









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 Osprovat - 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

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 insoliti 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 incombente dei Volsci, non la storiella di Menenio, a sedare la sommossa – gli studiosi hanno visto un'attestazione, da parte di Shakespeare, del declino dell'auto-revolezza 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.
 (1.1.91-100)

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 Rülicke 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 sottolinearne 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[ülicke] 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[ülicke] 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 coerenza 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'aforisma «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 «inselvaticherebbe» 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 Litthenner e l’assistente di regia Podulla, soli in scena, esordiscono con due battute mutate dal celebre proclama dello *Studio*:

PODULLA. Perché cambiamo Shakespeare?

LITHENNER. 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» assurda, 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 trattenere 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 culinarismo-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 avida 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 «intetra»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 ribadirne 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 «intetra» 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 Marzio 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 volschi, 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.