



Università degli studi di Napoli
"L'Orientale"



a cura di
Simonetta de Filippis



UniorPress
Napoli 2019



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

William Shakespeare e il senso del comico

a cura di

Simonetta de Filippis



UniorPress

NAPOLI 2019

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati e del Rettorato dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Il volume è pubblicato con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International CC BY-NC-ND

ISBN: 978-88-6719-180-2

Impaginazione e photo editing:
Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo "Il Torcoliere"
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"



UniorPress - Napoli 2019

Indice

Presentazione

Lecture del comico

SIMONETTA DE FILIPPIS 9

1. Il senso del comico

Shakespeare e il senso del comico.

La commedia come terreno di sperimentazione

SIMONETTA DE FILIPPIS 21

Il comico shakespeariano tra ambivalenza e mutevolezza

LAURA DI MICHELE 41

Il comico come controdiscorso del senso

LORENZO MANGO 65

2. I modi del comico

La commedia radicale The Merchant of Venice:

la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile

ANNA MARIA CIMITILE 91

Tra farsa e commedia.

L'antropologia patriarcale di The Taming of the Shrew

ROSSELLA CIOCCA 113

I 'luoghi' del desiderio e riconfigurazioni dello sguardo

in A Midsummer Night's Dream

GIUSEPPE DE RISO 129

Da Falstaff a Yorick.

Il corpo e il fantasma della vis comica shakespeariana

C. MARIA LAUDANDO 145

3. I linguaggi del comico

<i>(S)cortesia e retorica dell'inversione in As You Like It: una proposta di analisi pragmatica dei discorsi di Touchstone</i> BIANCA DEL VILLANO	163
<i>Oscillazioni del comico in Twelfth Night</i> ANGELA LEONARDI.....	181
<i>Il Co-mix shakespeariano: codici, generi e linguaggi tra parole e immagini</i> AURELIANA NATALE	205
<i>Cymbeline: un romance storico</i> ANTONELLA PIAZZA	223

4. Mettere in scena il comico

<i>La ricetta del comico: La dodicesima notte nella rivisitazione di Laura Angiulli</i> ROBERTO D'AVASCIO	253
<i>Il viaggio di Falstaff: transcodificazione di un personaggio</i> ANNAMARIA SAPIENZA.....	271
<i>Mettere in scena il mondo onirico. Il Sogno di una notte di mezza estate nelle produzioni del Teatro dell'Elfo</i> PAOLO SOMMAIOLO.....	291
I partecipanti.....	315

La commedia radicale *The Merchant of Venice*: la libbra di carne, l'anello di Leah e l'ideologia mercantile

Anna Maria Cimitile

Abstract: *The Merchant of Venice* è una commedia che la definizione offerta da J. F. Bernard (2013), “Shakespeare’s idiosyncratic genre of comedy”, renderebbe bene. Il *play* contiene gli elementi classici della commedia, a partire dall’intreccio amoroso, e mette in scena una Venezia attraente nelle sue similitudini con la commerciale Londra *early modern*, ma lascia emergere anche le preoccupazioni che il nuovo mondo mercantile e i suoi valori suscitano nel sostituirsi al vecchio mondo feudale e aristocratico, e sposta dall’esotica città italiana che guarda a Oriente alla fiabesca Belmonte le storie d’amore. Se Shylock è stato classicamente letto come il capro espiatorio che raccoglie tutti gli aspetti negativi della nascente società, il saggio intende insistere sulla critica all’ideologia mercantile che invece proprio dall’ebreo usuraio, in quanto soggetto, proviene. Si intende offrire una lettura dei due frammenti della “libbra di carne” e dell’“anello di Leah” come rivelatori delle storture e ipocrisie contenute nella logica della società mercantile. E si intende farlo a partire da una considerazione del fatto che in *The Merchant of Venice* la presentazione critica di quell’ideologia è fatta, non trascurabilmente, nella forma della *commedia*, che per le sue specificità in questo dramma si propone di definire come *commedia radicale*.

Parole chiave: *Merchant of Venice*, commedia, libbra di carne, anello di Leah, ideologia mercantile

The Merchant of Venice è, secondo la ripartizione del First Folio, una commedia. Secondo l’analisi classica di Northrop Frye, si possono far risalire storia e intreccio della commedia tipica ai Greci:

What normally happens is that a young man wants a young woman, that his desire is resisted by some opposition, usually paternal, and

that near the end of the play some twist in the plot enables the hero to have his will.¹

Il commento di Frye a questa semplice formula è il seguente:

In this simple pattern there are several complex elements. In the first place, the movement of comedy is usually a movement from one kind of society to another. At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes them as usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero, and the moment when this crystallization occurs is the point of resolution in the action, the comic discovery, *anagnorisis* or *cognitio*.²

The Merchant of Venice contiene l'intreccio amoroso della commedia – la *quest* di Bassanio per la bella Portia, l'ostacolo da superare posto dal padre di lei (il *senex*), lo *happy ending* per la maggior parte dei personaggi – e lo fa partire da Venezia, città del commercio. Quando però si tratta di dare spazio e scena all'amore, la vicenda si sposta nel mondo quasi fiabesco e probabilmente feudale di Belmonte, dove la ricca ereditiera Portia aspetta il principe azzurro – che si qualificherà come tale solo se risolverà l'enigma dei tre scrigni – e dove i pretendenti sono, a esclusione del povero Bassanio che ha dovuto chiedere tremila ducati in prestito al mercante per potere arrivare fin lì, ricchi principi e conti. È forse per questo che la commedia non poteva finire bene per tutti: qualcuno avrebbe dovuto pagare lo scotto di un movimento da un tipo di società all'altra che, se si conferma come elemento tipico del genere, è tuttavia, nell'epoca dell'emergenza della classe mercantile e dei suoi valori in sostituzione dei vecchi valori aristocratici e feudali, pensato come un mo-

¹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1957, 163.

² *Ibid.* Gli esempi a dimostrazione di tale continuità sono, soprattutto in riferimento a un *happy ending* con matrimonio o momento di collettiva festività finale, entrambi shakespeariani: *As You Like It* e *The Taming of the Shrew* (ivi, 163-164).

vimento 'controcorrente', quale è quello creato dalla vicenda amorosa, e quasi anacronistico: dalla città del commercio verso un mondo feudale che sta ormai scomparendo.

Non che a Venezia non esista aristocrazia. Ma a Venezia la nobiltà è storicamente, da prima di quel sedicesimo secolo dell'ambientazione e della scrittura del dramma, di diversa formazione, come testimonia il fatto che Bassanio, l'aristocratico amico del mercante, è il giovane perennemente senza liquidità in una città dove da sempre ricchezza e, appunto, nobiltà sono guadagnate e non ereditate (l'appellativo di "royal merchant" è per Antonio): "Venetian nobles were traders. They could not trace their descent from any landed class, but felt themselves no less noble for that."³ Venezia è affascinante anche per questo.⁴ E tuttavia, il dramma si conclude altrove, e ci fa dimenticare che l'amore ha potuto trionfare solo grazie alle dinamiche della città mercantile, dove ricchezze e denaro, a qualsiasi titolo, circolano.⁵ Il finale comedico, che fa ritrovare le tre coppie di innamorati a Belmonte e include nell'armonia risolutiva l'"infedele" Jessica, Antonio (anche se il personaggio si lascia coinvolgere meno degli altri dall'atmosfera festosa), e finanche l'oltraggioso servo-clown Launcelot, ma lascia a Venezia Shylock, è forse un modo per affermare definitivamente che la società mercantile non è spazio adeguato all'amore e alla convivialità? Se sì, allora la visione di Barber del dramma come di commedia che presenta un'idea, tutta rinascimentale, della ricchezza mercantile come di "tangible joy for festivity",

³ William H. McNeill, *Venice: The Hinge of Europe, 1081-1797*, Chicago: University of Chicago Press, 1974, 22.

⁴ Secondo alcuni storici i quattro aspetti, positivi come negativi, che hanno contribuito a creare il mito di Venezia nel XV e XVI secolo sono: "Venezia la Ricca", "Venezia la Saggia", "Venezia la Giusta", e "Venezia-Città-Galante". Vedi David C. McPherson, *Shakespeare, Jonson, and the Myth of Venice*, Newark: University of Delaware Press, 1991.

⁵ La circolazione del denaro a Venezia come problema centrale del dramma è la chiave di lettura offerta in John Drakakis, "Money Makes the World Go Round: Shakespeare, Commerce and Community", *Sederi*, 26 (2016): 7-29. Io ho scritto di "circolazione" e "stasi" come di modalità, rispettivamente, del commercio e della legge nel dramma, e investigato la loro articolazione (Anna Maria Cimitile, *Shakespearean Orders: Language, Representation and Epistemic Subversion*, Napoli: Li-guori, 2000).

va rivista.⁶ E con essa la correlata lettura di Shylock come capro espiatorio per tutti quegli aspetti del mercantilismo che, Barber riconosce, suscitano comunque preoccupazione e ansia nel dramma.⁷

Qui si intende offrire una lettura dei due frammenti della “libbra di carne” e dell’“anello di Leah” come rivelatori delle storture e ipocrisie contenute nei valori della società mercantile, ma di far significare entrambi, e il fatto che essi appartengano al mondo di Shylock – il primo in quanto sua proposta di contratto ad Antonio, il secondo in quanto suo gioiello – in maniera diversa da quella che ha dato conto del personaggio dell’ebreo usuraio nel dramma a partire dal riferimento al rito (di origine ebraica) del capro espiatorio. Si intende far emergere Shylock come *soggetto* che, seppure solo momentaneamente, mostra la propria differenza e prende le distanze da quel mondo a cui pure la sua usura appartiene (non mancando di suscitare tensioni, anche linguistiche, per la temuta continuità tra guadagno ed “eccesso”). Proprio la libbra di carne del contratto, che fa sfiorare la tragedia quando è quasi esatta in tribunale, e l’anello di Leah, incastonato invece in una scenetta comica quando l’ebreo apprende che è stato dato via, sono gli elementi che permettono la diversa lettura. Soprattutto, si intende riflettere sulla relazione tra i due frammenti e il fatto che in *The Merchant of Venice* la presentazione critica dell’ideologia mercantile è fatta nella forma della *commedia*.

⁶ Cesar Lombardi Barber, *Shakespeare’s Festive Comedy: A Study of Dramatic Form and Its Relation to Social Custom*, Princeton: Princeton University Press, 1959, 189.

⁷ Ivi, 189-190. Il *New Historicism* ha contestato questa lettura di Shylock come “scapegoat”. Un consolidato filone della critica letteraria storicistica ha letto *The Merchant of Venice* contestualizzandolo nel momento storico di transizione da un’economia e cultura tardo-feudale a quella proto-capitalista; tra i suoi rappresentanti sono Walter Cohen, Leonard Tennenhouse e Thomas Moisan. In particolare, Cohen definisce il dramma come chiaramente “procapitalista” (*procapitalist*), anche se esso critica gli aspetti peggiori del nuovo sistema economico, leggendovi, tra gli altri, un conflitto tra due diverse concezioni della legge, feudale vs borghese, e un tentativo di risolverlo nella scena del processo (Walter Cohen, “*The Merchant of Venice* and the Possibilities of Historical Criticism”, *English Literary History* 49 [1982]: 765-789).

Commedia radicale

La domanda di partenza per la presente analisi potrebbe essere quella formulata da Simon Critchley e Tom McCarthy:

What is at stake in this oddly inside-out drama, where a piece of good old Elizabethan comic Jew-baiting rotates 180 degrees into a devastating study of Christian anti-Semitism only to flip back into what it seemed to deny?⁸

The Merchant of Venice è il dramma dove si mettono in discussione, intrecciandoli in modi che, retoricamente giocosi, producono sensi al limite della convenienza, due spazi importanti della vita nella Londra cosmopolita e mercantile di fine Cinquecento: la legge e il commercio, passando per l'intreccio amoroso. È possibile intendere il testo come luogo dove, pur nella riproduzione dei valori della emergente società mercantile, si dà spazio a elementi che di quei valori scardinano l'apparente positività. Le ricchezze bellamente in mostra come “pageants of the sea” (I.1.11),⁹ che danno il senso della accettabilità morale di un'economia proto-capitalista – una versione del platonico *kalòs kai agathòs* – e la centralità del contratto o *bond* nelle diverse sfere di commercio, legge e amore, sono una esaltazione del mercantilismo che allo stesso tempo ne rivela i pericoli: nel primo esempio, un ipotizzato naufragio è la causa dei ricchi e spettacolari *pageants*, mentre l'insistente presenza dei contratti in tutti gli aspetti della vita fa emergere la temuta *indifferenziazione* o *equivalenza* di tutto con tutto.¹⁰ Ma non si tratta soltanto di porre la questione in termini di

⁸ Simon Critchley e Tom McCarthy, “Universal Shylockery: Money and Morality in *The Merchant of Venice*”, *diacritics*, 34, 1 (2004): 3.

⁹ Dove non diversamente indicato, le citazioni dal dramma si intendono da William Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, tr. it. Agostino Lombardo, Milano: Feltrinelli, 2003. Il testo inglese riprodotto in questa edizione è quello della *New Penguin Shakespeare* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), a cura di William Moelwyn Merchant.

¹⁰ Una classica lettura che vede l'analogia tra le relazioni amorose e quelle economiche, e vicendevolmente le une come espressione delle altre, è quella proposta da Lars Engle, “‘Thrift is blessing’: Exchange and Explanation in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly*, 37 (1986): 20-37.

ansie e preoccupazioni che si rivelano nelle foucauldiane contraddizioni ideologiche e testuali tra “sovversione” e “contenimento”.¹¹ Si tratta piuttosto di dare una diversa lettura della relazione tra Shylock e le potenziali o già realizzate storture dell’economia mercantile e di vedere l’ebreo non esclusivamente come loro incarnazione eccessiva (l’usura come eccesso del profitto), ma anche, forse inaspettatamente e solo per un breve momento, come figura in radicale opposizione alla logica mercantile e allo spazio dell’equivalenza che il commercio propone – figura che per questo si fa oltraggiosa.

La “commedia radicale” del titolo si sovrappone idealmente alla “tragedia radicale” di cui ha scritto Jonathan Dollimore e da cui calco la definizione per *The Merchant of Venice*:¹² un teatro che offre un sapere che “[interroga] le credenze prevalenti [...] radicale nel senso che va alla loro radice e anche nel senso che le sradica [...]”.¹³ Del teatro giacomiano Dollimore scrive:

Jacobean theatre interrogated structures of belief which legitimated prevailing power relations, and [...] it often did this by seizing upon,

¹¹ Come è stato fatto ad esempio, in un’acuta lettura del dramma, da Thomas Moisan, “Which is the merchant here, and which the Jew?": Subversion and Recuperation in *The Merchant of Venice*”, in *Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, edited by Jean E. Howard and Marion F. O’Connor, New York: Methuen, 1987, 188-206.

¹² La definizione non è tuttavia originale, poiché compare già nel titolo di Rick Bowers, *Radical Comedy in Early Modern England: Contexts, Cultures, Performances* (London and New York: Routledge, 2008), che pure riconosce il suo debito a Dollimore. Ma il campo d’azione e i modi della sua commedia radicale sono diversi da quelli che individuo in *The Merchant of Venice*, e i suoi personaggi sono proprio gli “eroi comici”: “Socially dispossessed, these comic heroes maintain a clear sense of their own significance as personally special [...]. As clowns, rogues, fools, jesters, and ludicrous commentators on the impossibilities of their times, these unwashed figures [...] smear the pretentious cleanliness of upper class figures who would dominate them [...]. Radical comedy [...] pierces to the root of cultural authority by asserting meaningful and playable incoherence through forms of defiance to which the average person can aspire and with which the average person can triumph.” (Ivi, 2) Shylock, pur nella comicità di alcune sue comparse (in scena o riferite che siano), è personaggio di altra natura.

¹³ Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1989², xxi (mia traduzione).

intensifying and exposing those contradictions in the prevailing social order which it is one of the effects of ideology to efface.¹⁴

Per il critico la tragedia *early modern* mette in discussione, svelandone le contraddizioni, le idee prevalenti dell'epoca su monarchia, gerarchie sociali, differenza sessuale, identità e soggetto, e decostruisce il credo umanista, decentrando Dio in quanto creatore di un universo ordinato e di conseguenza decentrando l'uomo in quanto soggetto al centro di quell'universo. Essa smaschera l'ideologia in quanto sistema di credenze illusorie che, per preservare particolari formazioni sociali o strutture di potere, le naturalizza.¹⁵ Alla base dei "processi di demistificazione" messi in atto dal teatro Dollimore pone quindi quello che lui definisce un "relativismo radicale".¹⁶ Similmente alla tragedia radicale, e contemporaneamente a essa, alla fine del Cinquecento *The Merchant of Venice* opera i suoi smascheramenti a proposito dei due ambiti della legge e del commercio e può per questo dirsi radicale. Ma il genere non è indifferente, e rispetto alla tragedia radicale la commedia fa infine rientrare, come se non fossero mai state fatte, le affermazioni sovversive che, anche se solo per un tempo limitato, hanno smascherato o criticato legge e commercio, portando così i lettori o spettatori del dramma a dimenticare la gravità di quelle affermazioni e a lasciarsi coinvolgere nella gaiezza generale dello *happy ending*.

Allo stesso tempo, la collocazione di *The Merchant of Venice* rimane questione complessa su cui è bene soffermarsi prima di procedere con l'analisi del testo. Sia fattori storici, relativi all'epoca in cui si è scritto sul dramma, che elementi propri del testo ne hanno reso quasi impossibile una definizione univoca. *The Merchant of Venice* è il *play* shakespeariano che forse più di tutti risente, nel Novecento, di una drastica svolta, nella critica come nella direzione teatrale: con la Seconda Guerra Mondiale che fa da spartiacque tra prima e dopo, si può parlare di un *Merchant of Venice* ante-Auschwitz e di uno post-

¹⁴ Ivi, xxiii.

¹⁵ In età elisabettiana anche la religione, in quanto formazione ideologica che serve a legittimare sistemi di potere, viene percepita sempre più come tale strumento legittimante (ivi, 14).

¹⁶ Ivi, 15.

Auschwitz.¹⁷ La presenza del personaggio ebreo usuraio dell'antico ghetto veneziano (assegnato agli ebrei nel 1516) ha fatto di questo dramma quello più sensibile ad accuse di anti-semitismo, per il *play-text* e a volte anche per le scelte registiche o per l'interpretazione attoriale.¹⁸ La *comedy* si è caricata di significati che normalmente non abitano il genere comedico.¹⁹ E, se con Shakespeare nessun genere è mai definitivamente stabile, nel caso di *The Merchant of Venice* si osserva una difficoltà di definizione che si è acuita da un certo momento in poi, determinata soprattutto dalle vicende storiche dell'Europa di metà Novecento. Ma prima dei contesti storico-culturali della ricezione del dramma, è già il testo *in sé* a presentare caratteri poco comedici. Con sette battute in cui ricorre l'aggettivo "sad", *The Merchant of Venice* è la seconda commedia con più frequenza del vocabolo.²⁰ Considerando che sono inoltre presenti "melancholy" (una volta) e "sadness" (una volta), si può affermare che il dramma sia quanto meno una commedia problematica. E la critica, quando nel corso del tempo si è occupata di discutere della rappresentazione di, per esempio, ebrei e usura, o di mercantilismo e feudalesimo, lo ha

¹⁷ Per studi specifici si veda ad esempio Andrew G. Bonnell, *Shylock in Germany: Antisemitism and the German Theatre from the Enlightenment to the Nazis*, London and New York: Tauris Academic Studies, 2008; Zeno Ackermann, "Performing Oblivion, Enacting Remembrance: *The Merchant of Venice* in West Germany, 1945 to 1961", *Shakespeare Quarterly*, 62.3 (2011): 364-395; Edna Nahshon and Michael Shapiro (eds), *Wrestling with Shylock: Jewish Responses to The Merchant of Venice*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017; Zeno Ackermann, Sabine Schülting, *Prekarious Figurations: Shylock on the German Stage (1920-2010)*, Berlin: De Gruyter, 2019.

¹⁸ Così Harold Bloom ha scritto: "One would have to be blind, deaf, and dumb not to recognize that Shakespeare's grand, equivocal comedy *The Merchant of Venice* is nevertheless a profoundly anti-Semitic work." (Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York: Riverhead Books, 1998, 171).

¹⁹ Sulle teorizzazioni della commedia dai classici all'età di Shakespeare si veda David Galbraith, "Theories of Comedy", in *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, edited by Alexander Leggatt, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 3-17.

²⁰ La prima è *Much Ado About Nothing*, che conta ben dodici ricorrenze dell'aggettivo. E sembra interessante notare che, nel canone shakespeariano, solo quattro altri drammi e un poemetto contengono più ripetizioni della parola, e che tra i drammi siano due tragedie: *Antony and Cleopatra* (otto volte) e *Titus Andronicus* (9).

fatto spesso senza considerare che le importanti questioni sono trattate in una commedia. Solo per citare un esempio di serissimi *topics* eletti per l'analisi, François-Xavier Gleyzon ha recentemente discusso il tentativo di Shylock di aprire il corpo di Antonio – di “incidere il corpo cristiano di Antonio” – come espressione di una volontà di “attaccare e profanare l'Eucarestia”,²¹ questione che evidentemente lascia poco spazio a qualsiasi discussione della commedia in quanto tale. Ma come dare conto della combinazione di cornice comica e cogenti questioni che riguardano la sfera religiosa, e della violenza che *The Merchant of Venice*, pur non mettendola mai in scena e riuscendo a evitarla alla fine, tuttavia pone sin dall'inizio come fatale orizzonte della vicenda?²²

La critica ha a volte aggirato la questione, ora riferendosi al genere come sempre già ibrido, ora fornendo altre definizioni, notoriamente quella di *problem play*.²³ In effetti, la commedia non-commedia è stata riconosciuta come tipica non solo di Shakespeare, poiché, come osservava Frye in un saggio del 1948: “comedy contains a potential tragedy within itself.”²⁴ Più specificamente riguardo alle commedie shakespeariane, già il filosofo romantico tedesco August Wilhelm von Schlegel osservava la inadeguatezza di una lettura che volesse distinguere i drammi secondo il genere, poiché il poeta “mette in ridicolo le determinazioni di generi cavate dall'esito prospero o infelice degli avvenimenti.” E suggeriva: “Si può non pertanto conservare

²¹ François-Xavier Gleyzon, “Opening the Sacred Body or the Profaned Host in *The Merchant of Venice*”, *English Studies*, 94, 7 (2013): 821 (mie traduzioni).

²² Moisan, con la cui lettura trovo punti di contatto, partendo da una domanda simile aveva considerato: “whether the play actually produces a harmonious resolution and reconciliation or merely invokes harmony by the power of dramatic *fiat* and in the interest of ideological conformity or capitulation is not an easy matter to settle [...]” (Moisan, 190)

²³ In effetti, la definizione *problem play* è convenzionalmente riconosciuta per tre drammi: *All's Well That Ends Well*, *Measure for Measure*, *Troilus and Cressida*; tuttavia, nel corso del tempo i critici hanno impiegato la definizione anche per altri drammi, tra cui *The Merchant of Venice*.

²⁴ Northrop Frye, “The Argument of Comedy”, in Paul Lauter (ed.), *Theories of Comedy*, Garden City, New York: Doubleday, 1964, 455. Bowers offre la definizione secondo cui si dà commedia sempre a partire da un uomo nei guai (“a man in trouble”) e, a proposito della messa in scena del testo comico osserva: “In performance, comedy usually combines perceived distress with clever extrication and ironic reversal that is shared with others.” (Bowers, 1)

l'antica divisione in commedie, tragedie e drammi storici, purchè [sic] non perdansi d'occhio le gradazioni che annodano insieme queste differenti specie di composizione."²⁵ E in effetti solleverebbe qualche problema di interpretazione discutere *The Merchant of Venice* esclusivamente rispetto ai più comuni cliché dello spazio umano troppo umano della commedia – quelli del tipo di “tutto è bene quel che finisce bene”, “più siamo meglio è”, “è solo un gioco”, o “la vita continua”;²⁶ così, la critica shakespeariana ha alternativamente definito il dramma *comedy* o *problem play*. E, se Norman Rabkin osservò, nel 1967, l'impossibilità di definire le commedie shakespeariane, negli ultimi venti anni la critica è sembrata privilegiare gli aspetti problematici della commedia:²⁷ nel 1996 Stephen Orgel ha definito la conclusione del *play* come “uncomic”; nel 1998 Harold Bloom lo ha visto anticipatore dei *problem plays* degli inizi del XVII secolo; nel 2008 Linda Woodbridge l'ha letto come una “revenge tragedy”. Come ha recentemente osservato J. F. Bernard, questa instabilità dell'“idiosincratico genere della commedia shakespeariana” ha reso e continua a rendere “volatile” qualsiasi teoria sul comico, specialmente se riferita ai testi di Shakespeare.²⁸

Il linguaggio in *The Merchant of Venice* ha ugualmente contribuito a renderne problematica la definizione di commedia. Sempre nel saggio del 1948, Frye afferma che la differenza della commedia shakespeariana come forma sta nel suo interesse esclusivo per il linguaggio poetico:

[...] it is difficult to suggest a philosophical spokesman for the form of Shakespeare's comedy. For Shakespeare, the subject matter of poetry

²⁵ August Wilhelm von Schlegel, *Corso di letteratura drammatica del signor A. W. Schlegel*, tr. it. Vanni Gherardini, Milano: Stamperia di Paolo Emilio Giusti, 1817, 75 (versione digitalizzata googlebooks).

²⁶ L'elenco è preso da Bowers, 1. Per un'indagine filosofica del comico, si veda Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2008.

²⁷ Rabkin aveva definito così le *comedies* shakespeariane: “[works of] polar opposites [where] the dramatic structure sets up the opposed elements as equally valid, equally desirable, and equally destructive, so that the choice the play forces the reader to make becomes impossible.” (cit. in J. F. Bernard, “*The Merchant of Venice* and Shakespeare's Sense of Humour(s)”, *Renaissance Studies*, 28, 5 (2013): 644.

²⁸ Bernard, 643 e 645.

is not life, or nature, or reality, or revelation, or anything else that the philosopher builds on, but poetry itself, a verbal universe.²⁹

Similmente Stanley Cavell scrive:

[...] in *The Merchant of Venice* Shakespeare is portraying his command of, or his service to, language as such – to the fact of speech as such, as ineluctably claiming or denying, or, say, establishing or modifying or rejecting, in every breath, the right to, the standing deserving of, human exchange.³⁰

Per lui il dramma è sul diritto di parola (quella di Shylock in tribunale, con il suo “Hath not a Jew eyes?”).³¹ Che, di nuovo, non sembra essere propriamente materia per una commedia. E la valenza fortemente politica del linguaggio del *play* è stata anche lucidamente discussa da Alessandra Marzola, che ha scritto di un costante processo di differenziazione in *The Merchant of Venice*, che fa della *differenza* l'esito finale (per esempio tra ebrei e cristiani, mercante e usuraio) e non già la premessa alla storia; la parola è allora forgiatrice di significati nuovi e delle differenze su cui si fonda il “nuovo soggetto borghese e mercantile” per “fuggire dall'angoscia primordiale dell'indifferenziazione”.³²

In *The Merchant of Venice*, alla circolazione del denaro e delle ricchezze corrisponde una circolazione di parole, concetti e figure che ora accrescono, ora deviano i significati noti, producendo nuovi

²⁹ Frye, “Argument”, 460.

³⁰ Stanley Cavell, “Saying in *The Merchant of Venice*”, in *Shakespeare and the Law: A Conversation among Disciplines and Professions*, edited by Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum, and Richard Strier, Chicago: Chicago University Press, 2013, 221.

³¹ Ivi, 222.

³² Alessandra Marzola, *La parola del mercante*, Roma: Bulzoni, 1996, 14, 13. Va qui ricordato anche l'importante studio di René Girard, “‘To entrap the wisest’: Sacrificial Ambivalence in *The Merchant of Venice* and *Richard III*” (in *A Theater of Envy: William Shakespeare*, New York: Oxford University Press, 1991, 243-255), in cui l'autore discute la doppia visione, per così dire, offerta nel dramma su Shylock: da una parte quella antisemitica, che differenzia, e dall'altra quella che, più perturbantemente, presenta una simmetria tra le pratiche di mercante e usuraio: “[a] symmetry between the explicit venality of Shylock and the implicit venality of the other Venetians [...]” (244)

sensi o rivelando sensi nascosti che ci chiedono di riconsiderare quello che credevamo di conoscere già: l'usura si fa così "guadagno" e "una benedizione se non è rubato" (I.3.87); il discorso di Shylock in tribunale, partendo da una somiglianza tra ebrei e cristiani in "Hath not a Jew eyes?" (III.1.55-56) arriva a denunciare la schiavitù praticata dai veneziani (IV.1.90-98), che con ogni probabilità non è un aspetto di quella società che viene in mente quando si pensa alla nobile Venezia. Ci sono poi i caratteristici *puns* che, tra le altre cose, presentano l'amore nei termini del mondo commerciale, e producono quella che Marc Shell ha definito "usura verbale", eccesso del linguaggio che il critico inquadra in un orizzonte tragico che va al di là dell'ultimo atto della commedia stessa. Poiché, se l'inizio del *plot* amoroso è nel denaro degli ebrei, al denaro degli ebrei (Tubal e Shylock) si potrebbe dover ritornare, e perciò:

[...] there are in this comedy suggestions of a tragedy to come [...] The Jewish moneylender behind the scenes of the last act of the courtly world is not easily forgotten. The aristocratic court of the comedist Portia cannot long exist without a day of reckoning in the court of tragedy.³³

Di che commedia si tratta, allora? Si può leggere *The Merchant of Venice* come *play* con andamento comedico, e *comedy* soprattutto in questo senso. E ci si può interrogare sugli effetti dell'andamento per gli aspetti che sono invece non propriamente comedici.

³³ Marc Shell, "The Wether and the Ewe: Verbal Usury in *The Merchant of Venice*", in *Money, Language and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1982, 82-83. Con il suo studio Shell è stato tra i primi a combinare critica letteraria e paradigmi economici, a individuare relazioni e somiglianze tra lo spazio letterario e quello economico. Negli ultimi venti anni circa una nuova ondata di questo tipo di critica ha preso il nome di "New Economic Criticism" (Martha Woodmansee, Mark Osteen, eds, *The New Economic Criticism: Studies at the Interface of Literature and Economics*, London e New York: Routledge, 1999).

La libbra di carne e l'anello di Leah: contro l'ideologia mercantile

La messa in scena del mondo mercantile che ruota intorno alla figura di Antonio in *The Merchant of Venice* insiste realisticamente su un aspetto del commercio, e cioè sul fatto che esso mette tutto *in circolazione*, rende tutto interscambiabile e commensurabile con il denaro, perfino una libbra di carne con tremila ducati presi a prestito, o gli anelli pegni d'amore con una scimmia in un caso e, in un altro, con un'arringa che, se salva la vita di Antonio, condanna Shylock a convertirsi al Cristianesimo.³⁴ Il modo realista riguarda la rappresentazione del sistema economico: quel proto-capitalismo che avrebbe condotto alla realizzazione della società borghese e capitalista di cui si farà espressione, nei secoli a venire, proprio il realismo come corrente artistica, in particolare nella forma del romanzo europeo ottocentesco.³⁵ Una recente riflessione di Fredric Jameson a proposito del realismo e delle interpretazioni classiche novecentesche del romanzo realista (proposte da Bachtin, Auerbach, e Lukács) è la seguente:

[...] it is never very clear whether that form [the realist novel] simply registers the advanced state of a given society or plays a part in society's awareness of that advanced state and its potentialities (political and otherwise).³⁶

A partire dall'affermazione di Jameson si potrebbe formulare la seguente domanda a proposito di *The Merchant of Venice*: il dramma si limita a registrare una trasformazione della società, il mercantilismo proto-capitalista che soppianta la struttura feudale, o si potrebbe

³⁴ Il "New Economic Criticism", considerando entrambe letteratura ed economia come pratiche discorsive che, intrecciandosi ad altri discorsi, contribuiscono a creare il sistema di credenze, significati e valori di una società, per l'argomento privilegia la lettura di drammi come *The Merchant of Venice*. Vedi ad esempio Renato Rizzoli, "Shakespeare and the Ideologies of the Market", *EJES*, 21, 1 (2017): 12-25.

³⁵ Il realismo di *The Merchant of Venice* è riconosciuto da tempo. Già Schlegel commentava: "Egli veste una favola straordinaria di tutte le particolarità che possono dar l'apparenza d'un avvenimento reale [...]." (Schlegel, 84)

³⁶ Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, London: Verso, 2013, 4.

dire che esso contribuisce a creare negli spettatori-lettori una consapevolezza maggiore della nascente società mercantile e di tutte le potenzialità di quella forma?

Il *play* espone gli aspetti pericolosi del mercantilismo attraverso la rappresentazione degli eccessi a cui necessariamente conduce una società in cui tutto – anche la libbra di carne viva del mercante stesso – è legittimamente ridotto a merce di scambio. Perché il commercio travolge tutto. Travolge la legge, che accetta e ratifica in suo nome la penale della libbra di carne; e commercializza anche l'amore, che da Venezia a Belmonte è presentato nel linguaggio della “venture” mercantile, intesa secondo i sensi di “fortuna”, “rischio”, “avventura” già tutti esistenti in età shakespeariana: “Fortune, luck; chance” da un lato e “Danger, jeopardy, hazard, or peril; the chance or risk of incurring harm or loss” dall'altro.³⁷ Tutti sensi presenti nel dramma e a Belmonte.³⁸ Proprio la libbra di carne, però, quando Shylock la esigerà in tribunale, diventerà l'elemento che si opporrà alla logica dell'infinito profitto:

SHYLOCK

If every ducat in six thousand ducats

Were in six parts, and every part a ducat,

I would not draw them, I would have my bond!

(IV.1.85-87)³⁹

Si realizza, nella commedia, un paradosso: l'idea che riceviamo di Shylock si fonda su eventi fuori dalla scena e su quanto apprendiamo dagli altri personaggi: da nessuna parte, per la durata del dramma,

³⁷ “Venture”, *OED*, rispettivamente significati I, 1a e 2a.

³⁸ Belmonte è il luogo fiabesco dell'amore, dove l'amore, per contrastare i propri aspetti di “venture” mercantile, si auto-definisce riferendosi alle storie del mondo classico; così Troilo e Cressida da Chaucer, Pyramus e Thisbe da Ovidio, Didone ed Enea da Virgilio sono le coppie che Lorenzo e Jessica evocano in un momento di intimità al chiaro di luna (V.1.12). Catherine Belsey ha così commentato lo scambio: “It is as if love sets out to transform the quotidian and transfigure the banal by borrowing for the lovers the romance which belongs to their heroic counterparts.” (Catherine Belsey, *Shakespeare in Theory and Practice*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008, 95).

³⁹ “Se ogni ducato dei seimila ducati fosse / Diviso in sei parti, e ogni parte un ducato, / Non li prenderei, vorrei il mio contratto!”

l'usuraio applica l'usura. Il modo realista proprio del teatro, sembrerebbe, non si applica a Shylock e alla sua attività, o per meglio dire viene posto a un livello rimosso rispetto alla scena.

In un dramma, le *agencies* si mettono in scena qui e ora, in un tempo presente che rende il pubblico testimone delle azioni stesse. Othello diventa geloso, lo vediamo sulla scena, e se crediamo non è altro che ai nostri occhi; anche i personaggi meno proni all'azione si mettono in scena, come Hamlet, che ritardando la vendetta ci mette a parte dei pensieri più intimi che accompagnano il procrastinare dell'atto di vendetta; similmente, Macbeth ci fa vedere cosa succede a chi, avendo ucciso, deve confrontarsi con il pensiero del delitto commesso. In *The Merchant of Venice*, che Shylock sia usuraio lo sappiamo, vediamo i cristiani che vanno da lui, chiedono il prestito nei fatti anche se condannano l'usura nelle parole; ma non vediamo mai il personaggio all'opera in questo senso, non vediamo i suoi soldi fruttare l'abietto e condannato "eccesso" (*excesse*) di cui scriveva Thomas Wilson nel suo *A Discourse Uppon Usurye* (1572).⁴⁰ Il *bond* con Antonio paradossalmente mostra la rinuncia all'usura da parte di Shylock.⁴¹ Molto dell'idea dell'ebreo usuraio forgiata dal testo viene invece da oltre la scena, è racconto piuttosto che azione. E il racconto è per sua natura parziale, interessato, espressione di quella che in inglese è definita *positionality* del soggetto. Ciò non significa che Shylock non sia un usuraio: ma è interessante che questa commedia – genere che è altrimenti dell'aderenza alla realtà – per rappresentare

⁴⁰ Ma la percezione dell'usura in età *early modern* era tutt'altro che univoca, e negli *Essays* Francis Bacon, per esempio, riconosceva alla pratica un ruolo nell'avanzamento del commercio: "howsoever usury in some respect hindereth merchandizing, yet in some other, it advanceth it; for it is certain that the greatest part of trade is driven by young merchants upon borrowing at interest; so as, if the usurer either call in or keep back his money, there will ensue presently a great stand of trade." (Francis Bacon, "Of Usury", in *The Oxford Authors: Francis Bacon*, edited by Brian Vickers, Oxford: Oxford University Press, 1996, 422).

⁴¹ La libbra di carne continua ovviamente a evocare significati assolutamente perturbanti: quando Antonio in tribunale si fa agnello sacrificale, appellandosi "tainted wether of the flock / Meetest for death" (IV.1.114-115), la "pound of flesh" diventa il nodo tra cannibalismo ("A weight of carrion flesh", IV.1.41; "un pezzo di carne di carogna") e religione.

verosimilmente l'usura, e l'ebreo che la esercita, si affidi a una scena per così dire oltre la visione.

Da quell'altra scena provengono anche le cornici che, racchiudendo alcune azioni e battute di Shylock nella commedia-farsa, caricaturizzeranno il personaggio, così che la radicalità di certe sue affermazioni rispetto alla società mercantile, quando esse saranno pronunciate, risulterà inefficace e passerà quasi inosservata, già invalidata *a priori* dalla presentazione precedente. È quanto accade quando Shylock si fa feroce critico di certi aspetti della società cristiana. Nell'Atto II la figlia Jessica fugge con Lorenzo, portando con sé tutte le ricchezze del padre a portata di mano, inclusi gioielli e pietre preziose che erano tenuti in casa e al sicuro – così almeno lui credeva. Shylock non ama mischiare sé e il suo spazio con quello caotico della città. È proprio lui a insistere sulla chiusura della casa, non tanto allo sguardo osservatore dell'altro quanto alle incursioni sonore dal mondo dei cristiani e dalle loro “maschere”, da “the vile squealing of the wry-necked fife” (II.5.29), o da “the sound of shallow foppery” (II.5.34). Shylock decisamente non è per la convivialità: “Lock up my doors / [...] / But stop my house's ears, I mean my casements; / Let not the sound of shallow foppery enter / My sober house.” “Fast bind, fast find [...]” (II.5.28-33, 52)⁴² Egli mostra di volere evitare qualsiasi forma di contatto con un mondo che considera ‘inquinante’ o pericoloso per sé e per il suo spazio: la casa, ma anche la figlia e i beni, che vuole tenere rinchiusi, come la comunità ebraica è rinchiusa nel ghetto rispetto a Venezia. Per Shylock, sembrerebbe, può circolare solo il denaro, che deve moltiplicarsi come le pecore nella storia di Labano, ma nient'altro che gli appartenga; l'idea che tutto ha un prezzo e può farsi merce di scambio si ferma alla sua porta. L'*elopement* di Jessica diviene apertura-profana-zione della casa e di quelle porte e finestre che dovevano essere invece tenute ben serrate. È la figlia a mettere in circolazione anche quello che per l'etica di Shylock sarebbe dovuto restare fuori dalla logica dello scambio. Perché Jessica in fuga con Lorenzo spende e spende, e dà via i gioielli sottratti al padre: per sopravvivere, forse; sicuramente, per

⁴² “l'odioso / Fischio della zampogna dal collo rugoso”; il “suono della vacua futilità”; “spranga le mie porte, / [...] / Ma tappa le orecchie della mia casa, / Le finestre, dico, e non permettere / Al suono della vacua futilità di entrare / Nella mia casa perbene.”; “Chi ben chiude / Ben ritrova”.

acquistare beni non di prima necessità, come è la scimmia che scambia con l'anello di Leah.

Quando Shylock apprende la notizia da Tubal (che, incidentalmente, a sua volta l'ha appresa da un altro, il vero testimone della vicenda) protesta:

It was my turquoise; I had it of Leah when I was a bachelor. I would not have given it for a wilderness of monkeys.

(III.1.110-113)⁴³

Questo momento è particolarmente importante, nell'economia della commedia e come commento alla logica del commercio. Possiamo intendere che quell'anello fosse un regalo – possibilmente della moglie, ai tempi in cui non erano ancora sposati. La reazione di Shylock ci mostra un'umanità del personaggio che finora non abbiamo avuto modo di apprezzare,⁴⁴ avendo visto soprattutto l'usuraio che contratta il *bond* con Antonio e pronuncia battute cannibali a proposito delle sue relazioni con i cristiani: “Your worship was the last man in our mouths.” (I.3.57)⁴⁵ La battuta sull'anello di Leah è pronunciata in un

⁴³ “era il mio turchese, donatomi da Lia quand'ero scapolo. Non l'avrei dato in cambio d'una intera giungla di scimmie.”

⁴⁴ Anche se, proprio nel primo incontro con Antonio, Shylock già rivela una dimensione meno caricaturale, quando osserva: “Signor Antonio, many a time and oft / In the Rialto you have rated me / About my moneys and my usances. / Still have I borne it with a patient shrug, / For sufferance is the badge of all our tribe. / You call me misbeliever, cut-throat dog, / And spit upon my Jewish gaberdine, / And all for use of that which is mine own. / [...] / What should I say to you? Should I not say / ‘Hath a dog money? Is it possible / A cur can lend three thousand ducats?’” (I.3.103-119); “Signor Antonio, molte volte a Rialto / Mi avete insultato per il mio denaro / E la mia usura: eppure ho sopportato / Scrollando le spalle con pazienza (sopportare / È il marchio, infatti, della mia tribù). / Mi avete chiamato miscredente, cane strozzino, / E avete sputato sul mio mantello di ebreo, / E tutto per l'uso di ciò che è mio. / [...] / [...] Che cosa / Dovrei dirvi? Non dovrei dire: / ‘Ha soldi un cane? È possibile che un bastardo / Presti tremila ducati?’”. Per una visione completa dell'argomentazione, la battuta nella sua interezza è I.3.103-126.

⁴⁵ “Vostra Eccellenza era proprio la persona / Che avevamo sulle labbra.” Sulle rappresentazioni di alcuni gruppi come cannibali, Maggie Kilgour ha scritto: “To accuse a minority that resists assimilation into the body politic of that body's own desire for total incorporation is a recurring tactic: during the Middle Ages the Jews were ac-

momento di alto effetto comico, perché Shylock, all'ascolto del racconto di Tubal, che riferisce di Jessica ma anche dell'andamento delle attività mercantili di Antonio, alterna battute di sconforto a battute di giubilo, riservando queste ultime alla notizia che le navi di Antonio sono in pericolo o forse già andate perdute (III.1.72-120). Soprattutto, la battuta sull'anello di Leah arriva dopo un'altra scena, la II.8., in cui Salerio e Solanio ricordano di avere visto Shylock, alla scoperta della fuga di Jessica, andare in giro per la città gridando "My daughter! O my ducats! O my daughter! / Fled with a Christian! O my Christian ducats! / Justice! The law! My ducats and my daughter!" (II.8.15-17) L'effetto comico di questa scena-fuori-scena di Shylock è accresciuto dal pittoresco e insieme realistico dettaglio che Salerio ricorda: "Why, all the boys in Venice follow him, / Crying his stones, his daughter, and his ducats." (II.8.23-24)⁴⁶ Noi non vediamo direttamente lo Shylock derisibile, comico, farsesco che viene presentato, che è evidentemente una costruzione del racconto dei due personaggi, ma non obiettiamo nulla al racconto, al quale crediamo e che ha l'effetto di prepararci alla scena, altrettanto comica, in cui è la battuta sull'anello di Leah. Battuta che è, invece, serissima.

Il turchese venduto da Jessica non è il solo anello a circolare in *The Merchant of Venice*. Ci sono altri anelli, quelli di Portia e Nerissa, che in III.2. le due donne danno ai rispettivi promessi Bassanio e Gratiano, poco prima che questi partano da Belmonte alla volta di Venezia. Gli anelli sono un pegno d'amore, e per questo non dovranno essere ceduti ad alcuno, per nessun motivo:

PORTIA

[...] this ring,

Which, when you part from, lose, or give away,

Let it presage the ruin of your love

cused of cannibalism, after the Reformation the Catholics were, and Christ has continually been accused of being the head of a Jewish cannibal sect." (Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton: Princeton University Press, 1990, 5).

⁴⁶ "Mia figlia! Oh i miei ducati! / Oh mia figlia! / Fuggita con un Cristiano! / Oh i miei ducati cristiani! Giustizia! / La legge! I miei ducati e mia figlia!"; "Tutti i monelli di Venezia lo seguono / Gridando le sue pietre, sua figlia e i suoi ducati."

And be my vantage to exclaim on you.

(III.2.171-174)⁴⁷

Bassanio, che non sa sempre quello che dice, promette:

[...] But when this ring
Parts from this finger, then parts life from hence,
O then be bold to say Bassanio's dead.

(III.2.183-185)⁴⁸

E, naturalmente, verrà meno alla promessa; a Venezia, lui e Gratiano doneranno gli anelli, in segno di riconoscenza per aver salvato la vita di Antonio, ai due presunti avvocati, ai quali non sapranno dire di no quando da loro verrà la richiesta di averli in regalo. I due non lo sanno, ma si tratta ovviamente di Portia e Nerissa, che ancora in *cross-dressing* già pregustano lo scherzo da fare ai mariti una volta rientrati tutti a Belmonte. Nel quinto atto, lettori e spettatori sono presi dallo scherzo, complici con le donne che prendono in giro i mariti e promettono vendette matrimoniali per aver dato via il loro pegno d'amore. È così divertente lo scherzo, che la rivelazione finale da parte delle donne fa concludere il *play* con una battuta di Gratiano che, accogliendo il doppio senso, è ancora sugli anelli: "Well, while I live, I'll fear no other thing / So sore as keeping safe Nerissa's ring." (V.1.306-307)⁴⁹

La scena finale è da commedia; con la sua conclusione divertita e ammiccante, non è però così spensierata o disinteressata come potrebbe apparire. Dal punto di vista del genere, è assolutamente adeguata; ma quello che essa fa rispetto a certi discorsi proposti altrove nel *play* porta a fare considerazioni sul campo d'azione dell'andamento comedico. Alla fine di V.1. i membri delle due coppie sono tutti contenti, le mogli sono state solo temporaneamente adirate, e comunque solo per finta, perché in fondo gli anelli li hanno sempre

⁴⁷ "[...] questo anello, dal quale / Se vi separerete, o lo perderete, / O lo darete via, sia ciò presagio / Della rovina del vostro amore, e occasione / Per me di accusarvi."

⁴⁸ "Ma quando questo anello si separerà da questo dito / Allora da qui si separerà la vita – / Potrete dire, allora, che Bassanio è morto!"

⁴⁹ "Bene, finché vivrò, / A nulla starò più attento / Quanto a tener sotto chiave / Di Nerissa l'anello."

avuti loro; il finale ci fa così dimenticare che quello che è accaduto veramente è che anche gli anelli-dono sono comunque stati messi in circolazione.⁵⁰ Doppia impossibile, a questo punto, ricordare, e far valere, nell'economia del testo la serietà dell'affermazione di Shylock sull'anello di Leah.

Eppure l'anello di Leah, proprio nella battuta di Shylock – che è anche l'unico spazio della sua esistenza nominata – si configura come il *vero dono*, il dono assoluto, e fa di Shylock il vero donatore, colui che distingue tra dono e commercio perché sa che non tutto può essere investito dalle logiche dello scambio, della circolazione e del profitto – logiche in cui, rompendo promesse, entrano invece gli altri anelli del testo, e con loro evidentemente l'amore. Ecco la serietà della battuta comica: “I would not have given it for a wilderness of monkeys.” Nel senso che si sottrae a commercio e circolazione, l'anello di Leah si configura come *eccesso* – ed è per questo impossibile. È perfino fuori dalle dinamiche dello scambio infinito di doni proprio del *potlatch*, pratica che, fondata sull'uso del dono in alcune società arcaiche e non solo, fu analizzata dall'antropologo Marcel Mauss nel suo classico *Essai sur le don* (1950).⁵¹ Inoltre, l'anello appartiene, come la libbra di carne e l'usura non praticata, a uno spazio oltre la visione che ruota intorno a Shylock. E qui vorrei offrire una proposta di lettura della sua assenza dalla scena visibile.

⁵⁰ Per diverse chiavi di lettura della circolazione degli anelli si vedano: Karen Newman, “Portia’s Ring: Unruly Women and Structures of Exchange in *The Merchant of Venice*”, *Shakespeare Quarterly*, 38 (1987): 19-33, e David Schalkwyk, “The Impossible Gift of Love in *The Merchant of Venice* and the Sonnets”, *Shakespeare*, 7, 2 (2011): 142-155. La lettura dell'anello di Leah che offro in queste pagine riprende quella data in Cimitile (2000).

⁵¹ Marcel Mauss, *Saggio sul dono*, tr. it. F. Zannino, Torino: Einaudi, 2002. Lo studio individuava una differenza tra un sistema di scambio basato sulla compra-vendita e uno più etico basato sullo scambio di doni. L'acuta lettura di Jacques Derrida ha tuttavia evidenziato come il secondo sistema, nelle società che lo adottavano e secondo la descrizione di Mauss, imponendo a chiunque ricevesse un dono di ricambiarlo con un dono che tendeva a essere più importante del primo, e a generare così un nuovo obbligo di sdebitamento nel ricevente, somigliasse al primo sistema. La considerazione di Derrida è che il dono è un eccesso, e che il *potlatch* è un modo, certo paradossale, per ridurre l'eccesso (vedi Jacques Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, tr. it. Graziella Berto, Milano: Raffaello Cortina, 1996).

Jacques Derrida, nel suo *Donner le temps* (1991), paragonando il dono all'evento, ne scrive così:

Il dono, come l'evento, come evento, deve *restare* imprevedibile [...]. Esso deve lasciarsi strutturare dall'alea, deve apparire fortuito, essere vissuto in ogni caso come tale, compreso come il correlato intenzionale di una percezione assolutamente sorpresa dall'incontro di ciò che percepisce, al di là del suo orizzonte di anticipazione: e ciò pare già fenomenologicamente impossibile. [...] la condizione comune del dono e dell'evento è una certa incondizionatezza... L'evento e il dono [...] il dono come evento, devono essere irrompenti, immotivati – per esempio disinteressati. Decisivi, devono lacerare la trama, interrompere il continuum di un racconto che essi tuttavia richiedono, devono perturbare l'ordine della causalità: in un istante. [...] Il dono e l'evento non obbediscono a niente, se non a principi di disordine, cioè a principi senza principio.⁵²

L'anello di Leah in *The Merchant of Venice* presenta tutte le caratteristiche del dono individuate da Derrida e riassunte nella citazione. In particolare, se Derrida scrive dell'impossibilità fenomenologica del dono, per la sua modalità di presenza l'anello in questione mette in scena e realizza pienamente proprio quell'impossibilità: assente dalla scena, nominato come vero dono, ma solo quando non lo è più. Così inteso, l'anello di Leah diventa un commento sulla logica del commercio e la circolazione fagocitante.

Eppure la critica che esso pone al sistema passa inosservata. Credo che si possa dare conto di questo considerando che l'anello di Leah si trova in una commedia, che presto ci fa andare oltre la serietà del riferimento al gioiello e ce ne fa dimenticare la radicalità rispetto al mondo in cui viene nominato. Questo si combina con il fatto che esso, oltre a non essere mai visto, viene citato solo quando è stato messo in circolazione, ovvero, solo quando non è più dono assoluto, a suggerire che il vero dono non può esistere nel mondo del commercio. Con l'anello di Leah viene proposta una versione di presenza-assenza molto sofisticata, che offre, dall'interno del testo, una critica serrata alle modalità del testo (a livello di contenuto come di linguaggio: circolazione, commercio, interesse; e *puns*, usura verbale, ecc.).

⁵² Derrida, 122-123.

Il dono non esiste, l'anello di Leah viene nominato solo quando è scambiato con una scimmia. Il dono assente dice che la circolazione interessata, quella che comporta crescita di valore ed eccesso di senso, è l'unica modalità di esistenza, degli oggetti come dei significati (che nei *puns* passano dalla sfera del commercio a quella dell'amore, dal profitto alla generazione). L'anello di Leah è *in eccesso* rispetto alla circolazione commerciale e linguistica, ma paradossalmente rivela che non c'è via per uscire da essa.

Ritornando alla riflessione sul genere, vorrei quindi concludere con una proposta di lettura storicistica della commedia radicale: forse non sarebbe stato possibile presentare la visione di *The Merchant of Venice* che critica il mercantilismo o ne mostra le aberrazioni dando voce a Shylock in maniera diretta – come fa, per esempio, la tragedia; bisognava che il suo effetto sugli spettatori fosse in qualche modo stemperato. La scelta della commedia, o dell'andamento comico, ridicolizzando Shylock, fa del realismo l'occasione della risata, e coinvolgendoci nel buonumore generale del finale fa dimenticare la radicalità della critica all'ideologia mercantile che viene dalla libbra di carne – dalla legittimità della richiesta – e, in maniera ancora più complessa, dall'anello di Leah. Una sorta di inconscia autocensura inalienabile, in *The Merchant of Venice*, dalla radicalità della commedia.