sovrintende all'ordinato funzionamento del corpo sociale e, come aggiunge poco più avanti Coriolano, protegge i cittadini romani dalla loro inveterata tendenza a sbranarsi l'un l'altro in assenza di un saldo potere centrale⁷.

Il problema, nella scena della rivolta come la ripropone Shakespeare, è che la qualità mistificatoria della proto-dottrina del *trickle-down* di cui si fa portavoce Menenio risulta subito evidente a causa della qualità di surrogato assunta dall'apologo del ventre nei confronti delle rivendicazioni dei plebei: i quali chiedono pane ma ricevono in cambio parole che, se «digerite correttamente» (1.1.145), dovrebbero placare la loro fame. Nel suo intento di sussumere la richiesta di grano da parte dei cittadini affamati in una metafora organica che antepone il nutrimento trascendente del corpo politico ai più prosaici bisogni dei corpi reali che lo compongono, la «good belly» di Menenio si rivela così essere il braccio retorico del cannibalismo sociale lucidamente denunciato per bocca dei cittadini nel corso della scena⁸. Il fatto che la *belly fable* risulti tanto indigesta ai suoi destinatari è sintomatico della contrapposizione, che Shakespeare crea e lascia irrisolta, tra il cibo come fenomeno discorsivo e il cibo come realtà concreta, tra il ventre metaforico di Menenio e la «recalcitrante materialità» (Riss 1992: 64) delle pance vuote dei plebei. Quello che *Coriolanus* consegna alla posterità, dunque, è un ventre che vorrebbe placare le membra ammutinate e finisce per ammutinarsi a sua volta; che dovrebbe riportare unità e invece si scinde; e che rende palesi e stridenti, anziché tacitarli, i conflitti che è stato chiamato a incarnare.

2. BRECHT: IL VENTRE ADATTATO

Coriolanus occupa una posizione di tutto rilievo nel vigoroso braccio di ferro che Brecht ingaggiò con il teatro di Shakespeare lungo tutto l'arco della sua carriera (Heinemann 1985). Se per sua stessa ammissione la regia di

7 È Coriolano, nell'invettiva con cui esordisce in scena poche battute più avanti, a rendere esplicito il sottotesto autoritario della *belly fable*, quando chiede ai plebei la ragione della loro animosità contro «the noble senate, who, / Under the gods, keep you in awe, which else / Would feed on one another» (1.1.179-181).

8 1 Citizen: «We are accounted poor citizens, the patricians good. What authority surfeits on would relieve us. If they would yield us but the superfluity while it were wholesome, we might guess they relieved us humanely. But they think we are too dear. The leanness that afflicts us, the object of our misery, is an inventory to particularize their abundance; our sufferance is a gain to them» (1.1.13-20); 2 Citizen: «If the wars eat us not up, they will» (79-80).

Erich Engel del 1925 fu uno stimolo cruciale per l'elaborazione della teoria del teatro epico, è possibile che già l'anno prima Brecht avesse cominciato a ipotizzare quel lavoro di adattamento della tragedia intrapreso poi in maniera intensiva, ancorché discontinua, tra il 1951 e il 1953 (Oppitz-Trotman 2014: 182), prima di interrompersi nuovamente senza riuscire a completare e portare in scena la sua *Rielaborazione*, secondo la definizione che ne dà il titolo. Come si evince anche da quell'essenziale contributo teorico che è lo *Studium des ersten Auftritts in Shakespeares Coriolan (Studio della prima scena del Coriolano di Shakespeare, 1953)*, il lavoro di drammaturgia con cui si misurarono Brecht e il suo *think-tank* di allievi e assistenti nell'arco di quei tre anni costituisce probabilmente il più importante banco di prova dell'utilizzabilità dei classici all'interno del progetto culturale del Berliner Ensemble, che aveva ufficialmente iniziato la sua attività sotto la direzione di Brecht il 1 settembre 1949, e più in particolare del diritto di residenza di Shakespeare nel repertorio di un teatro epico giunto ormai al suo stadio definitivo di elaborazione. Non è certo un caso che a prefazione all'edizione postuma del *Coriolan* di Brecht, nel 1959, compaia il noto saggio sull'*Effetto intimidatorio dei classici*, originariamente pubblicato nel 1954, ma scritto durante o appena dopo il lungo negoziato drammaturgico e registico con la tragedia romana di Shakespeare. L'opera del drammaturgo elisabettiano, di cui Brecht ammira il «sommo realismo» (Heinemann 1985: 206) nel portare in scena l'andamento complesso e contraddittorio dei processi storici senza mai racchiuderli entro narrazioni totalizzanti, desta però sospetti sia per l'individualismo borghese di cui è intrisa (e che ha contribuito in modo decisivo a creare)⁹, sia per lo stile di regia associato al repertorio classico, oscillante tra il più stantio e reverenziale tradizionalismo e un altrettanto mortifero sperimentalismo di natura puramente formale che viene paragonato, con una famosa analogia culinaria, al tentativo di rendere appetibile una carne ormai avariata «infarcendola di spezie e di salse piccanti» (Brecht 2001b: III). La domanda che Brecht e i suoi collaboratori si pongono a più riprese nello *Studio* riguarda proprio la possibilità di liberare Shakespeare da questo retaggio culturale e di immetterlo come materia prima all'interno di una prassi scenica davvero innovativa; per dirla con Menenio, si tratta di capire, attraverso un'analisi drammaturgica approfondita, se e in che modo il testo di Shakespeare possa essere «digerito correttamente» e restituito in forma epica.

Di questa indagine la favola del ventre costituisce una vera e propria chiave di volta. Nello *Studio*, la discussione tra i quattro partecipanti al dialogo

⁹ L'idea di Shakespeare come esempio quintessenziale del teatro drammatico che ancora domina la scena contemporanea viene ribadita spesso da Brecht; così, ad esempio, nel *Breviario di estetica teatrale*: «Nello stato in cui si trova, il teatro mostra la struttura della società (quella riprodotta sulla scena) come non influenzabile dalla società (quella seduta nella sala). [...] I grandi protagonisti shakespeariani, che portano in sé il proprio destino, compiono irresistibilmente la loro vana e mortale corsa alla catastrofe, si giustiziano da sé; nei loro crolli non la morte, ma la vita appare oscena, la catastrofe non è criticabile.» (Brecht 2001: 127)

– indicati con le iniziali B, P, R e W e corrispondenti a Brecht, al regista Peter Palitzsch, alla *dramaturg* Käthe Rüllicke e a Manfred Wekwerth, l'assistente che poi firmerà, insieme al collega Tenschert, la regia postuma del *Coriolan* – ruota per buona parte intorno all'interpretazione della *belly fable* e alla possibilità di comunicarla in forma scenica. Il gruppo si interroga sullo strano effetto sortito dal discorso di Menenio, significativamente designato come «parabola» (Brecht 2001c: 152), termine che sembra sottolineare sia l'affinità con lo stesso modello drammaturgico brechtiano, sia la centralità come chiave interpretativa e nucleo ideologico dell'intera vicenda¹⁰. Nell'esprimere la sua insoddisfazione rispetto alla chiusa della scena, con il ritorno della concordia tra plebei e patrizi dopo l'assai più promettente esordio all'insegna della lotta di classe, R[üllicke] si dice non convinta (*ibidem*) dalla *belly fable*. B[recht], di contro, ne sostiene il valore affermando che non solo Shakespeare dà ai plebei ottimi argomenti per confutarla, ma soprattutto che la sua stessa inefficacia ne denuncia gli effetti mistificatori. Alla ripresa del dialogo, il giorno seguente, i quattro interlocutori hanno individuato «alcune difficoltà molto stimolanti» (156) sul piano della realizzazione scenica; tra le varie questioni, quella su cui torna a battere R[üllicke] è come fare in modo che la demagogia di Menenio Agrippa risulti «inefficace e nello stesso tempo efficace» (157). Si tratta di un problema di regia che deve avere preoccupato anche Brecht, se ora è pronto a offrire una sua soluzione: basterà comunicare con chiarezza agli spettatori che l'ideologia di Menenio non si regge sulla sua cogenza argomentativa ma «sulla violenza, sulla forza delle armi» (159), anticipando l'ingresso di Caio Marzio e dei suoi soldati a spalleggiare l'oratore patrizio e minare così la risolutezza dei rivoltosi. In effetti, questa è l'unica modifica di rilievo apportata da Brecht alla prima scena di *Coriolanus* nel suo adattamento, dove la *belly fable* e la lentezza con cui Menenio la racconta assumono un'evidente funzione diversiva. Nello *Studio*, è significativo il fatto che proprio all'individuazione di questa possibilità interpretativa faccia seguito la famosa professione di fede presentista da parte di Brecht il quale, a Wekwerth che gli chiede se siano autorizzati a intervenire su *Coriolanus*, risponde con l'apoforisma «possiamo cambiare Shakespeare, se possiamo cambiarlo» (159)¹¹. Se le due accezioni del verbo modale mettono in correlazione la facoltà di intervenire con la capacità di farlo, è dunque in un certo senso la malleabilità della *belly fable* a rendere possibile, con ciò legittimandola, la riscrittura di *Coriolanus* per il pubblico della nuova repubblica socialista,

¹⁰ Lo *Studio* non si presenta come una trascrizione puntuale delle discussioni avvenute tra i membri del Berliner Ensemble ma, piuttosto, come un breve dramma in forma dialogica che mette in scena il processo d'indagine intorno a Shakespeare. Suggestiva, a tale proposito, l'ipotesi avanzata da Cohn (1976: 369) per cui lo *Studio* potrebbe essere stato concepito da Brecht come un vero e proprio prologo al *Coriolan*.

¹¹ Modifico così la traduzione riportata nell'edizione a cura di Emilio Castellani, che rende il sibillino «Ich denke, wir können Shakespeare ändern, wenn wir ihn ändern können» (Brecht 1967: 879) con un'esplicitazione forse non necessaria: «Io credo che abbiamo la facoltà di cambiare Shakespeare, se possiamo farlo».

la trasformazione della tragedia 'borghese' nell'illustrazione paradigmatica dell'obsolescenza dell'eroe e del mito della sua indispensabilità in seguito alla presa di coscienza della propria forza da parte del popolo romano e alla sua assunzione della piena soggettività politica¹².

A conferma della centralità della favola del ventre in quanto vera e propria cifra dell'operazione di Brecht, l'adattamento suggella l'avvenuta emancipazione ideologica dei cittadini romani contrapponendo alla parabola di Shakespeare una versione alternativa, 'dal basso', della metafora organica. Nella terza scena del secondo atto, quella in cui Coriolano si sottopone all'umiliante rito della richiesta del voto plebeo per l'elezione a console, i cittadini di Roma, qui tutti dotati di una propria precisa identità sia sociale che professionale, tengono testa all'arrogante alterigia del loro interlocutore patrizio; quando al Quinto Cittadino, un giardiniere, viene chiesto in tono sprezzante in che modo il suo lavoro lo renda competente in materia di *governance*, questi ribatte con una confutazione indiretta della parabola di Menenio, rivisitando in chiave alimentare la celebre analogia politico-botanica di *Richard II* e paragonando lo Stato a un giardino che «inselvaticchierebbe» se fosse solo la «nobile rosa di Mileto» a ricevere acqua, e non «anche il cavolo, / L'aglio e ogni sorta di ortaggi di bassa / estrazione», certo meno maestosi ma assai più essenziali al sostentamento della collettività (Brecht 1974: 276-277).

3. GRASS: IL VENTRE 'INTEATRATO'

Se Brecht aveva fondato la legittimità della sua operazione di recupero dialettico di Shakespeare al presente sulla possibilità/capacità di rovesciare di segno l'ideologia espressa dalla favola del ventre, è quasi scontato per Günter Grass farne il punto di partenza dell'attacco che sferra contro Brecht ne *I plebei provano la rivolta*, dove *Coriolanus* e la sua messa in scena diventano mezzi per denunciare il rapporto ambiguo e fondamentalmente parassitario del teatro politico brechtiano con la società che sostiene di voler modificare. L'incipit di Grass, in questo senso, è una vera e propria dichiarazione d'intenti. In un teatro di Berlino Est in cui si sta allestendo un adattamento della tragedia di Shakespeare, il costumista Litthener e l'assistente di regia Podulla, soli in scena, esordiscono con due battute mutate dal celebre proclama dello *Studio*:

PODULLA. Perché cambiamo Shakespeare?

LITTHENER. Il Capo dice: perché possiamo cambiarlo.

(Grass 1968b: II)¹³

¹² Per un'analisi puntuale dei maggiori cambiamenti operati da Brecht si rimanda a Cohn (1976) e Holland (2011).

¹³ La traduzione di Enrico Filippini rende «ändern» con «modificare», qui sostituito con «cambiare» per sottolineare l'aderenza di Grass al lessico utilizzato da Brecht nello *Studio*.

A differenza di quanto non preveda lo *Studio*, però, nella versione di Grass *Coriolanus* si rivela molto più restio ad essere metabolizzato secondo le esigenze del nuovo teatro socialista: come si evince dal primo scambio tra i due membri della compagnia, l'atmosfera è nervosa e la preparazione dello spettacolo è impelagata alla prima scena dato che «non facciamo che cambiare cambiamenti» (12). È soprattutto l'apologo del ventre a offrire resistenza al Capo, il quale già per tre volte l'ha eliminato, ridiscusso, ripristinato e, al suo arrivo in sala prove, esprime senza mezzi termini le proprie perplessità nei confronti della «storiella» con cui Menenio «canta la ninna nanna come una bambinaia ed assopisce la rivolta, prima ancora che scoppi sul serio». Tornando nuovamente a leggerla, l'alter ego scenico di Brecht e il suo *dramaturg*, Erwin (Piscator), si lanciano in un'arringa congiunta contro l'inverosimile efficacia di una «similitudine zoppa e su due grucce» assurta, grazie a Shakespeare, al rango di classico: «Raccontatela ai saldatori e ai montatori, raccontatela oggi a un metalmeccanico!» (15), sbotta spazientito il Capo.

Con questa battuta Grass fornisce un primo indizio circa il ruolo assunto dal ventre shakespeariano come portale tra finzione e realtà, arte e Storia, due dimensioni che, come commenterà più avanti Erwin, «esercitano un certo risucchio» (68-69) l'una nei confronti dell'altra. Subito dopo, infatti, emerge come dietro all'insofferenza manifestata dai vertici della compagnia nei confronti di Shakespeare si nasconde in realtà una preoccupazione circa l'efficacia dei propri mezzi espressivi: se non si riesce ad arrivare a una versione soddisfacente della scena della rivolta della plebe romana è perché la compagnia del Berliner non ha un esempio reale dal quale prendere spunto per renderla credibile. Di qui l'eccitazione che suscita la notizia, portata dagli attori che interpretano i plebei arrivati in ritardo alle prove, che «in città sta succedendo qualche cosa» (21). Il «qualche cosa», com'è noto, è l'insurrezione operaia del 17 giugno 1953, iniziata come protesta dei manovali edili contro l'innalzamento delle quote di produzione imposto dal governo e poi sfociata in una sollevazione di massa repressa nel sangue dai carri armati sovietici. Dopo gli attori, infatti, ecco comparire a fondo scena, come evocati dal monito che Volumnia rivolge al Capo («oggi ancora arriveranno i muratori, e vedrai che ti afferrano e t'intonacano e ti murano vivo», 25), tre muratori con le tute bianche da lavoro venuti a chiedere a Brecht di prestare la sua penna e il suo prestigio alla loro causa. Da qui ha inizio il lungo braccio di ferro che vede contrapposti, da un lato, il Capo che cerca di trattenerne i rivoltosi dentro al suo teatro per servirsene come materiale scenico e, dall'altro, i muratori che vorrebbero tornare sulla Stalinallee a marciare insieme ai compagni, ma non vogliono andarsene prima di avere ottenuto il testo firmato da Brecht o addirittura, nel caso della parrucchiera arrivata con il terzo drappello di manifestanti, prima di avere convinto il Capo a uscire dal suo rifugio per andare a recitare la rivoluzione sul palco della Storia, ora che le circostanze lo permettono.

Nel rappresentare l'atteggiamento di «cauta attesa» (Filippini 1968: 112) assunto dal Brecht storico nei confronti dei moti del giugno '53, a Grass non interessa tanto stabilire la realtà dei fatti quanto, per sua stessa dichiarazione, «interrogare la situazione di un intellettuale tutto assorbito dai suoi problemi espressivi, che sono in rapporto con l'esigenza di cambiare la società, e improvvisamente si vede di fronte a una serie di eventi che rischiano proprio di cambiarla» (113). È sintomatico, a tale proposito, lo scarso rilievo che assume, nella rivisitazione di Grass, la famigerata lettera aperta di Brecht a Walter Ulbricht che si concludeva con un'espressione di solidarietà al regime, pur sottolineando che era stato un errore confondere le legittime rivendicazioni dei lavoratori con l'azione degli agitatori filofascisti al soldo dell'occidente infiltratisi nella manifestazione a scopo sedizioso¹⁴. E altrettanto indicative sono le due principali forzature di Grass rispetto ai dati storici accertati: Brecht non stava provando *Coriolan* la mattina della rivolta e, una volta avuta notizia dello scoppio dei tumulti, cancellò le prove per uscire in strada insieme ad altri membri del Berliner a osservare quanto stava accadendo in città. Nei *Plebei*, invece, Grass attribuisce a Brecht lo stesso vorace immobilismo del ventre di Menenio: mentre fuori divampa la rivolta, il Capo se ne sta inerte al centro del corpo ad attendere che le operose membra – prima le comparse che devono interpretare i plebei e poi, a più riprese, i vari drappelli di lavoratori – gli portino brandelli di realtà da metabolizzare in forma estetica per inscenare il suo adattamento. I manovali di Berlino Est sono venuti in cerca di parole per nutrire la loro rivolta e Brecht invece, fingendo di voler prendere ispirazione per la lettera che gli è stata richiesta, si appropria delle loro parole per nutrire il suo teatro; dopo aver convinto i rivoltosi a togliersi gli abiti bagnati con il pretesto di stenderli ad asciugare, trasforma le loro tute da lavoro in elementi di scenografia e li veste da plebei romani. Dandogli del «miserabile esteta», Volumnia censura il subdolo comportamento di Brecht con un paragone gastronomico: «con gli operai hai cucinato comparse, come si cuociono i biscotti» (51).

In diversi altri punti del testo l'atteggiamento cannibalistico del teatro di Brecht nei confronti della realtà viene sottolineato, sul piano retorico, dalla forte incidenza di immagini legate al cibo e alla sua preparazione. Nel terzo atto, ad esempio, Brecht prova a confutare la sferzante critica dei rivoltosi al suo attendismo («Cos'è che stai ancora a parlare con quello lì? Quello sta solo a guardare e non rischia niente», 72) riprendendo l'analogia culinaria di Volumnia e rovesciandola di segno:

¹⁴ Sulla controversa questione del comportamento tenuto da Brecht in occasione dell'insurrezione del '53 rimando alle prospettive, sostanzialmente convergenti, di Brown (1971) e Hayman (1983). La traduzione inglese de *I plebei* è corredata in appendice da un «resoconto documentaristico» degli accadimenti berlinesi a cura di Uta Gerhardt; nell'indicarlo come la cornice storico-ideologica entro la quale Grass ci chiede di collocare il suo dramma, tuttavia, Holland (2011: 27) non tiene conto del fatto che lo scritto della Gerhardt non compare nell'edizione originale tedesca.

IL CAPO. (*Gli occhi negli occhi degli operai*) Sicché è così che si prepara la colpa: Si prenda: l'inconsapevolezza e un cucchiaino bel raso di un'esigenza falsamente accentuata di libertà, si getti la mia consapevole esitazione in questo intruglio, ed ecco che arrivano lì, e mi puntano il dito contro a me, il cuoco. (73)

Ma già in precedenza il Capo reagisce all'esortazione ad agire da parte della sua prima attrice autorappresentandosi come lui stesso vittima di pulsioni cannibalistiche da parte dei plebei berlinesi: «Dovunque guardo: panettieri che vogliono impastarmi e rendermi un eroe che strepita» (37); e quando anche Kosanke, il funzionario di partito, arriva a reclamare il sostegno ufficiale di Brecht a chi «paga questa baracca», il Capo esclama:

IL CAPO. E chi è che mi vuol mungere, eh, chi?
Prima i sudditi dello stato,
e poi, subito dopo, lo stato?
Non sono mica la vostra vacca. (62)

Nella prontezza con cui il Capo volge a proprio vantaggio la reversibilità di ruoli tra preda e predatore prevista dalla retorica alimentare del *Coriolanus* di Shakespeare (Cavell 1983) non è difficile leggere un ulteriore affondo ironico da parte di Grass nei confronti delle posizioni teoriche assunte da Brecht allorché, nel contrapporre il nuovo teatro dialettico al dramma borghese, critica di quest'ultimo proprio la vocazione «culinaria», il suo modo di procurare godimento scodellando emozioni¹⁵ e sollecitando così da parte del pubblico una ricezione di tipo cannibalistico. È proprio in Shakespeare, peraltro, che l'estetica di Brecht indica il prototipo del nesso culinario-cannibalismo su cui si impernia il teatro drammatico, e questo già a partire dalla *Conversazione a Radio Colonia* del 1928:

Nel corso di quattro atti, Shakespeare scioglie la grande personalità individuale da tutti i legami umani con la famiglia, lo stato, e la trae fuori, nella landa deserta, in completa solitudine, dove essa, soccombendo, dovrà mostrarsi grande. [...] È la passione a tenere in moto questo meccanismo, il cui scopo è la grande vicenda individuale. In tempi successivi chiameremo questo dramma «dramma per cannibali». (Brecht 1975: 69)¹⁶

¹⁵ Nelle *Osservazioni a Mahagonny* del 1931 si legge: «L'opera attualmente in auge è l'opera culinaria. [...] Affronta ogni oggetto con l'intenzione di godimento, prova ed appresta "emozioni"» (Brecht 2001: 27).

¹⁶ Nella traduzione di Carlo Pinelli qui riportata il termine «Menschenfresser» viene reso con «antropofagi»; la mia modifica è confortata dal registro fiabesco, popolareggiante, del termine tedesco.

Nella riscrittura di Grass è invece il lavoro di Brecht a caratterizzarsi come un *theatrum mundi* che fagocita la realtà senza poi restituirla, come promesso, sotto forma di azione: la sua retorica alimentare, da questo punto di vista, si scopre non così diversa dalla «storiella» di Menenio con la sua apologia del ventre patrizio che ingloberebbe materia grezza al solo scopo di trasformarla in nutriente farina per il corpo politico di Roma. Questo emerge con lampante ironia quando, verso il finale, la favola del ventre viene riproposta da Brecht ed Erwin a scopo diversivo nel momento in cui i plebei, irritati dall'ironia della lettera di sostegno che Brecht si è infine deciso a scrivere, accusano i due di tradimento e li condannano al patibolo. Con il cappio stretto al collo, la voce che gli si strozza in gola, il *dramaturg* intuisce che è giunta l'ora di mettere a frutto la lezione imparata da Menenio e, per prendere tempo, racconta una sua versione improvvisata, deliberatamente verbosa, dell'apologo del ventre:

ERWIN. [...] io sono l'alfa e l'omega,
una centrale, sono, un quartier generale al fronte,
una stazione che spedisce voi, treni merci,
anche negli angolini più remoti, – il resto a me! [...]
È qui tutto il vantaggio del ventre,
a parte le angosce per l'andar di corpo,
e i timori che non mangiate ragionevolmente,
voi membra avidi e smodate. –
E lo stesso è con lo stato.
STRADINO. E perché lo stato?
STUCCATORE. La pancia è lo stato!
ERWIN. Così come noi siamo lo stato – lui e io.
Cosa sai mai, tu, che sei l'alluce,
a cui, scommetto, manca mezza unghia [...]. (81)

Pare un tentativo strampalato eppure ancora una volta la favola del ventre si rivela, per dirla con le parole dello *Studio*, «inefficace e nello stesso tempo efficace» (Brecht 2001: 157): i proletari convengono che se impiccassero il ventre finirebbero per impiccare con esso anche tutte le altre membra (82), e desistono dal nefando proposito. A pericolo scongiurato, rivolgendosi al Capo, Erwin commenta in questi termini la singolare resilienza storica della retorica mistificatoria presa in prestito da Shakespeare:

ERWIN. Beh, la parabola delle membra che
aggrediscono il loro ventre, ha convinto anche te?
Un'idiozia che ha una sua tradizione
e si mantiene fresca, come i cadaveri nella formalina.
E neanche il progresso può distruggere la bella storiellina. (82)

In effetti, l'unico cadavere che compare in scena nel finale del *deutsches Trauerspiel* di Grass è proprio quello dell'adattamento di *Coriolanus*, cui Brecht decide di rinunciare riconsegnando alla «naftalina» (103) quello stesso Shakespeare che, nello *Studio*, aveva dichiarato di volere e potere far rivivere sul palco della contemporaneità. Nel fornire la chiave di lettura di questo fallimento – chiosato dal Capo con l'amara constatazione che «non possiamo cambiare Shakespeare, fintanto che non cambiamo noi stessi» (103) – la favola del ventre punta in una duplice direzione: se, da un lato, dipinge Brecht come un pericoloso re Mida che «inteatra»¹⁷ tutto ciò che tocca, dall'altro caratterizza il suo lavoro su *Coriolanus* come un'azione diversiva rispetto al contesto storico e politico con cui avrebbe potuto, ma non ha voluto, interagire. Nella sua drammatizzazione della *Vita di Coriolano*, Shakespeare utilizza la dialettica politica che si sviluppa intorno al ventre per alludere ai tumulti dei contadini delle Midlands, spogliati dei loro mezzi di sostentamento da un sistema economico predatorio. Non sarebbe stato difficile, per Brecht, ricontestualizzare il conflitto tra corpo materiale e corpo retorico che trovava in Shakespeare nella 'Grande Penuria' inflitta dall'Unione Sovietica al proletariato della Germania dell'Est nei primi anni Cinquanta con il pretesto delle riparazioni di guerra¹⁸. Nella scelta di non attivare questi parallelismi e di portare in scena la vittoria del proletariato mentre, al di là delle mura del suo teatro, lo stato socialista schiacciava la rivolta dei plebei berlinesi ridotti alla fame, Grass denuncia un atto di tradimento da parte di Brecht che è in prima istanza un tradimento verso Shakespeare: uno Shakespeare posto a sostegno dello status quo, esattamente come la «storiella» di Menenio, e dunque riconfermato nel suo status di classico incapace di porsi in relazione dinamica e produttiva con il presente.

4. OSBORNE: IL VENTRE NEGATO

Dopo il proliferare dialettico di pance che accomuna le operazioni di Brecht e Grass, *A Place Calling Itself Rome* sembrerebbe segnare una brusca inversione di rotta. Con la sua eclatante espulsione della parabola di Menenio Agrippa e delle sue ramificazioni retoriche, tuttavia, la rivisitazione in chiave attualizzante di Osborne finisce paradossalmente per ribadire la centralità nel processo di semiosi generato da *Coriolanus* nel secondo Novecento. Se da un lato, infatti, la rimozione della *belly fable* risulta funzionale a se-

¹⁷ Questo termine viene impiegato da Brecht nelle *Note all'Opera da tre soldi* per denunciare la tendenza del teatro drammatico a neutralizzare la carica dialettica dei testi che porta in scena, cosa che potrebbe accadere alla *Beggar's Opera* di John Gay se realizzata non secondo lo stile «letteralizzato» del teatro epico, in grado di distanziare lo spettatore dalla rappresentazione, bensì nella modalità tradizionale che «“inteatra” tutto» (Brecht 2001: 38).

¹⁸ Le somiglianze tra la congiuntura storica in cui operava Brecht e quella in cui aveva visto la luce il *Coriolanus* di Shakespeare sono state rilevate, tra gli altri, da Reynolds (2000).

gnalare la netta presa di distanza politica del drammaturgo inglese dai due mediatori tedeschi della tragedia, dall'altro lo scardinamento del nesso tra cibo e politica che ne consegue è un punto nodale su cui poggia l'ideologia della pièce nel suo modo di restituirci uno Shakespeare 'digerito' tramite il filtro della contemporaneità.

Nel rilevare la scarsa attenzione dedicata al meno fortunato dei testi di Osborne – l'unico a non essere mai stato messo in scena – l'encomiabile tentativo di Holland (2011) di colmare questa lacuna critica non si discosta nella sostanza dal verdetto di vaghezza e superficialità con cui per lo più è stata liquidata la rivisitazione di Osborne. Allineandosi con il giudizio di Anderson, Holland individua la motivazione principale dell'operazione intertestuale nella volontà di trasformare l'altero ma integro condottiero romano di Shakespeare in un prototipo dell'eroe 'arrabbiato' alla Jimmy Porter e del suo scontro frontale con una realtà socio-storica nella quale non riesce a riconoscersi. Più che una rivisitazione creativa, dunque, quella di Osborne sarebbe un'operazione che si limita a sfruttare, senza troppa sottigliezza, i possibili agganci del testo di Shakespeare con i propri interessi artistici, per farne il portavoce di un'invettiva reazionaria, tanto violenta quanto generica, contro il declino post-imperiale della nazione britannica e il cancro della democrazia, il tutto condito da un immancabile pizzico di razzismo¹⁹. A un esame più attento del trattamento riservato da Osborne alla favola del ventre e degli intenti che lo sottendono, tuttavia, diverse aree d'indeterminatezza vengono meno, e questo per quanto riguarda sia i riferimenti contestuali che quelli intertestuali, anch'essi in genere descritti come vaghi e difficili da individuare con esattezza: come sottolinea ancora Holland nell'analizzare le interconnessioni tra questo primo blocco di riscritture registiche e drammaturgiche di *Coriolanus*, il testo di Osborne è chiaramente una risposta a qualcosa, ma «whether to Shakespeare's play, Brecht's adaptation, one or both of Wekwerth and Tenschert's productions, or Grass's play (or indeed its RSC production) is far from clear» (2011: 27)²⁰.

Al pari di Shakespeare con Plutarco, anche Osborne si attiene piuttosto fedelmente alla sequenza evenemenziale della fonte, con la vistosa eccezione della scena iniziale dei tumulti, qui preceduta da un incipit domestico che vede Caio Marzio battersi con i suoi incubi e le sue ossessioni notturne fino a svegliare la moglie Virgilia che gli dorme accanto. Dopo essere stata

19 Ad esempio, nella decisione di rendere il tribuno della plebe Sicinio una «pale-skinned coloured woman» (Osborne 1973: 21) Holland vede un semplice pretesto per sbeffeggiare il multiculturalismo della società contemporanea (2011: 31).

20 Sia Holland (2011) che Cohn (1976) concordano in merito al fatto che Osborne avesse assistito alla messinscena londinese del Berliner e quanto meno letto le recensioni ostili all'allestimento in inglese realizzato dai due registi tedeschi per il National Theatre di Londra; la seconda riporta una dichiarazione fornita dalla segretaria di Osborne secondo la quale *A Place Calling Itself Rome* rappresenterebbe una reazione non a Brecht ma a Shakespeare (Cohn 1976: 22); risposta tutt'altro che dirimente, se si pensa alle molte versioni di e da *Coriolanus* in circolazione sulle scene londinesi in quel periodo.

scalzata dalla posizione di preminenza assunta nella tragedia rispetto alla narrazione storica, la protesta di massa viene delegittimata attraverso l'eliminazione del *casus belli* che Shakespeare fornisce alla plebe romana, ovvero la fame che l'attanaglia e la spinge alla rivolta. Dal *Coriolanus* di Osborne vengono strategicamente espunte le pance vuote dei cittadini; al posto della richiesta concreta di grano a prezzi popolari, quella che muove la folla in *A Place Calling Itself Rome* è una contrapposizione di natura puramente ideologica, un odio di classe che ha per bersaglio primario Caio Marzo in quanto sommo rappresentante dell'aristocrazia romana, ed è alimentato non da rivendicazioni e bisogni reali, ma dagli slogan vuoti di una demagogia sinistrorsa. È il venir meno della fame come motore dell'azione politica a generare, a sua volta, la scomparsa della favola del ventre con cui Menenio, in Shakespeare, cerca di neutralizzare la carica eversiva delle pance plebee subordinando le loro esigenze materiali alle ben più alte ragioni del corpo politico. Al suo posto, il mediatore patrizio di *A Place Calling Itself Rome* arringa la folla con «The Riddle of Change» (17), un'apologia della coesione sociale che traduce la metafora organica di Shakespeare in un'esortazione a tutti gli ingranaggi di cui si compone la macchina dello stato a scegliere la strada della collaborazione, anziché quella del conflitto, per costruire insieme una nuova Roma. Quasi a dimostrare che la lingua batte dove il dente duole, però, la pancia doppiamente negata continua ad aleggiare in scena come una presenza residuale, evocata da un lessico che oltretutto sembra echeggiare non solo Shakespeare, ma anche le sue reinterpretazioni contemporanee. Alla domanda retorica di Menenio, «Why do you only bait and assault the ones who care the most for you?», il Primo Cittadino gli rinfaccia «What care did you ever have for us!», mentre una voce dalla folla rincalza con «More shooting and “tighten your belts” and a bit off the taxes» (18). Se le prime due battute riproducono, in forma abbreviata, l'alterco tra Menenio e il Secondo Cittadino appena prima della favola del ventre (I.I.69-75), il riferimento dell'interlocutore anonimo ai continui sacrifici richiesti dal governo ai cittadini non solo fa nuovamente materializzare in scena l'immagine dei ventri scavati dei plebei, quella «leanness that afflicts us» denunciata in Shakespeare nell'arringa iniziale del Primo Cittadino (I.I.18), ma richiama alla mente anche la reazione dei plebei berlinesi di Grass alla retorica politica di Erwin/Menenio nella scena dell'impiccagione sventata:

DAMASCHKE. Questa canzoncina ci naviga tutti i giorni nella minestra al posto del lardo. Ma non ingrassa nessuno.

STRADINO. Grassi siete voi...

LUCIDATORE. Noi tiriamo la cinta.

(Grass 1968: 78-79)

Sulla stessa falsariga, l'accentuazione della dimensione scatologica sia nell'orazione di Menenio che negli impropri di Coriolano²¹ rimanda, da un lato, a Shakespeare, alla caratterizzazione della vendetta congiunta contro Roma che Aufidio prospetta al suo nuovo e inaspettato alleato come una violenta purga (IV. 3. 131-32); ma al tempo stesso suona come un'allusione all'alta incidenza di immagini legate al processo digestivo e agli escrementi nella riscrittura di Grass: dove Erwin, alla prima occorrenza della favola del ventre, la descrive come una dimostrazione «al popolo, alle ossa irrequiete» di «quanto insensata sarebbe la sua agitazione / senza lo stato, senza quella pancia / in cui il lardo si mescola coi fagioli» (Grass 1968: 15), mentre nel terzo atto, dopo che il Capo ed Erwin scampano al patibolo, il proletario Wiebe, rivolgendosi ai suoi compagni di lotta, commenta che quella storiella li ha «trasformati tutti in cagoni» (83).

Questa presenza residuale della favola del ventre può servire a far luce, di riflesso, su un'altra 'storia' cui il testo di Osborne pare alludere in forma camuffata. Se già con la sua ibridazione tra passato e presente – segnalata sin dal titolo e subito ribadita dall'elenco dei personaggi, che annovera tra gli abitanti di Roma, Corioli e Anzio un «Roman paratrooper», un «Radio signaler», un «Man in Antium pub» – *A Place Calling Itself Rome* invita chiaramente a una lettura contestuale della vicenda, il livello di dettaglio con cui viene caratterizzata la folla in sommossa nella seconda scena, chiara parodia dell'innovazione di Brecht, sembra sollecitare l'individuazione di un referente politico più specifico di un generico attacco alla «red pestilence» (59) che ammorba l'Inghilterra contemporanea. Un indizio per esplicitare questo sottotesto viene fornito dalla battaglia di Corioli, ambientata da Osborne in una periferia urbana segnata dal conflitto dove l'esercito regolare di Caio Marzio, in moderno assetto da combattimento, finisce sotto il tiro di bombe rudimentali, bottiglie e pietre e risponde al fuoco di bande di paramilitari che si proteggono dietro a barricate erette in strada. L'interpretazione che offre Cohn di questo scenario di guerriglia urbana come un amalgama di battaglie che, al limite, potrebbe voler evocare la prima guerra mondiale (1976: 24) suona quasi come un tentativo di depistaggio nei confronti del referente più ovvio e immediato per un testo scritto in quegli anni, vale a dire il Bloody Sunday di Derry del 30 gennaio 1972, a seguito dell'irruzione dell'esercito britannico nel quartiere cattolico del Bogside. A testimonianza

21 Il discorso di Menenio recita: «We are on the threshold of a new experience. Let's embrace it, it and a Rome worth working for. [...] We must be a true *community*. [...] For us in the Senate there is a special challenge. Not simply of book-making, of *priorities*. *Major Policies*. [...] Rome is the place we *make* of it. No more no less. But it's no place for the belly-aching and fouling-up process of by-passing dogs – as they must be passed by [...]» (Osborne 1973: 19; corsivo dell'autore). Poco più avanti Coriolano apostrofa i plebei come «turds»; a seguire, il Primo Senatore esorta i cittadini a tornare alle loro case, dopo l'annuncio dell'imminente attacco dei volsci, con «Get off home to your families, your workbenches, both sides of industries, your floors, we shall all sit down»; al che, l'incorreggibile comandante romano precisa: «And get piles or paunches or the both» (22).

di un diffuso processo di rimozione o consapevole censura, peraltro, questa lettura non viene mai contemplata nella letteratura critica, benché il testo di Osborne contenga diverse spie che la autorizzano. I soldati di Corioli affrontati e sconfitti dai *paratroopers* romani sono caratterizzati come etnicamente diversi (non così in Shakespeare) e identificati tramite stereotipi e termini spregiativi tradizionalmente applicati agli irlandesi: «What a strange race they are. All verbal quirks and long top lips», commenta Caio Marzio alla vista dei due paramilitari venuti a parlamento dalle barricate (27); e dopo che la prima carica è stata respinta, inveisce contro la codardia dei soldati romani che se la danno a gambe davanti a «red bog faced layabouts that my six-year-old'd stand up to». Dopo la sconfitta, Aufidio non torna a Corioli ma ripara oltre frontiera, dove lo stanno aspettando (33): una frontiera di cui non si fa mai menzione in Shakespeare, e che sembra invece alludere alla configurazione geopolitica dell'Irlanda e al ruolo della Repubblica come attore nei *Troubles*. Più avanti, la geografia fisica e politica del conflitto si conferma come assai più irlandese che latina (e shakespeareiana) allorché il Primo Cittadino, nella scena in cui Coriolano va a chiedere il voto ai plebei, commenta in questi termini il successo della spedizione contro i volsci: «Oh, you've mopped up the troubles overseas in your way» (45)²².

Ma è soprattutto una narrazione di stato altrettanto mistificatoria della *belly fable* di Menenio che *A Place Calling Itself Rome* pare voler richiamare e corroborare attraverso il palinsesto shakespeareiano, vale a dire il rapporto frettolosamente stilato dall'inchiesta sul Bloody Sunday affidata dal governo britannico a Lord Widgery in cui, pur ammettendo un eccesso di reazione da parte dei parà britannici, i soldati e i vertici dell'esercito venivano esonerati da colpe per la strage di civili sposando la tesi della legittima difesa²³. Nel testo di Osborne non solo vediamo i parà 'romani' venire attaccati per primi dal fuoco dei cecchini volsci; ma il giudizio che il comandante in capo Tito Larzio emette sull'operato dei «ragazzi» a Corioli è una parafrasi quasi letterale della versione ufficiale fornita dall'esercito britannico e avvalorata dal tribunale di Widgery:

22 Un altro riferimento inequivocabile è quello allo striscione dell'associazione per i diritti civili macchiato del sangue delle vittime dopo che la marcia del 30 gennaio '72 si era trasformata in una carneficina, subito assunto a icona del Bloody Sunday. Appena prima del ritorno di Caio Marzio a Roma, reduce dalla vittoria di Corioli, Menenio, tacciando di opportunismo politico i tribuni della plebe, li apostrofa con: «Oh, you are all out for standing ovations and outstretched hands. [...] Start roaring out for marches, demonstrations in the street and barricades and bloody flags and who knows what. All the messiahs of your own voices» (36).

23 Il rapporto, subito ribattezzato «Widgery whitewash», venne pubblicato nell'aprile del 1972. La seconda inchiesta ufficiale, aperta dal governo Blair nel clima dei negoziati di pace che portarono all'Accordo del Venerdì Santo e durata dodici anni (1998-2010, anche se il grosso delle udienze si era già concluso nel 2004), ha definitivamente screditato le conclusioni del primo tribunale; nel giugno 2010, a poche settimane dall'insediamento, il primo ministro David Cameron ha porto le scuse ufficiali del governo per le violenze «ingiustificate e ingiustificabili» perpetrate dall'esercito britannico ai danni della popolazione civile di Derry.

CORIOLANUS. How do you think our lads have made out?

TITUS. On the whole, they've held. As you well know, Caius, if they make mistakes their orders sometimes actually require it. Allowance has to be made for the situations of war, call it what you like. We can't guarantee or legislate against painful or hasty headed decisions, any more than wisdom as well as bravery and initiative. (29-30)²⁴

Poco più avanti, un Coriolano dolorante per le ferite mette in guardia i suoi soldati dagli inevitabili tentativi, da parte di chi non si è sporcato le mani come loro, di travisare la realtà dei fatti e dipingerli come «bloody»:

CORIOLANUS. Wait for the reports, the courts, the writers after the events: the ones who'll call us bloody and never mind your wounds or skill or patience. They won't tell you then your Roman's better than any other in the world, spat at, abused, cheerful and always shot at. And in their favourite target – the back. (32)

In un'ennesima iterazione della strategia retorica di Menenio, qui il Coriolano di Osborne traspone in senso figurato l'azione di 'sparare alle spalle' materialmente compiuta dall'esercito inglese contro i civili nordirlandesi nel Bloody Sunday e, così facendo, trasforma gli aggressori in aggrediti, gli oppressori in vittime dell'incomprensione e dell'irricoscenza generale: una *belly fable* contemporanea che *A Place Calling Itself Rome* mira ad avallare, rendendo dunque ancor più necessaria l'espulsione della «pretty tale» shakespeariana che potrebbe smascherarne, per analogia, l'impianto mistificatorio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Brecht B., 1967, *Studium des ersten Auftritts in Shakespeares Coriolan*, in *Gesammelte Werke* 16, *Schriften zum Theater* 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 869-888.
- , 1974, *W. Shakespeare: Coriolano: Nella rielaborazione di Bertolt Brecht*, in *Teatro / Bertolt Brecht*, vol. IV, a cura di E. Castellani, Torino, Einaudi, 233-327; ed. orig.: *Coriolan von Shakespeare (Bearbeitung)*, in *Bearbeitungen (Die Antigone des Sophocles, Der Hofmeister, Coriolan)*, Berlin, Suhrkamp, 1959.
- , 1975, *Conversazione a Radio Colonia*, in *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo*.

24 Così nelle conclusioni dell'inchiesta ufficiale su Bloody Sunday del '72: «For the most part the soldiers acted as they did because they thought their orders required it. No order and no training can ensure that a soldier will always act wisely, as well as bravely and with initiative. The individual soldier ought not to have to bear the burden of deciding whether to open fire in confusion such as prevailed on 30 January. In the conditions prevailing in Northern Ireland, however, this is often inescapable» (Widgery 1972).

- tacolo 1918-1942*, Torino: Einaudi, 67-72.
- , 2001, *Scritti teatrali*, Torino: Einaudi.
- , 2001b, *Effetto intimidatorio dei classici*, in *Scritti teatrali*, 110-112.
- , 2001c, *Studio della prima scena del Coriolano di Shakespeare*, in *Scritti teatrali*, 150-168.
- Brown T.K., 1971, *Brecht and the 17th of June, 1953*, «Monatshefte» 63.1, 48-55.
- Cavell S., 1983, “Who does the wolf love?” Reading Coriolanus, «Representations» 3, 1-20.
- Cohn R., 1976, *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton University Press.
- Corti, C., K. Elam, A. Serpieri, 1988, *I drammi romani*, in *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi*, vol. 4, Parma, Pratiche.
- Filippini E., 1968, *Un'intervista con Günter Grass: Teatro e politica*, in *Tutto il teatro di Günter Grass*, Milano, Feltrinelli, 111-119.
- Grass G., 1966, *The Plebeians Rehearse the Uprising*, trans. by Ralph Mannheim, New York, Harcourt, Brace & World.
- , 1968a, *Die Plebejer proben den Aufstand*, Frankfurt am Main, Fischer.
- , 1968b, *I plebei provano la rivolta. Un dramma Tedesco*, trad. di Enrico Filippini, in *Tutto il teatro di Günter Grass*, Milano, Feltrinelli.
- Hayman R., 1983, *Brecht: A Biography*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- Heinemann M., 1985, *How Brecht Read Shakespeare*, in J. Dollimore, A. Sinfield (eds.), *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester University Press, 202-230.
- Holland P., 2011, *Unwinding Coriolanus: Osborne, Grass, and Brecht*, in R. Martin and K. Scheil (eds.) *Shakespeare / Adaptation / Modern Drama*, University of Toronto Press.
- , 2013, *Introduction*, in W. Shakespeare, *Coriolanus*, ed. by P. Holland, The Arden Shakespeare Series, London, Bloomsbury.
- Ledebur, R. Freifrau von, 2008, *Shakespeare's Coriolanus as Staged in Heiner Müller's Germania 3*, in Ros King, Paul Franssen (eds.), *Shakespeare and War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 138-152.
- Logan J., 2011, *Introduction*, in *Coriolanus: The Shooting Script*, New York, Newmarket.
- Montironi M.E., 2013, *Riscritture tedesche del Coriolanus di Shakespeare (1609-1951). Ricezione politica e politica della ricezione*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Oppitz-Trotman G., 2014, *Shakespeare's Abandoned Cave: Bertolt Brecht and the Dialectic of 'Greatness'*, in G. Cianci, C. Patey (eds.), *Will the Modernist: Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes*, Bern, Peter Lang, 169-190.
- Osborne J., 1973, *A Place Calling itself Rome*, London, Faber and Faber.
- Platz N.H., 1980, *Coriolan und das persönliche in der politik: John Osbornes A Place Calling Itself Rome*, in Horst Priessnitz (ed.), *Anglo-Amerikanische Shakespeare-Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 190-202.
- Reynolds B., 2000, “What is the city but the people?": *Transversal Performance and Radical Politics in Shakespeare's Coriolanus and Brecht's Coriolan*, in D.

- Hedrick, B. Reynolds (eds.), *Shakespeare without Class: Misappropriations of Cultural Capital*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 107-132.
- Riss A., 1992, *The Belly Politic: Coriolanus and the Revolt of Language*, «ELH» 59.1, 53-75.
- Shakespeare W., 2013, *Coriolanus*, ed. by Peter Holland, The Arden Shakespeare: Third Series, London, Bloomsbury.
- Schoenfeldt M.C., 2000, *Bodies and Selves in Early Modern England: Physiology and Inwardness in Spenser, Shakespeare, Herbert, and Milton*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Scofield M., 1990, *Drama, Politics, and the Hero: Coriolanus, Brecht, and Grass*, «Comparative Drama» 24.4, 322-341.
- Soncini S., 2015, "In hunger for bread, not in thirst for revenge": *Belly, Bellum and Rebellion in Coriolanus and The Hunger Games trilogy*, «Altre Modernità» 13, 100-120.
- Widgery J., 1972, *Report of the Tribunal appointed to inquire into the events on Sunday, 30 January 1972, which led to loss of life in connection with the procession in Londonderry on that day by The Rt. Hon. Lord Widgery, O.B.E., T.D., H.L. 101, H.C. 220*, (<http://cain.ulst.ac.uk/hmso/widgery.htm#conclusions>, consultato il 10 ottobre 2014).
- Winkler E., 2010, *Alimentary Metaphors and their Political Context in Shakespeare's Plays*, in M. Gymnich and N. Lennartz (eds.), *The Pleasures and Horrors of Eating: The Cultural History of Eating in Anglophone Literature*, Bonn University Press, 95-108.

LA DIETA MEDITERRANEA DI SHAKESPEARE AL CINEMA

Mariacristina Cavecchi

Quello tra cibo e teatro shakespeariano è un legame molto stretto di cui si è scritto già molto e di cui si sa ancora troppo poco. Un legame sancito innanzitutto dal fatto ineludibile che a teatro gli spettatori mangiavano.

Un rapporto sui reperti biologici rinvenuti a Londra nel terreno attorno alla zona dove sorgeva il Rose Theatre, sulla riva sud del Tamigi, conferma che durante gli spettacoli l'eterogeneo pubblico elisabettiano mangiava, proprio come facciamo noi oggi quando andiamo al cinema o guardiamo la televisione. Ancora non esistevano i popcorn, ma gli spettatori più ricchi, seduti nelle gallerie, gustavano granchi, storioni e prodotti d'importazione come pesche e fichi secchi, mentre i più poveri, in piedi intorno al palcoscenico, si accontentavano di noccioline e noci (Bowsher-Miller 2009).

A teatro si mangiava e a teatro si sentiva frequentemente parlare di cibo. Materie prime, pietanze e bevande ricorrono insistentemente nei testi shakespeariani e sono utilizzati da Shakespeare per caratterizzare i personaggi e gli ambienti, e anche per tessere trame metaforiche che forse sfuggono a noi, oggi, ma che certamente non sfuggivano a molti dei suoi contemporanei. Il drammaturgo elisabettiano ha creato personaggi che nel nostro immaginario sono associati a particolari alimenti, come le fragole a Riccardo III, il grano o, meglio, la carenza di grano, a Coriolano, l'abuso di vino e carne all'immortale e panciuto Falstaff, certamente il più gaudente e ingordo tra i personaggi shakespeariani. Rimangono inoltre scolpiti nella nostra memoria il digiuno forzato di Caterina in *The Taming of the Shrew* e i numerosi banchetti che vengono allestiti in vari testi: da quelli più conviviali e gioiosi delle commedie a quello fugace e illusorio imbandito magicamente da Ariel in *The Tempest*, fino a quelli più sinistri in *Titus Andronicus*, dove si consuma un pasto a base di carne umana, e in *Macbeth*, interrotto dall'ospite

inatteso del fantasma di Banquo. Proprio in *Macbeth* (4.1) si raggiunge in un certo senso il culmine culinario con il calderone delle streghe e una ricetta infernale per un intruglio denso e disgustoso a base d'ingredienti inconsueti e raccapriccianti: viscere avvelenate, filetto di serpente d'acqua, occhio di ramarro, dito di rana, pelo di pipistrello e lingua di cane, forca di vipera e aculeo di orbetto, zampa di lucertola e ala di allocco, scaglia di drago, dente di lupo, mummia di strega, ventricolo e stomaco del gonfio squalo marino, radice di cicuta strappata nel buio, fegato di ebreo bestemmiatore, fiele di capra e rametti di tasso tagliati nell'eclissi di luna, naso di turco e labbra di Tartaro, dito di neonato strangolato, partorito in un fosso da una sguadrina. Il tutto condito con viscere di tigre e raffreddato con sangue di babbuino: un rovesciamento del gusto che si accompagna al totale sconvolgimento dei valori portato in scena dalla tragedia. Numerosi sono anche i momenti in cui Shakespeare pone grande attenzione alle proprietà, all'uso e all'abuso di erbe, piante e semi, e in cui mostra una spiccata preoccupazione per gli effetti terapeutici di ciò che si mangiava e beveva. Indipendentemente dal grado sociale, gli spettatori elisabettiani conoscevano la teoria degli umori circa il funzionamento del corpo umano e del conseguente ruolo della dieta, che doveva contribuire appunto al mantenimento della proporzione ideale tra sangue, flemma, bile gialla e bile nera. D'altro canto, la fiorente letteratura del periodo suggerisce ricette e consiglia stili di vita sani, partendo proprio dal principio che il cibo è un alleato prezioso nella lotta contro la malattia così come anche un potenziale nemico.

Se l'attenzione per quello che si mangia è certamente ancora presente, tanto che i temi della nutrizione sono stati al centro di Expo 2015, *Feeding the Planet*, le opinioni riguardo ai vari cibi segnano la grande distanza che ci separa dal Seicento. E solo per citare qualche esempio, è noto come per i nutrizionisti elisabettiani verdura e frutta, poiché velocemente deperibili, dovessero venir consumate con cautela, soprattutto dalle donne, e come per gli uomini, la carne e in particolare il manzo e la selvaggina fossero da preferire al pesce, in quanto alimenti associati con la «forza fisica, l'aggressività e la potenza sessuale» (Situlin 2015: 199-216). Non a caso alla carne si legava l'idea di peccato, mentre, viceversa, al pesce i temi della penitenza e della castità. Come ha mostrato Joan Fitzpatrick in questo volume, quello del cibo è un linguaggio molto utilizzato da Shakespeare in tutti i suoi testi teatrali, non ultimi negli *Italianate plays*, anche se, a causa dell'uniformità di teorie alimentari e mediche la cucina europea dell'epoca presentava una certa omogeneità e solo più tardi emergeranno identità culinarie differenziate per nazioni o territori (Situlin 2015: 200). È per questo motivo che non si trovano in questi testi d'ambientazione italiana riferimenti specificamente attribuibili alla cucina della nostra penisola e a quella dieta mediterranea che oggi è così in auge. Capita inoltre, che anche quando vengano citati, erbe e alimenti oggi comuni nella cucina del nostro paese vengano

utilizzati in senso simbolico o metaforico. Così, per esempio, quando in *Romeo and Juliet* Frate Lorenzo cita il rosmarino, lo fa non in quanto erba aromatica da utilizzare in un contesto culinario, ma perché il rosmarino è associato al ricordo e anche per la sua associazione con la carità cristiana, forse per la somiglianza con la corona di spine di Cristo (Fitzpatrick 2011). Ecco allora che ai Capuleti in lacrime suggerisce di adornare con il rosmarino il corpo della figlia morta prima di condurla in chiesa per la cerimonia funebre (4.4.106-8). Allo stesso modo, alle arance ricorre Claudio in *Much Ado About Nothing* per il loro significato metaforico, quando accusa Ermia d'infedeltà e la paragona a una «arancia marcia» (4.1.31-2), facendo riferimento da un lato, al fatto che le arance, importate in Inghilterra in gran quantità, fossero spesso vendute quando ormai erano troppo mature e non più buone, e dall'altro, all'opinione di molti nutrizionisti del tempo che ritenevano che l'arancia stimolasse il desiderio sessuale e conducesse alla lussuria (Fitzpatrick 2011).

Cosa accade, invece, al linguaggio del cibo negli adattamenti cinematografici dei testi shakespeariani ambientati in Italia?

Se è vero, come scrisse Ludwig Feurbach nel 1862 ne *Il mistero del sacrificio o l'uomo è ciò che mangia*, che noi siamo quello che mangiamo, nel passaggio allo schermo cinematografico degli *Italianate play* la presenza di cibo e di riti legati al mangiare diventano momenti importanti che dicono molto del nostro paese e anche del modo con cui questo viene rappresentato. D'altro canto, quello tra cibo e cinema è un legame lungo e duraturo, che nasce alle origini del cinema stesso, quando, tra le immagini proiettate al primo spettacolo pubblico al Salon Indien du Grand Café di Boulevard des Capucines a Parigi nel 1895, si poterono vedere quelle di un bambino che mangia la pappa ne *Le repas de bébé* dei fratelli Lumière.

Un breve viaggio tra diverse versioni cinematografiche degli *Italianate play* mostra come la rappresentazione del cibo al cinema non sia casuale, ma sia al contrario un elemento importante che ogni regista recupera da Shakespeare e di cui poi però fa uso per gli scopi più diversi.

Illuminante il caso di *Romeo and Juliet* (1968) di Franco Zeffirelli. Cresciuto alla scuola del neorealismo italiano e muovendosi nel solco del precedente film di Renato Castellani *Giulietta e Romeo di William Shakespeare* (1954), il regista fiorentino si propone di restituire alla tragedia shakespeariana la sua ambientazione specificatamente italiana, così come la si ritrova nelle fonti. Zeffirelli riscrive la tragedia per i giovani degli anni Sessanta affidandosi ai volti sconosciuti dei giovanissimi (e inesperti) Leonard Whiting e Olivia Hussey e a un cinema-verità che avrebbe dovuto portare sullo schermo la Verona rinascimentale. Il regista fiorentino accarezza infatti l'idea di riprodurre sullo schermo quell'immagine dell'Italia che era riuscito a ricreare con successo nella sua versione teatrale della tragedia che gli era stata commissionata nel 1960 dall'Old Vic di Londra. Sull'onda dell'entusia-

simo suscitato dalla Sicilia zeffirelliana nella *Cavalleria rusticana* di Mascagni al Covent Garden nel 1959, l'allora direttore artistico dell'Old Vic, Michael Benthall, gli chiedeva infatti «di portare alla produzione un tocco d'Italia» e qualcosa di «veramente mediterraneo»: «la luce del sole su una fontana, vino, olive e aglio» (Zeffirelli 1987: 156-7). Judy Dench, che interpretava Giulietta, ricorda che quando si alzò il sipario il pubblico rimase stupefatto dal realismo delle scene:

I remember the audience gasped when the curtain went up because it was all misty in this very real-looking Italian street and people were throwing out sheets to air: nothing as realistic had been seen in Shakespeare for a very long time. (Matheson 2008)

In questa produzione, che divenne un punto di riferimento imprescindibile per gli allestimenti successivi della tragedia, il dettaglio naturalistico della scena si arricchì di una ben nota attenzione per il cibo e per l'atto del mangiare, così che sbocconcellare una mela finì per diventare un gesto scenico che serviva a conferire vitalità e naturalezza. Ma forse il regista era a conoscenza del fatto che in età elisabettiana si riteneva che le mele fresche fossero indigeste e che mangiarle senza cuocerle fosse segno di una gioventù impetuosa (Fitzpatrick 2011).

Anche nel film di *Romeo and Juliet* Zeffirelli dedica molte energie alla rappresentazione della città rinascimentale. Il regista sceglie di girare a Pienza, in Toscana, e a Gubbio, in Umbria, perché, secondo lui, proprio queste cittadelle italiane avevano mantenuto l'atmosfera che voleva portare sullo schermo, anche se la sua regia è caratterizzata da una forte contaminazione tra reale e immaginario. Basti qui pensare alla veduta aerea della città che apre il film. Questa città immersa nella nebbia e di cui riconosciamo solo il corso del fiume è forse, volutamente, anche una città indefinita. E tuttavia, fin dalle prime inquadrature, Zeffirelli sembra voler offrire un'immagine della città di Verona e dell'Italia legata alle sue eccellenze artistiche e naturali. Non solo il Duomo e Piazza delle Erbe quindi, ma anche il mercato, con la sua vitalità, il vociare, i colori: melanzane, meloni, cocomeri, aglio e cipolle che fanno bella mostra di sé sulle bancarelle, così come i cespi d'insalata e i mazzetti di prezzemolo. La macchina da presa si sofferma sul primo piano di ceste di cipolle e di peperoni gialli e rossi e con questi alimenti interagiscono quei giovani sfaccendati che Zeffirelli definì «Medieval teddy boys» e che secondo le sue intenzioni avrebbero dovuto in qualche modo rievocare i *Vitelloni* (1953) di Federico Fellini (Levenson, 1987: 95). Un giovane Capuleti mangia una fetta d'anguria succulenta, mentre un giovane Montecchi tiene in mano e agita un fagiolino quando insulta il suo nemico – «tu menti» (1.1) –, fino al climax per cui frutta e verdura diventano armi improprie nella zuffa che segue e

che getta sottosopra l'intero mercato, che si trasforma rapidamente in un vero e proprio campo di battaglia.

Già in questa lunga sequenza iniziale appare evidente l'operazione di Zeffirelli e la distanza che marca il suo film da quello hollywoodiano di George Cuckor del 1936: un film prodotto dalla Metro Goldwyn Mayer e con due interpreti non più giovanissimi come Norma Shearer, candidata all'Oscar per la sua interpretazione di Giulietta, e Leslie Howard, un attore di teatro raffinato ed elegante, ma certamente troppo maturo per esprimere in modo convincente le esuberanti intemperanze dell'adolescenza. Un film che si era distinto per la sontuosità della scena, interamente ricostruita dallo scenografo Cedric Gibbons, intento a ricreare la città rinascimentale negli studi della MGM, dove viene perfino ricreata la piazza principale di Verona che ospita i movimenti di massa delle innumerevoli comparse in costume e dove l'improbabile balcone circolare da cui si affaccia Giulietta s'ispira al Pergamo del Sacro Cingolo di Michelozzo nel Duomo of Prato.

Alla Verona sontuosa e anche molto artificiale di Cuckor, Zeffirelli contrappone una Verona viva e piena di passione dove frutta e verdura, fresche e stagionali, contribuiscono a creare quell'immagine dell'Italia che tradizionalmente si lega ai frutti della terra e alla buona cucina. Zeffirelli si riappropria così di una storia originariamente italiana che egli racconta come fosse una storia dei suoi giorni, secondo una modalità peraltro già sperimentata l'anno precedente con *The Taming of the Shrew*, che porta sullo schermo quell'idea che gli anglosassoni hanno dell'Italia come il paese della buona tavola e del piacere. Si tratta di un'immagine certamente stereotipata ma anche, al contempo, radicata nella nostra stessa cultura tanto da condurre poi, nel 1986, alla creazione di quell'Arca Gola fondata da Carlo Petrini che poi diventerà Slow Food. Risposta al dilagare del *fast food*, dello *junk food* e delle abitudini frenetiche della vita moderna, Slow Food nasce proprio con l'obiettivo di difendere e divulgare le tradizioni agricole ed enogastronomiche del nostro paese, e di promuovere una diversa qualità della vita, fatta del rispetto dei tempi naturali, dell'ambiente e della salute dei consumatori.

In *The Taming of the Shrew* Zeffirelli rappresenta Padova come una città universitaria presa d'assalto dai festeggiamenti per l'apertura del nuovo anno accademico, mostrando un carnevalesco rovesciamento dell'ordinamento gerarchico e una diffusa frenesia dissacratoria. Il prologo decisamente originale sfrutta e amplifica il motivo dell'inversione dell'*Induction* e di Sly come Lord of Misrule (Thorne 1968: 482-95) e salda emotivamente e visivamente l'Inghilterra elisabettiana all'Italia rinascimentale. Il colpo di cannone sparato durante quella che a prima vista sembrerebbe una solenne cerimonia religiosa apre quindi le porte a un interregno di anarchia e follia dionisiaca che straripa nelle vie della città sotto forma di una processione funebre parodica, accompagnata da canti osceni e scurrili e aperta da un vescovo che oltre alla mitra indossa una maschera da porco e regge un te-

schio sogghignante avvolto in un turbante piratesco. Nel corteo funebre del Vecchio Anno, rappresentato da un arzillo e ossuto vecchietto in camicia e berretto da notte, sfilano, simboleggiati in modo dissacratorio, i rappresentanti dell'ordine costituito, il Re e la Regina, con enormi maschere di cartapesta. Anche tutti gli altri partecipanti alla processione indossano maschere di animali che vogliono alludere forse a un modo di vivere lontano dalle convenzioni della società civile e più primitivo e istintivo. Sullo sfondo di questa cornice di finzione e rovesciamento, in un contesto quindi fortemente iconoclasta e irriverente delle convenzioni sociali, si snoda la vicenda sentimentale di Caterina e Petruccio, interpretati da Elizabeth Taylor e Richard Burton, due attori noti per una burrascosa storia d'amore anche nella vita reale. Questi spiccano come Lord e Lady Misrule, i due re del carnevale, due ribelli contro le convenzioni, l'avidità, la grettezza del mondo degli adulti. Alla battaglia shakespeariana tra i sessi, Zeffirelli affianca, infatti, anche il contrasto tra la società mercantile, mercenaria e ipocrita di Padova e l'energia irrefrenabile e dionisiaca dei due giovani anticonformisti. Tagliando alcuni versi shakespeariani, incastonando l' 'addomesticamento' di Caterina all'interno di una cornice carnevalesca, infondendo alla commedia i toni visivi e musicali del *romance*, stemperando la violenza e la brutalità di *The Taming of the Shrew* nei tempi accelerati della farsa, insistendo sul reciproco amore dei protagonisti, Zeffirelli stravolge le politiche di *gender* della commedia shakespeariana.

Significativamente, il famoso corteggiamento di Petruccio (2.1), viene trasformato in una lunghissima sequenza di 'caccia' attraverso la casa di Baptista alla fine della quale Petruccio 'bracca' la sua bisbetica e seducente preda. In questa scena risulta evidente l'attenzione per la casa di Battista Minola, che Shakespeare definisce un ricco cittadino padovano, e soprattutto per l'annesso cortile, dove scorrazzano oche, galline e fagiani, e per il granaio, che davvero contiene ogni ben di Dio: due luoghi che testimoniano di un'attività legata all'agricoltura e all'allevamento. Seguendo la fuga di Kate, la macchina da presa ha modo di soffermarsi e mostrare i dettagli delle mele appena raccolte e ben disposte sullo scaffale, e anche dei salami e prosciutti appesi accanto ai caschi di aglio e cipolla. Sono solo dettagli, ma sono comunque importanti perché servono a caratterizzare l'ambiente in cui avviene l'azione, rendendo Padova e le sue tradizioni agricole e vinicole co-protagoniste del film.

Il cibo qui ha anche un'altra funzione, più metaforica. All'inizio della sequenza Kate addenta una mela, non a caso il frutto proibito della disobbedienza e segno d'imperanza giovanile; la morde con gusto e piena soddisfazione in quella che è la prima inquadratura in cui la vediamo sorridere e abbandonarsi al piacere. Subito dopo scaglierà quella stessa mela contro Petruccio in un tentativo di difesa e aggressione. Nuovamente, come poi in *Romeo and Juliet*, la frutta è un piacere per il palato ma anche un'arma impropria, così come il vino in botti scaraventate furiosamente contro l'uomo.

E in strumento di tortura saranno poi trasformati altri cibi, come il montone servito alla tavola imbandita dei due giovani sposi nella scena in cui Petrucchio cerca di domare la bisbetica e affamata Caterina, presentandole piatti succulenti che tuttavia le impedisce di mangiare (4.1).

Sempre con un frutto in bocca si presenta un altro personaggio femminile, che con Caterina condivide peraltro una certa natura bisbetica: è la Beatrice interpretata da Emma Thompson nella versione cinematografica di *Much Ado about Nothing* (1993) di Kenneth Branagh. Thompson reinterpreta l'impudente Beatrice dalla «lingua bisbetica» e irrispettosa dell'ordine patriarcale come se fosse una donna dei giorni nostri. Una donna disinibita, che proprio come ai giorni nostri, e contrariamente a quanto prescritto dalle varie diete elisabettiane che sconsigliavano l'uso della frutta particolarmente alle donne, nella sequenza iniziale mangia uva mentre legge poesia, mostrandosi completamente a suo agio nella natura, a piedi scalzi, seduta penzoloni su un ulivo, sullo sfondo di una Sicilia ovviamente idealizzata e mitizzata. Non a caso Branagh sposta l'ambientazione dell'azione da una Messina urbana a una Toscana campestre che presenta come un angolo di paradiso dove riscoprire un modo di vivere «primitivo» e dove godere dei sapori della terra immersi in un paesaggio naturale e artistico di estrema bellezza: da un lato, le colline del Chianti e dall'altro, l'incantevole Villa Vignamaggio di Greve, dove si dice sia vissuta Lisa Gherardini, modella della famosa Gioconda di Leonardo Da Vinci. Dichiarò il regista:

Sono venuto a girare in Italia, per l'intensa sensualità che si respira in questo Paese, per far sentire fin dallo schermo il profumo del vino, del pane, del formaggio, di un certo modo di vivere. Volevo ridurre la storia a una passione primitiva, dove i protagonisti vivono al sole, mangiano, bevono e fanno l'amore (Branagh in Kezich 1993: 26).

Se dietro alle *Italianate play* si celava sempre la Londra elisabettiana e la sua dieta, dietro alla campagna 'siciliana' di Branagh fa capolino una Toscana che è scenario di picnic, banchetti, canti e balli. Il regista bandisce ogni riferimento alla guerra e alla dominazione spagnola e rende il tono del film per lo più solare e gioioso e, se proprio di dominazione si deve parlare, si tratta semmai della conquista pacifica di un piccolo angolo di paradiso da parte di un esiguo gruppo di anglosassoni 'travestiti' da spagnoli – una conquista che rispecchia quella che si può definire come una vera e propria 'colonizzazione britannica' della Toscana e in particolare del Chiantishire, peraltro già portata sugli schermi, sia pure con toni diversi, da Bernardo Bertolucci nel suo film *Io ballo da sola* (1996). Il regista crea così un ambiente che rispecchia la Toscana degli anni Novanta, visitata e letteralmente colonizzata da intellettuali e politici britannici – non ultimi il Primo Ministro

Tony Blair e il Principe Carlo, che in Toscana hanno trascorso molte estati. Negli anni Novanta la Toscana funziona certamente meglio della Sicilia – terra notoriamente arida, aspra e ancora per molti versi infestata dalla mafia – come paradiso in cui ambientare quella convivenza armoniosa tra i soldati spagnoli di Don Pedro d’Aragona e la piccola comunità di Leonato che il film mostra fin dalle prime sequenze. Branagh riduce la commedia shakespeariana alla morale espressa dalla canzone di Balthasar «Sigh no more» (2.3.62-74), che come un ritornello apre e chiude il film, e si concentra sul tema dell’amore che considera come una delle eterne ossessioni dell’uomo. Secondo il regista, la commedia presenta una serie di sfide emotive con le quali tutti noi ci troviamo a fare i conti quando amiamo, indipendentemente dalla nostra età o dal nostro sesso.

The piece is harsh and cruel as people can be. It is generous and kind as they can also be. It is uplifting but never sentimental. It ‘holds the mirror up to nature’ and allows us inside its wonderful warts – and – all world of human nature, to understand and perhaps even to forgive ourselves for some of our oft-repeated follies. (Branagh 1993: xvi)

Branagh attribuisce alla commedia valori di atemporalità e universalità collocandola in un eterno presente, così che Shakespeare comunichi direttamente con gli spettatori del ventunesimo secolo e, benché in modo obliquo, si faccia portavoce di un certo *Italian style*. Non a caso, il film si apre con la sequenza di un picnic nel bel mezzo della più rigogliosa campagna toscana e la macchina da presa indugia sui cestini di frutta appena colta, prugne, uva e meloni, sui pomodori rossi e maturi, sul pane e sui formaggi freschissimi, su quei fiaschi di vino che non troviamo sulle tavole degli *Italianate play* shakespeariani e per i quali, tuttavia, la Toscana è ben nota nel mondo: basti pensare ai suoi Chianti, Brunello, Ornellaia o Sassicaia. D’altro canto, il montaggio della sequenza iniziale che alterna panoramiche della bellissima villa alla cavalcata per la campagna di Don Pedro d’Aragona e dei suoi uomini a guisa de *The Magnificent Seven* (1960) di John Sturges, si può legittimamente interpretare come uno spot confezionato per pubblicizzare il ‘Chiantishire’ come un nuovo Eden, peraltro già promosso da tutta una letteratura che annovera romanzi come *A Small Place in Italy* (1994) di Eric Newby o *Under the Tuscan Sun* (1996) di Frances Mayes, e così alla moda tra la *middle* e *upper-class* britannica. Non solo. L’impressione è quella di un vero e proprio spot a favore di quello *slow food* che pochi anni prima, nel 1989, aveva varcato i confini dell’Italia per farsi internazionale con l’*International movement for the defence of and the right to pleasure*¹ e con un manife-

1 Il movimento internazionale per la Difesa e il Diritto al Piacere nasce ufficialmente il 21 dicembre 1989 all’Opéra-Comique di Parigi.

sto d'intenti che lo caratterizzava come antidoto alla “follia universale della *fast life*” contro cui proponeva “il vaccino di un’adeguata porzione di piaceri sensuali assicurati, da praticarsi in lento e prolungato godimento”². Contro l’appiattimento del *fast food* si riscoprono la ricchezza e gli aromi delle cucine locali e anche di quella dieta mediterranea all’insegna della sana alimentazione e soprattutto della condivisione sulla quale insiste la macchina da presa di Branagh. Del resto, spiega l’antropologo Marino Niola, direttore del MedEatResearch, il Centro di Ricerca Sociale sulla Dieta Mediterranea dell’Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, quando si mangia i comportamenti e gli atteggiamenti sociali sono fondamentali quanto gli alimenti e, infatti, nel 2010, l’Unesco ha reso patrimonio dell’umanità non tanto il *format* nutrizionale della dieta mediterranea, quanto la sua grande storia di sostenibilità e comunità³.

Un ulteriore esempio di come la dieta mediterranea e i paesaggi della Toscana s’impongano negli adattamenti cinematografici di Shakespeare è costituito da un altro film di successo, *A Midsummer Night's Dream* di Michael Hoffman (1999). La commedia non è ovviamente un *Italianate play* e tuttavia il regista americano decide di giocare con i toponimi e di trasferire la vicenda da Atene al Monte Atena, in Toscana appunto. Anche in questo caso il film si apre all’insegna del cibo, con la preparazione del banchetto nuziale di Teseo e Ippolita, dall’apparecchiatura elegante e impeccabile, per ospiti evidentemente nobili: una scena scaturita dall’immaginazione del regista e che non si trova nella commedia shakespeariana, dove non si fa alcuna menzione di banchetti o tavole apparecchiate. Così, nella sequenza iniziale, che mostra i preparativi per imbandire una lunga tavolata di fronte al magnifico palazzo di Teseo – che poi è la Palazzina del Piacere del Parco di Palazzo Farnese di Caprarola in provincia di Viterbo –, ritroviamo una macchina da presa intenta non solo a soffermarsi sui dettagli di cesti di frutta fresca, ma anche pronta a muoversi all’interno della grande cucina per mostrare la preparazione dei piatti tipici della tradizione mediterranea: dalla passata di pomodori alla pasta sfoglia fatta a mano, ai dolci. Hoffman sembra accogliere molti degli stereotipi che si legano al nostro paese così

2 *Manifesto dello Slow Food. Movimento internazionale per la tutela e il diritto al piacere*, in http://slowfood.com/filemanager/Convivium%20Leader%20Area/Manifesto_ITA.pdf (ultimo accesso 15.1.2016).

3 La Dieta Mediterranea (che riunisce le abitudini alimentari dei popoli del bacino del Mar Mediterraneo: Italia, Spagna, Grecia, Marocco, Portogallo, Croazia e Cipro) è stata riconosciuta dall’UNESCO Patrimonio Culturale Immateriale dell’Umanità nel novembre 2010: «La Dieta Mediterranea è molto più che un semplice alimento. Essa promuove l’interazione sociale, poiché il pasto in comune è alla base dei costumi sociali e delle festività condivise da una data comunità, e ha dato luogo a un notevole corpus di conoscenze, canzoni, massime, racconti e leggende. La Dieta si fonda nel rispetto per il territorio e la biodiversità, e garantisce la conservazione e lo sviluppo delle attività tradizionali e dei mestieri collegati alla pesca e all’agricoltura nelle comunità del Mediterraneo». (<http://www.dietamedunesco.it/dieta-mediterranea/la-dieta-mediterranea-unesco>, ultimo accesso 15.1.2016).

che allora, significativamente, la sequenza girata in Piazza Grande a Montepulciano che mostra il mercato che si anima è ritmata dalle note del brano di Giuseppe Verdi, «Libiam ne' lieti calici», il celebre brindisi a ritmo di valzer del primo atto de *La Traviata*. L'amore di Hoffman per la Toscana e per la buona cucina nuovamente incrocia l'amore per il bello, sia questo paesaggistico, artistico o musicale. Non pare inoltre un caso che il regista abbia ambientato la vicenda nel diciannovesimo secolo, in un momento di grandi trasformazioni e in cui, ci informano i cartelli all'inizio, le ragazze più audaci abbandonano quasi completamente pizzi e merletti e abiti a collo alto per inforcare la bicicletta: simbolo certamente di trasgressione, ma anche di una vita sana e in movimento, che come sappiamo, è un altro degli ingredienti fondamentali della dieta mediterranea.

Si potrebbe quindi concludere osservando come questi adattamenti cinematografici di testi ambientati in Italia e girati da registi italiani e britannici, prestino attenzione al cibo e come questa attenzione non sia più giustificata da un particolare interesse per le proprietà nutrizionali o terapeutiche degli alimenti o funzionale all'azione o al tessuto simbolico del testo, come accadeva invece nei testi shakespeariani. Se da un lato, sulla scia di Shakespeare, il rapporto con il cibo serve al regista per caratterizzare i personaggi, dall'altro, questo cibo si lega alla bellezza artistica e naturale del paesaggio così che si avverte anche chiara la necessità di costruire l'immagine del Belpaese in cui hanno luogo le diverse vicende proprio a partire dalle sue eccellenze. Una necessità palese fin dai tempi de *Un americano a Roma* (1954) di Steno, in cui il protagonista Nando Mericoni (Alberto Sordi), malato d'America, si getta sui maccheroni – «Maccarone, m'hai provocato e io ti distruggo adesso, maccarone... io me te magnò!» – in una difesa ante-litteram della cucina italiana contro l'imbarbarimento dilagante del *fast food* anglosassone.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bowsher J., Pat Miller P., 2009, *The Rose and the Globe Playhouses of Shakespeare's Bankside, Southwark: Excavations 1988-91*, Museum of London, Monograph 48, Archaeology.
- Branagh K., 1993, *Much Ado About Nothing by William Shakespeare. Screenplay, Introduction and Notes on the making of the Movie by Kenneth Branagh*, New York, W.W. Norton.
- Fitzpatrick J., 2011, *Shakespeare and the Language of Food. A Dictionary*, New York, Continuum.
- Kezich T., 1993, *Molto rumore e il sole italiano*, «Il Corriere della Sera», 4 ottobre.
- Levenson J.L., 1987, *Shakespeare in Performance. Romeo and Juliet*, Manchester, Manchester University Press.

- Matheson T., 2008, "Franco Zeffirelli" in J. Russell Brown (eds.), *The Routledge Companion to Directors' Shakespeare*, New York, Routledge.
- Situlin R., 2015, "Shakespeare alla tavola elisabettiana", *Stratagemmi. Prospettive teatrali*, 31, 199-216.
- Thorne W.B., 1968, *Folk Elements in The Taming of the Shrew*, «Queen's Quarterly», 75.
- Zeffirelli F., 1987, *The Autobiography*, London, Arena Books.

L'INGORDO JOHN FALSTAFF DA SHAKESPEARE A VERDI

Clotilde de Stasio

Sir John Falstaff, protagonista col principe Hal dell'intreccio secondario nei drammi storici su Enrico IV, in *The Merry Wives of Windsor* è il più rilevante fra i numerosi e variegati personaggi comici che popolano la commedia. Tuttavia, a mio parere, in nessuno dei drammi di Shakespeare Falstaff è il protagonista assoluto, com'è invece, per indicazione stessa del titolo, nell'opera di Verdi. Fu l'imponente figura del vecchio compagno di bagordi del Principe ad affascinare sia Boito che Verdi e a indurre quest'ultimo a concludere la sua carriera con un'opera comica imperniata su questo personaggio e le sue disavventure amorose.

Nelle lettere che librettista e musicista si scambiarono, è ripetutamente evocato il "pancione" di Falstaff. Nella fase iniziale del suo lavoro Boito fa un divertente resoconto del suo coinvolgimento emotivo nella stesura: «Io vivo con l'immenso Sir John, col pancione, collo sfonda-letti, collo schianta-scranne, collo sfianca-mule, coll'otre di vin dolce, col burro vivente, fra le botti di Xeres e le allegrie di quella calda cucina dell'Osteria della Giarretiera» (Rescigno 1980-81: 13). Boito, esponente della Scapigliatura, creatore di 'Mefistofele', non poteva non essere attratto da un personaggio sregolato, dagli insaziabili appetiti: cibo, donne, denaro sono al centro dei pensieri e delle azioni di Falstaff. Il suo regno è la taverna, dove soddisfa i suoi bisogni primari – mangiare e soprattutto bere – e ordisce le sue trame amorose, che dovrebbero procurargli, oltre al sesso, il denaro. Le due donne che corteggia sono infatti benestanti e, a suo dire, hanno accesso alla "borsa" dei mariti.

Com'è noto, Boito, con abilissima alchimia¹, costruisce il personaggio at-

1 «[P]rodigiosa contaminazione» la definisce Edoardo Rescigno, il quale opportunamente segnala nelle note al testo i rimandi alle fonti shakespeariane. Anche Marco Grondona e Guido Padoano elogiano «l'architettura contaminata tra la vicenda delle *Allegre Comari*, e il sistema ideologico e assiologico delle due parti dell'*Enrico IV*» (1996: 34).

tingendo a tutte le opere di Shakespeare in cui questo compare – *Henry IV* (Part I e II), *Henry V*, e *The Merry Wives of Windsor*. Uno degli aspetti della personalità di Falstaff che viene enfatizzato sia da Shakespeare che da Boito è la preoccupazione di mantenere sempre ben fornito il suo pancione, che è per lui uno *status symbol*, ma anche una delle sue maggiori attrattive: gli garantisce prestanza e imponenza. È anche uno strumento di seduzione: secondo lui Alice sarebbe attratta proprio dalla sua pinguedine, infatti in *The Merry Wives of Windsor* Falstaff sostiene che lo sguardo amoroso di Alice si è posato proprio sul suo «portly belly» (1.3.55), che Boito rende, attenuando l'espressione, con l'endiadi «fianco baldo, gran torace». Boito così riassume la preoccupazione di Falstaff per le conseguenze negative di un suo dimagrimento, espressa in *Henry IV, Part I* (3.3): «Se Falstaff si assottiglia... nessun più l'ama». Naturalmente questo è il punto di vista di Falstaff, gli altri personaggi non la vedono allo stesso modo, anzi si riferiscono alla sua pinguedine in modo canzonatorio o insultante: «fat rogue» lo chiama Poins in *Henry IV, Part I* (1.2.177), mentre in *The Merry Wives of Windsor* le comari lo chiamano «whale» (1.2.59), «greasy knight» (1.2.97-98). Nel libretto di Boito gli appellativi insultanti sono meno frequenti e in qualche modo attenuati – l'espressione «paffuto plenilunio» ne è un esempio –, però viene ripreso l'epiteto «huge hill of flesh» (*Henry IV, Part I*, 2.4.232) tradotto quasi alla lettera con «monte di lardo» (Atto I, parte II).

Sia in Shakespeare che in Verdi il tema della imponenza di Falstaff è legato a quello del cibo che deve foraggiare la sua pinguedine. Tuttavia, come osserva Peter Holland (2009: 13), «there is a vast gulf, for Shakespeare, between the language of food and the sight of food»: difatti, Falstaff non è mai rappresentato nell'atto di mangiare. I riferimenti al cibo, e soprattutto al vino/sack (vino bianco secco), sono comunque frequenti: subito in *Henry IV, Part I* egli viene chiamato «Sir John Sack and Sugar» (1.2.108) mentre Poins lo accusa di essersi venduto l'anima per «a cup of Madeira and a cold capon leg» (110-111) e alla fine del secondo atto viene addirittura letta la lista delle vivande consumate da lui nella locanda – il conto dell'oste –, che viene trovata nelle tasche di Falstaff. Essa, sempre secondo Holland (2009: 121) «makes apparent his diet without our necessarily ever having seen Falstaff eat»: vi sono elencati un cappone con relativa salsa, due galloni di vino (5 scellini), acciughe e pane per mezzo penny; il principe commenta con sarcasmo la sproporzione fra la spesa per il vino e quella per il pane. I gamberetti e il piccione sono indicati come cibi amati da Falstaff in *Henry IV, Part II* (2.1.93) e in *The Merry Wives of Windsor* si parla anche di pudding e di «toasted cheese» (5.5.135). D'altro canto si trattava di una dieta molto comune per i ceti agiati: in essa i vegetali non avevano un ruolo rilevante, anche se in realtà le verdure e la frutta arrivavano dalla campagna, come testimoniano la preoccupazione dei «carriers» in *Henry IV, Part I*, che le derrate alimentari, tra cui anche «peas and beans» (2.1.8), si possano deteriorare durante

il trasporto. Si accenna anche all'abbondante e denso condimento che accompagnava queste vivande. Le parole «grease», «oil», «butter» sono usate per sottolineare il grasso corporeo di Falstaff, ma indirettamente rimandano alle modalità di cottura dei cibi – «Your belly is all putter», esclama Evans (*The Merry Wives of Windsor*, 5.5.136-137).

Nelle opere di Shakespeare questo tipo di dieta, consistente quasi esclusivamente di carne e vino in grande quantità, connota quindi Falstaff come membro dell'aristocrazia – è cavaliere e per di più amico del principe –, ma anche come crapulone e debosciato. Soprattutto in *Henry IV, Part II* si assiste a un ridimensionamento della “grandezza” del personaggio: si fa riferimento anche ai suoi malanni, soprattutto la gotta: «A pox of this gout» (1.2.236), esclama Falstaff, cercando però subito di minimizzare: «I will turn diseases into commodity» (240-241). Ovviamente tale malattia non viene ricondotta alle sbagliate abitudini alimentari: la connessione con l'eccesso di carne e di alcool è una scoperta medica relativamente recente. Sempre in *Henry IV, Part II* si insiste sulla vecchiaia di Falstaff: il Chief Justice rinfaccia al cavaliere, il quale continua a ritenersi giovane e aitante, che su di lui sono comparsi i segni del decadimento fisico: «Have you not a moist eye? A dry hand? A yellow cheek? A white beard?» (1.2.175-176). Anche il pancione e il doppio mento, di cui Falstaff sembra andare fiero, vengono additati come manifestazione dell'invecchiamento.

Tuttavia non in tutti i drammi shakespeariani presi in considerazione i riferimenti al cibo sono funzionali esclusivamente alla caratterizzazione di Falstaff: in *Merry Wives* essi sono soprattutto parte integrante del tema della convivialità pervasivo nella commedia, anche nelle scene in cui Sir John non compare. Bachtin (1979: 304), a proposito delle immagini conviviali nel *Gargantua* di Rabelais, osserva che il banchetto non può mancare in nessuna azione comica. In effetti *Merry Wives of Windsor*, che è propriamente una commedia, inizia con continui inviti a pranzo: «Come we have a hot venison pasty to dinner» (1.1.175-176) e «The dinner is on the table» (236). Tali calorosi inviti sono bene accetti da tutti tranne che da un personaggio alternativo a Falstaff, come indica il suo stesso nome Slender, il quale dichiara di non aver fame («I am not a-hungry», 1.1.246) e asserisce ripetutamente che non intende mangiare («I'll eat nothing», 294); però alla fine anche lui si lascia convincere a partecipare al pranzo. Bachtin fa anche delle osservazioni interessanti a proposito della letteratura ricreativa latina medievale, che vorrei riportare, perché sono illuminanti sulla caratterizzazione di Falstaff, soprattutto nell'opera verdiana:

le immagini conviviali, legate a quelle della virilità, sono incentrate di solito sulla figura di un monaco ubriacone, goloso e lascivo. È un'immagine molto complessa e ambigua. [...] c'è la sua ghiottoneria smisurata, che è il parassitismo del mangia mi-

nestra ozioso; ma, nello stesso tempo, agli occhi degli autori di queste opere egli appare come il portatore del principio positivo del “grasso”: mangiare, bere, virilità, gioia (*Ibidem*: 321).

La convivialità è anche un tratto caratteristico dell’opera di Verdi, notoriamente concepita come opera comica, come testimoniano varie lettere di Boito e di Verdi e Falstaff è il perno dell’atmosfera conviviale. Il personaggio ha l’ambiguità di cui parla Bachtin. Gli altri lo connotano come figura negativa, sia nell’aspetto fisico che in quello morale: nel finale dell’opera viene definito sia “rotondo, grosso” sia “corrotto, impuro”; Il che corrisponde agli insulti di Ford, Mrs Page e Evans verso la fine del quinto atto di *Merry Wives of Windsor*: «A puff’d man [...] given to fornication, and to taverns» (5.5.147-153). Tuttavia, in se stesso Falstaff, come il monaco medievale, è portatore anche di doti positive: vitalità, esuberanza, ‘resilience’. Il Falstaff di Verdi riempie la scena non solo con la sua stazza², ma anche con la sua voglia di vivere e prosperare: «Io sono ancora una piacente Estate di S. Martino» annuncia e le sue parole, diversamente da quelle del Principe in *Henry IV, Part I* («latter spring» e «All hallown summer», 1.2.150-151), non sono ironiche, ma trionfanti.

Sir John compare subito all’inizio dell’opera nel suo ambiente prediletto, la taverna; è seduto su un seggiolone, come su un trono, col boccale in mano o lo si sente chiedere a gran voce il vino: «Oste! Un’altra bottiglia di Xeres». È Falstaff che legge Il conto dell’oste, preoccupato solo di non aver denaro sufficiente per saldarlo. La borsa è quasi vuota e il rischio è il digiuno e il dimagrimento, che Falstaff teme più di ogni altra cosa: «Se Falstaff s’assotiglia / non è più lui, nessun più l’ama». Anche nel testo di Boito, come in quelli di Shakespeare, non vediamo Falstaff alle prese col cibo, tutt’al più lo si vede bere; tuttavia non mancano neppure qui riferimenti diretti o allusioni metaforiche alla sua propensione per la buona tavola. Nell’atto I, parte II Alice, la signora Ford concupita da Falstaff, lo definisce «un ghiotton che scialacqua tutto il suo aver nel cuoco». Poco più avanti il suo attendente Bardolfo mette in guardia Messer Ford dalle trame di Falstaff con un’immagine allusiva alla sua avidità di cibo: «Quel paffuto plenilunio / Che il color del vino imporpora / Troverebbe un pasto lauto / Nella vostra ingenuità».

Nell’atto II, parte I, nella famosa aria esultante «Va, vecchio John», ripresa quasi alla lettera dalle fonti shakespeariane, in questo caso da *The Merry Wives of Windsor* («Old Jack [...] Go thy ways. I’ll make more of my old body that I have done», 2.2. 126), Falstaff elogia la propria prestanza fisica in questi termini: «Buon corpo di Sir John, ch’io nutro e sazio». Nella seconda parte dello stesso atto così la signora Quickly parla della dabbenaggine del

2 L’allestimento che più ha dato questa impressione di dominanza scenica è stato quello memorabile del 2001 nel teatro di Busseto, in cui il baritono Ambrogio Maestri, con i suoi 143 chili e quasi 2 metri di altezza, giganteggiava nel minuscolo palcoscenico.

cavaliere: «lui beve grosso e ogni mia massiccia frottola inghiotte». All'inizio del terzo atto Boito, come Shakespeare, dà voce alla preoccupazione di Falstaff per il proprio invecchiamento, di cui sarebbero segnali l'eccessiva pinguedine («rimpinguo troppo») e la canizie («Ho dei peli grigi»). L'aria «Va' vecchio John» ha questa volta lo stesso tono melanconico e sconfortato che ha in *Henry IV, Part I*: «Go thy ways, old Jack, die when thou wilt» (2.4.119); se non fosse che il personaggio, rivisitato da Boito, è subito pronto a scacciare le immagini melanconiche con una buona bevuta cui segue un entusiastico elogio del vino: «Il buon vino sperde le tetre fole / dello sconforto, accende l'occhio e il pensier, dal labbro/ sale al cervel e quivi risveglia il picciol fabbro / dei trilli...». Quello che in *Henry IV, Part II*, (4.3) era una lunga argomentazione sui poteri vivifici del vino, è reso qui con un breve inno festoso, efficacemente sottolineato dall'accompagnamento musicale. Si può ben dire che il Falstaff di Boito-Verdi supera certamente quello di Shakespeare nella capacità di reagire alle avversità. Il personaggio subisce derisione e smacchi, ma l'ultima parola è la sua. È lui a dare il la per il coro finale, in cui tutti si sentono gabbati dalla sorte. Questa volta anche lui viene invitato alla cena che coronerà la giornata: «E poi con Falstaff tutti andiamo a cena». Se *The Merry Wives of Windsor* si apre con un invito a pranzo, il *Falstaff* di Verdi si chiude con un invito a cena. La convivialità comica è assicurata.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bachtin M., 1979, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi.
- Grondona M. – Padoano G., 1996, *La parola scenica da Shakespeare a Verdi*, in Grondona M., Padoano G., (a cura di), *Quattro volti di Otello*, Milano, Rizzoli.
- Holland P., 2009, *Feasting and Starving: Staging Food in Shakespeare*, «Shakespeare Yearbook», 145: 13.
- Rescigno E., 1980-81, “Nota iniziale” al libretto pubblicato all'interno del ‘programma’ della messa in scena di *Falstaff* al Teatro alla Scala
- Shakespeare, W., 1991, *Enrico IV, parte prima*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Massimo Bacigalupo, Milano, Garzanti
- , 1993, *Enrico IV, parte seconda*, introduzione di Nemi D'Agostino, prefazione, traduzione e note di Massimo Bacigalupo, Milano, Garzanti.
- , 1992, *Le allegre comari di Windsor*, introduzione, traduzione e note di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti.

PER ANNA ANZI,
OVVERO LA VITTORIA DELLA RAGIONE
E LE CONSOLAZIONI DELL'APPETITO

Francesca Orestano

Comincerò da Sofocle. Dal drammaturgo greco Anna Anzi prende le mosse per apparecchiare il ricco piano di ricerca del suggestivo volumetto, *La ragione e l'appetito. Il mito di Ercole in Antonio e Cleopatra di William Shakespeare* (1987), che oggi dà spunto a questo mio, modestissimo, intervento.

Nel suo studio Anzi esplora la durevole propagazione del mito di Ercole (o Eracle) nella cultura moderna occidentale, seguendo quelle oscure e misteriose connessioni che si dipanano tra i miti e le leggende degli eroi antichi sino a raggiungere il Rinascimento britannico. E qui subito osserva che «anche Shakespeare non sfuggì al fascino dei racconti mitici e dei loro protagonisti: tra le pagine di una delle sue grandi tragedie – *Antony and Cleopatra* – si cela il mito di Ercole» (Anzi 1987: 5). Ma al di là del nucleo solido della ricerca, e ai margini del campo di lavoro, si distende un territorio variegato, ricco e confuso: Ercole è eroe terribilmente imparentato, dalle connessioni familiari ramificate e a volte contraddittorie – tanto che persino i dizionari mitologici stentano a fare chiarezza sulle leggende riguardo alla nascita e fanciullezza dell'eroe, per non parlare delle dodici (o dieci) famose imprese, della sua discesa all'Ade, delle molte vittime della sua furia distruttiva, delle donne, dei moltissimi figli. Secondo Pierre Grimal

The legends in which he appears form a complete cycle which continued to develop from the pre-Hellenic age until the end of Antiquity, so it is extremely difficult to place his various exploits in any rational order. This difficulty was recognized by the Classical mythographers. (Grimal 1986: 193)

Il *Dictionary of Classical Mythology* dedica all'eroe ben diciotto pagine, nelle quali si ricostruisce l'affaccendata vita dell'eroe distruttore, vestito di pelle di leone e con la clava in pugno. Ma accanto all'eroe dalle mitiche imprese sovraumane – il leone Nemeo, il cinghiale d'Erimanto, l'Idra di Lerna, il toro di Creta, gli armenti di Gerione, i pomi delle Esperidi, le stalle di Augia – imprese spesso destinate a finire tragicamente (e non per lui), si profila un carattere complementare e opposto.

Ercole «non essendo d'ingegno particolarmente brillante veniva facilmente abbindolato ed essendo anche goloso ed incontinente veniva spesso trascinato in gozzoviglie dando luogo a situazioni di grande comicità» (Anzi 1987: 5). D'altro canto l'Ercole possente, invincibile, soggetto a impeti di follia ed epiche arrabbiate, è anche preda di debolezze umane, e viene soggiogato da Deianira che gli porge la fatale tunica avvelenata. Tutto finisce in fumo e fiamme. Ma come ricorda il filosofo non c'è fumo senza arrosto.

Già si potrebbe osservare che tutte le famose imprese (o quasi) portano l'eroe verso smisurati banchetti, assicurandogli una varietà di pasti cospicui e ben cucinati: cosciotto di cinghiale, filetti di manzo a volontà, e ancora polipetti (in umido?), cervo, costate di vitello... Anzi ci ricorda che già Sofocle nelle *Trachinie* (438-420 a.C.) presenta un eroe nazionale di «umanità travolgente» e «dolente»: ma lui stesso, dopo le fatali indigestioni, finirà sulla pira, cucinato a fuoco lento. E questa vocazione mangereccia, l'abitare di Ercole negli spazi dove si cucina, e dove si banchetta, è confermata da Euripide che in *Alceste* lo ritrae come «vorace e bevitore, allegro e crapulone» (Anzi 1987: 5). Inclinzioni e passioni del gusto che ci permettono di andare direttamente alla cucina greca classica e di cogliere nei versi alati le tracce inconfondibili di aglio, cipolla, alloro, origano e mentuccia, i cui magici sentori riaffiorano, come un profumo che si dipana sinuoso dalla cucina per tutta l'agorà – un profumo persistente di arrosto che dura sino a Aristofane, e forse sino a noi.

Negli *Uccelli*, Aristofane ripresenta il nostro eroe, Ercole, «attratto dal profumo dei cibi succulenti» (Anzi 1987: 5) e disposto a ignorare le sollecitazioni del Dio Nettuno. E mal gliene incoglie. Infine ancora Aristofane, con *Le rane*, mette l'accento sul fatto che Ercole, un po' testone, non riesce a capire il motivo per cui Dioniso voglia scendere nell'Ade: gli serve l'esempio pratico – e cosa meglio del paragone culinario, da sempre il più sensibile? Il cibo dischiude la mente dell'eroe e gli fa comprendere tutto. Il dialogo va così:

DIONISO. Ti è mai venuta d'improvviso voglia di un minestrone?

ERACLE. Di un minestrone? Accidenti... migliaia di volte dacché campo...

DIONISO. Rendo bene allora l'idea o devo spiegartela in un altro modo?

ERACLE. Non certo per il minestrone. Quello, l'ho capito benissimo!

(Aristofane, *Le rane*: 16-7)

E certo il passaggio verso l'aldilà non è reso possibile dal 'golden bough' ma da questo cibo ancora più magico – il minestrone – mezzo capace di fare resuscitare i morti – suscitando l'idea del calderone ribollente dal quale si sprigiona un profumo che supera ogni barriera, compresa quella dell'Aldilà. L'eroe rappresentato è tutto in questa immagine emblematica: a ben vedere, la sua clava non sarebbe altro che un poderoso mestolo di legno, e la camicia pestifera di Nesso ricorda la camicia della cipolla, fonte di tante lacrime.

Proseguendo nella sua disamina delle sorti dell'eroe, che la porta sempre più vicina all'Antonio shakespeariano, Anzi ritrova Ercole vestito da donna, schiavo di Onfale, regina di Lidia. Qui finalmente la cucina sembra diventare il vero centro dell'azione, il campo di battaglia – con poche ma significative diversioni che portano Ercole verso la vigna di Sileo.

The mythographers are particularly eloquent in their description of the love affair between the hero and the queen and describe Heracles dressed in Lydian clothes, particularly in women's long dresses. While the queen assumed his dress, the cudgel and lionskin, Heracles, sitting at her feet, learned how to weave. This changing of clothes between the sexes is a folk theme which has been greatly exploited by moralists and philosophers as an example of transvestism. (Grimal 1986: 206)

La capace Onfale gli ha già strappato il mestolo del comando, mentre la pelle del leone Nemeo, prima drappeggiata sulle spalle dell'eroe, adesso ricorda in modo inquietante e inconfondibile la pelliccia di *renard* di una vecchia zia dotata di eccellente appetito: simile a una spoglia di caccia grossa, la pelliccia aveva le sue zampe, con unghie, che pendevano davanti e crudeli occhi di vetro giallo. Mentre lo scambio leone – *renard* si avvera, Eracle vestito da donna (garanzia per la riuscita del minestrone) regna nella cucina, ambiente che frequenta forse più di altri luoghi pericolosi. La cucina è spazio di fuochi infernali e di trasmutazioni paradisiache.

Nel mondo romano, ci ricorda Anzi, saranno Virgilio, Ovidio, e soprattutto Seneca (vero ispiratore di Shakespeare), a riprendere il mito dell'eroe dalla forza smisurata, iracondo e travolto dalla follia sino al delitto. E, oltre a una ricca ricetta di citazioni che pongono definitivamente Ercole nell'immaginario elisabettiano, Anzi condisce la forza dei suoi argomenti con un ricco repertorio di immagini tratte dalla *Iconologia* (1563) di Cesare Ripa, dagli *Emblems* di Whitney (1586), dalle incisioni di Goltzius (1617) – che diffonde le fattezze dell'Ercole Farnese – e dagli olii di Lucas Cranach, di Carracci, di Janssens. In queste immagini l'eroe appare in tutta la sua muscolatura da palestra – petto e addome tartarugato – o è ritratto al bivio tra Onfale e Deianira, o direttamente sul letto di Onfale. Siamo già al letto di Cleopatra, dove va a sostare l'eroe romano Antonio, l'Ercole elisabettiano – colui che dice a

Eros, prossimo alla morte, di volersi strappare di dosso la camicia di Nesso. Ma allora quest'Ercole romano vuole togliersi di dosso la puzza di cipolla, l'odore di cucina? Ha abbandonato i fasti culinari?

Niente affatto. I vapori del minestrone non sono mai lontani, ma sublimano il tutto. Antonio aspira alla morte per acqua – così come i duri gambi del sedano e le coralline carote, le marmoree patate e i perlacei fagioli che sono destinati a dissolversi nell'acqua che bolle creando un gradito vapore... Così l'autrice, con un omaggio al maestro Agostino Lombardo, ci spinge verso quel *cupio dissolvi* che è la dissoluzione in acqua, per bollitura, nei vapori e nella nube che si forma e che sovrasta tutto – siamo nell'area semantica del minestrone, sempre e comunque, e non solo per metafora. Questa trasmutazione chimica, alchemica direi, dal crudo al cotto, dal duro al soavemente bollito e miscelato e profumato – ci darà la misura dell'immortalità dell'eroe – e della sua gloria – gloria culinaria, invero, secondo i risultati di una ricerca che qui esporrò per brevi capi.

La morte dell'eroe shakespeariano è un'apoteosi, un diventare spirito da parte della materia, che – correttamente sollecitata – assume *varie e strane forme*. La trasmutazione passa attraverso la cottura e attraverso Eros – Eros e la cucina, Eros e il gusto, non sono mai lontani: Antonio è cotto di Cleopatra, e Cleopatra è descritta come un bocconcino – «age cannot wither here, nor custom stale her infinite variety» – che non va mai a male, praticamente non ha data di scadenza. Che Eros sieda spesso a tavola l'aveva detto tante volte Orazio, così come il bardo britannico, ma anche Anthelme Brillat Savarin (1998) nell'immortale trattato sulla fisiologia del gusto, e poi Alexandre Dumas (2004). Molto meno esplicita in materia la vittoriana Mrs Beeton con il suo *Book of Household Management* (1861), e il nostro Pellegrino Artusi con *La Scienza in cucina e l'arte di mangiar bene* (1891). Ma non divaghiamo.

La tragedia di Shakespeare non mette in secondo piano l'importanza del cibo per l'eroe romano. Dal sesso al cibo il passo è brevissimo. Cito:

POMPEO. [...] o lussuriosa Cleopatra! Magia, bellezza e lussuria stringano il libertino in un assedio d'orge e gli facciano svaporare la mente. Cuochi epicurei stimolino con salse piccanti il suo appetito. (2.1.20-7).

Nel frattempo i Romani dalla loro sponda italica, severi, virtuosi, austeri e accigliati – i Romani che mangiano solo farro, sempre e solo zuppa militare e dure gallette da soldati – contemplanò con invidia le orge gastronomiche che sembra abbiano luogo ad Alessandria, e la cucina etnica, africana, afrodisiaca, piccante, verso cui si è avventurato l'eroe.

Per concludere, Antonio e Cleopatra devono morire – secondo la logica

romana che vuole vittoriosa la ragione della conquista, dell'impero, – ma il loro fondersi nel corpo e nell'aria sottile è appunto un processo di trasmutazione e sublimazione culinaria: per l'appetito loro due saranno sempre desiderabili, ricchi di profumi e aromi che galleggiano nell'aria – come quei profumi di cui sono impregnate le vele della nave sul fiume Cidno, o come certi immortali minestrini.

Merito di Anna Anzi è averci insegnato non solo i destini del mitico eroe, ma le suggestioni culinarie che ancora ne emanano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anzi A., 1987, *La ragione e l'appetito. Il mito di Ercole in Antonio e Cleopatra di William Shakespeare*, Milano, Madis.
- Del Corno D. (ed.), 1985, Aristofane, *Le rane*, Milano, Mondadori.
- Brillat Savarin A., 1998, *Fisiologia del gusto*, Palermo, Sellerio.
- Dumas A., 2004, *Il grande dizionario di cucina*, Palermo, Sellerio.
- Grimal P., 1986, *The Dictionary of Classical Mythology*, Oxford, Blackwell.
- Hughes K., 2005, *The Short Life and Long Times of Mrs Beeton*, New York, Alfred A. Knopf (1861).

GLI AUTORI

PAOLO CAPONI è ricercatore in Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano, dove insegna Storia del teatro inglese e Cultura inglese. I suoi studi si sono rivolti prevalentemente al teatro elisabettiano e contemporaneo. Ha pubblicato, tra il resto, *Adultery in the High Canon. Forms of Infidelity in Joyce, Beckett and Pinter* (2002) e *Bambole di carne. Lolita prima e dopo il romanzo* (2009). A Milano ha collaborato con il Piccolo Teatro nell'ambito del *Laboratorio Shakespeariano* diretto da Agostino Lombardo e Anna Anzi oltre che con il Teatro Franco Parenti e il Teatro Arsenale. Ha fatto parte della redazione della rivista di teatro e spettacolo «TESS» e fa parte del comitato scientifico della rivista on-line di letterature e culture comparate «Altre Modernità» dell'Università degli Studi di Milano.

MARIACRISTINA CAVECCHI insegna Storia del teatro inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue principali aree d'interesse sono il teatro contemporaneo e il teatro elisabettiano. In quest'ultimo ambito l'indagine si è concentrata in particolare sulle riletture delle opere di Shakespeare e sugli adattamenti per il cinema e per il teatro degli ultimi quarant'anni. Oltre alla monografia *Shakespeare mostro contemporaneo* (1998) e a numerosi saggi, ha co-curato i volumi *Shakespeare Graffiti: Il Cigno di Avon nella cultura di massa* (2002), *EuroSHAKESPEARES* (2002) e *Shakespeare & Scespir* (2005). Sta attualmente studiando la disseminazione di citazioni e immagini d'ispirazione shakespeariana nel mondo della *street art*. Tra le altre pubblicazioni: *Cerchi e cicli. Sulle forme della memoria in Ulisse* (2012). È co-autrice di *Percorsi nel teatro inglese dell'Ottocento e del primo Novecento* (2012; con S. Soncini) e co-curatrice di *Caryl Churchill. Un teatro necessario* (2012 con M. Rose).

CLOTILDE DE STASIO è stata professore di Lingua e letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Le sue pubblicazioni riguardano prevalentemente la cultura e la letteratura vittoriana, con particolare riferimento a Dickens e Stevenson. Si è anche occupata di periodici del Settecento e di teatro shakespeariano.

JOAN FITZPATRICK è Senior Lecturer presso la Loughborough University (UK), dove si è a lungo dedicata allo studio del cibo in età elisabettiana e in particolare nelle opere shakespeariane. Tra le sue pubblicazioni un dizionario dal titolo *Shakespeare and the Language of Food* (2010) e la monografia *Food in Shakespeare: Early Modern Diaries and the Plays* (2007). Sta com-

pletando un'edizione critica di tre *dietaries* del sedicesimo secolo per la serie Revels Companion Library (Manchester University Press). È inoltre co-autrice del volume *A History of Food in Literature from the Fourteenth-Century to the present* che uscirà per i tipi della Routledge.

ROBERTA GRANDI è docente a contratto presso l'Università degli Studi della Valle d'Aosta, dove è stata assegnista di ricerca, e l'Università del Sacro Cuore di Milano, dove ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. I suoi ambiti di ricerca si concentrano sull'intertestualità e sulla traduzione intersemiotica (con particolare interesse per cinema, teatro e Internet), sugli adattamenti e burlesque shakespeariani di epoca vittoriana e sul CALL (Computer Assisted Language Learning). È autrice di numerosi articoli e saggi e di una monografia, *King Lear dopo Shakespeare. Adattamenti, riscritture, burlesques (1681-1860)* (2011).

FRANCESCA ORESTANO è professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Ha scritto sul pittoresco *Paesaggio e finzione: William Gilpin, il pittoresco, la visibilità* (2000), su estetica e letteratura *La parola e lo sguardo nella letteratura inglese tra Ottocento e Modernismo* (2005) e curato *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century* (2009); ha curato *Dickens in Italy: 'Little Dorrit' and 'Pictures from Italy'* (2009), *Dickens's Signs, Readers' Designs: New Bearings in Dickens Criticism* (2012). Lavora su Virginia Woolf ed è curatrice di *History and Narration: Looking Back from the Twentieth Century* (2011). Nel campo della *children's literature* è *guest editor* per «Cultural Perspectives» di un numero speciale: *Children's Literature and the Teaching of History* (2014); ha scritto su prima Guerra Mondiale, *gender* e Shakespeare per bambini, Darwin e storie di animali; di recente sul cibo cura *Non solo porridge: letterati inglesi a tavola* (2015). È *general editor* del sito <http://users.unimi.it/childlit>.

CRISTINA PARAVANO è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano dove ha conseguito il dottorato di ricerca di anglistica. I suoi interessi si concentrano sul teatro inglese rinascimentale (con particolare interesse per il periodo Carolino), l'intertestualità, la critica delle fonti e la narrativa *young adult*. È autrice di numerosi articoli e saggi e di una monografia sul rapporto fra Shakespeare e le opere di Ovidio, *Metamorphosis. Shakespeare e Ovidio: Due maestri a confronto* (2011).

MAGGIE ROSE insegna Storia del teatro inglese e letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano. Tra le sue pubblicazioni: *Monologue Plays for Female Voices* (1996), *Political Satire and Reforming Vision in Eliza Haywood's Works* (1996), *Storia del Teatro Inglese, l'Ottocento e il Novecento* (2002). È co-curatrice di *A Theatre That Matters* (2000), *Caledonia Dreaming*

(2001), *Scottish Italian Connections and Identities* (2001), *Caryl Churchill, un teatro necessario* (2012). Nell'ultimo decennio ha pubblicato vari saggi sulla teoria e la pratica della traduzione teatrale e sul teatro contemporaneo.

LUIGI SAMPIETRO (1943), già ordinario di Letteratura anglo-americana all'Università degli Studi di Milano, è autore di numerosi articoli e saggi sulla cultura del Rinascimento, da Boccaccio a Shakespeare, e sull'epoca coloniale americana. Ha scritto, tra gli altri, un volume sulle anatomie letterarie del Seicento inglese e una monografia su Ronald Firbank. Ha curato i volumi *Declarations of Cultural Independence in the English-Speaking World* e, in collaborazione con Francesca Balestra, *Benjamin Franklin: An American Genius*. Ha fondato la rivista «Caribana» e collabora dal 1992 alle pagine culturali di «Il Sole-24 Ore».

SARA SONCINI è ricercatore di Letteratura inglese all'Università di Pisa. I suoi interessi vertono prevalentemente sul teatro contemporaneo, con particolare riferimento alla rappresentazione della guerra e delle situazioni conflittuali, ma ha pubblicato anche numerosi contributi sull'*afterlife* di Shakespeare (traduzioni, messinscene, adattamenti, riscritture) e sul teatro della Restaurazione e del primo Settecento. È autrice di *Playing with (in) the Restoration* (1999), *Percorsi nel teatro inglese dell'Ottocento e del primo Novecento* (2013; con M. Cavecchi) e *Forms of Conflict: Contemporary Wars on the British Stage* (2015). Ha inoltre collaborato con studiosi italiani e stranieri alla curatela di diversi volumi di ricerca, tra cui *Shakespeare Graffiti: Il Cigno di Avon nella cultura di massa* (2002), *Conflict Zones: Actions Languages Mediations* (2004), *Myths of Europe* (2007), *Crossing Time and Space: Shakespeare Translations in Present-Day Europe* (2008) e *Shakespeare and Conflict: A European Perspective* (2013).

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

