

ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

## *Giurisprudenza comica*

PIERMARIO VESCOVO

Università Cà Foscari Venezia  
Corresponding author e-mail: [vescovo@unive.it](mailto:vescovo@unive.it)

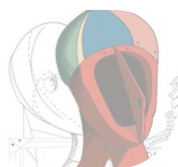
### **ABSTRACT**

*L'intervento allinea brevemente due campioni d'analisi, per la definizione di un campo d'indagine inquadrato dalla categoria di "giurisprudenza comica", in rapporto a una legge considerata nel segno del "tragico", in Carlo Goldoni e in William Shakespeare. Per il primo – col riflesso della sua esperienza di uomo di legge che diventa "autore di commedie" – si parte da una delle "tavole" autobiografiche che aprono l'edizione Pasquali, base della futura autobiografia, come chiave d'ingresso; per il secondo si considerano alcune opere che investono la questione della legge appunto in una prospettiva "comica", attraverso un lieto fine che passa attraverso un impiego teatrale della giurisprudenza.*

*The contribution briefly aligns two analysis samples, for the definition of a field of investigation framed by the category of "comic jurisprudence", in relation to a law considered in the sign of the "tragic", in Carlo Goldoni and William Shakespeare. For the first - reflecting his experience as a lawyer who becomes "author of comedies" - we start from one of the autobiographical "tables" that open the Pasquali edition, the basis of the future autobiography, as a key to entry; for the second we consider some works that invest the question of the law precisely in a "comic" perspective, through a happy ending that passes through a theatrical use of jurisprudence.*

### **KEYWORDS**

*tragedy, comedy, law, jurisprudence*



## 1.

Nell'antiporta che apre la nona delle Prefazioni all'edizione Pasquali delle sue commedie – la serie di “puntate” autobiografiche che costituisce le cosiddette “Memorie italiane”, poi base della prima parte dei *Mémoires* – Carlo Goldoni si rappresenta nell'esercizio di una delle pratiche legate alla sua formazione di uomo di legge: quella di cancelliere del criminale, che svolse a Chioggia e poi a Feltre negli anni 1728-29, ventenne e non ancora laureato (1732). Come in tutte le immagini della serie, il campo risulta tripartito: nel mezzo l'episodio “biografico”; sotto ad esso un motto che precisa il significato della scena; sopra, in una sorta di “soffitta” (nel senso teatrale del termine), è collocata una coppia di personificazioni allegoriche pertinenti.

Il motto proviene dal VI libro dell'*Eneide* (v.261), «nunc animis opus, [Aenea,] nunc pectore firmo» e si tratta precisamente della frase rivolta dalla Sibilla Cumana al futuro fondatore di Roma, che si appresta alla discesa agli Inferi. Qualcosa del genere – momento che prelude a una “missione” o a un “destino” – l'autore riferisce dunque a sé giovane, e potremmo mettere Carlo al posto di Enea, espunto dalla citazione. Goldoni si raccomanda, ora per allora, la forza d'animo per affrontare una diversa discesa agli inferi.

La riconduzione delle varie esperienze giovanili alla vocazione teatrale risulta la traccia evidente, addirittura scoperta, della costruzione dell'autobiografia goldoniana, prima in italiano e poi, in forma più organica, in francese. Il bambino che gioca con i burattini col nonno (in realtà morto prima della sua nascita), che scrive una commedia a sei anni, che compone e recita in collegio, che trova un teatrino di marionette in disuso in un castello friulano e si mette all'opera, che fugge coi comici in barca, e vari altri episodi – alcuni dei quali manifestamente aggiunti nella redazione francese – rappresentano una serie in cui anche le pratiche della legge, dalla cancelleria criminale all'avvocatura, rientrano in tale prospettiva. In questo episodio c'è però di più, ovvero un'emersione di elementi profondi e in certa misura inquietanti, legati a una circostanza che viene ricordata per ben tre volte nel corso degli anni.

La prima presentazione, più generica e superficiale, si dà nella commedia autobiografica intitolata *L'avventuriere onorato*, nella stagione delle *sedici commedie nuove* (1750-51), giuntaci peraltro in doppia redazione, col passaggio del protagonista Guglielmo Aretusi dal registro originale del veneziano all'italiano. Tra i molti mestieri praticati dal personaggio, e ovviamente dall'autore, quello del cancelliere criminale viene addirittura eletto su tutti gli altri. Cito dalla prima versione:

Ho fatto anca el cancellier criminal, e per dirghe la verità, questo de tanti misteri che ho fatto l'è stà el più bello, el più dilettevole, el più omogeneo alla mia inclinazion. Un mistier nobile





e onorato, che se esercita con nobiltà, con autorità. Che dà motivo de trattar frequentemente con persone nobili, che dà modo de poder far del ben, delle carità, dei piaseri onesti. Che xe utile quanto basta, che tien la persona impiegada discretamente; e tanto el me piase sto onorato mestier, che se el cielo segonda i mi' disegni, spero de tornarlo a esercitar con animo risoluto de non lassarlo mai più.<sup>1</sup>

Qui nulla si dice però delle mansioni di questo *onorato mestier*, che potremmo associare all'episodio prescelto e messo in scena dieci anni dopo ne *Le baruffe chiozzotte*, tra risse non particolarmente inquietanti, causate dalla gelosia e dal desiderio, e deposizioni reticenti e mendaci sostanzialmente divertenti. Anche qui il personaggio che rappresenta Goldoni, Isidoro, spazientito e divertito, ripete più o meno, e più volte, le parole di Guglielmo: «Sto mistier xe belo, civil, decoroso, anca utile; ma dele volte le xe cosse da deventar matti». Così la malizia dei testimoni e del reo sospetto, parimenti più volte richiamata, risulta sostanzialmente malizia da commedia, e il suo carattere “infernale” si limita alla dimensione dei poveri diavoli («Costù el par semplice; ma el gh'ha un fondo de malizia de casa del diavolo», dice tra sé e sé Isidoro ascoltando Tofolo Marmotina).

Goldoni torna ancora, da Parigi, qualche anno dopo, a riflettere su questo “mestiere”, spostando decisamente il quadro e facendo disegnare addirittura un'immagine in cui egli appare come giovane coadiutore non nell'atto di verbalizzare l'interrogatorio di un innocuo personaggio da commedia ma un reo sospetto sottoposto a tortura, pratica da condurre, come vedremo, *malgrado l'umanità*. Il rapporto tra procedura penale e scrittura teatrale viene qui, dunque, messo al centro del discorso, fuori da ogni richiamo anedddotico, come struttura essenziale della formazione stessa della differente e più profonda sensibilità dell'uomo di teatro, ma a partire da un riferimento inquietante, almeno per la nostra sensibilità retrospettiva:

... un esercizio che insegna più di ogni altro a conoscere il cuore umano, ed a scoprire la malizia e l'accortezza degli uomini. L'esame de' testimoni, per lo più maliziosi e interessati, e ancor più l'esame de' rei, mette la necessità di assottigliare lo spirito per isviluppare la verità. Faceami specie ne' primi tempi vedere un uomo attaccato alla corda, e doverlo esaminare tranquillamente [...], ma si fa l'abito a tutto, e malgrado l'umanità, non si ascolta che la giustizia e il dover dell'impiego. Quello che mi recava ancor più diletto, e metteva in impegno il mio spirito, era l'epilogo de' processi, con cui dovevasi informare il Giudice, che dovea pronunziar la sentenza. L'operazion non è facile, perché conviene esattamente pesare i termini per non aggravare le colpe in pregiudizio del reo, e non isminuirle in detrimento della Giustizia. Quest'era la parte in cui io riusciva il meglio, e tanto il mio Cancelliere fu di me contento, che terminato il Reggimento di Chiozza, passò egli a quello di Feltre, e mi volle seco per primo suo Coadiutore, col titolo di Vice Cancelliere.<sup>2</sup>

I *Mémoires*, accogliendo e precisando questo rapporto, torneranno a nascondere quella brutalità, probabilmente percepita come tale dall'autore stesso, rivelata dalla figura da cui siamo partiti e dallo svolgimento in parole del suo elemento più forte, dove l'orrore è solo quello del crimine, non del procedimento inquisitorio:



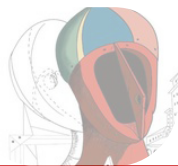
... la procédure criminelle est une leçon très-intéressante pour la connaissance de l'homme. Le coupable cherche à détruire son crime, ou à en diminuer l'horreur: il est naturellement adroit, ou il le devient par crainte: il sait qu'il a affaire à des gens instruits, à des gens de métier, et il ne désespère pas cependant de pouvoir les tromper.

La dialettica tra le due parti in causa – l'inquisitore e l'inquisito – ci permette di fare maggiore attenzione alle personificazioni poste nella “soffitta”, sopra la scena, nell'immagine da cui siamo partiti: qui non abita la Giustizia, la donna bendata con la spada e la bilancia, nominata anche nel testo, ma il suo dominio risulta occupato da due personificazioni di istanze opposte, che infatti, significativamente, rivolgono lo sguardo in direzioni tra loro contrarie. La prima è immediatamente riconoscibile: la Verità, nuda e illuminata dalla luce del sole; la seconda non mi risulta essere stata correttamente identificata, tanto che, per esempio, l'edizione più recente delle *Memorie italiane* propone per essa, senza alcun fondamento, la virtù della Costanza. Ma basta, ovviamente, una rapida consultazione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa per restituirle il nome che le spetta. Si tratta, sicuramente, della Bugia o Menzogna:

Donna, *giovane, brutta*, ma artificiosamente vestita di color cangiante, dipinto tutto di mascare di più sorti, e di molte lingue. *Sarà zoppa, cioè con una gamba di legno, tenendo nella sinistra mano un fascetto di paglia accesa.* Santo Agostino dipinge la Bugia dicendo, che è falsa significazione della voce di coloro, che con mala intenzione niegano, ovvero affermano una cosa falsa. E però si rappresenta in una donna giovine, ma brutta, essendo vizio servile, e fuggito sommamente nelle conversazioni de' nobili, in modo che è venuto in uso oggidì, che attestandosi la sua nobiltà, come per giuramento, nel parlare, si stima per cosa certa che il ragionamento sia vero. Vestesi artificiosamente, perche con l'arte sua ella s'industria di dare ad intendere le cose che non sono. La vesta di cangiante dipinta di varie sorti di mascare e di lingue dimostra l'incostanza del bugiardo, il quale, dilungandosi dal vero nel favellare, dà diversa apparenza di essere à tutte le cose, e di qui è nato il proverbio, che dice *Mendacem oportet esse memorem*. Il fascetto di paglia accesa altro non significa se non che, sì come detto fuoco presto s'appiccica e presto s'ammorza, così la bugia presto nasce e presto muore. L'esser zoppa dà notizia di quel che si dice trivialmente che la bugia ha le gambe assai corte.<sup>3</sup>

Senza lingue plurime né vesti cangianti e istoriate, se si vuole in una razionalizzazione o semplificazione post-barocca, come appunto nell'immagine che accompagna il testo nell'edizione citata, l'identikit corrisponde perfettamente, enfatizzando un elemento: il “piccolo fuoco” si è trasformato in una fiamma maggiore, che sembra quasi preludere a un'autocombustione, perché la Menzogna distrugge chi la pronuncia. Inoltre, la Bugia, che nasconde la sua bruttezza e deformità, non risulta necessariamente vecchia, anzi, al contrario, la si raffigura giovane per sottolineare questo fatto.

Come si vede, questa connessione della scrittura drammatica alla pratica inquisitoria si colloca lontano dalle istanze progettuali o di propaganda (la *riforma* della commedia)



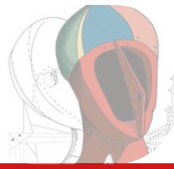
quanto dai richiami di aneddotica e di colore, lontana anche dal facile repertorio del nostro Settecento di tradizione, leggero e leggiadro, quanto dalle altre mitologie, quelle che riguardano anche e soprattutto l'idea di Goldoni nel senso della progressività e delle istanze "illuministiche". Quale maggiore contrasto o *shock*, infatti, nella scelta di una simile immagine? Un richiamo – al *pectore firmo* o alla sospensione dell'*umanità* – impensabile nel secolo di Verri e Beccaria, anche perché sproporzionato rispetto al raggio della colpa e della menzogna che Goldoni comprende nelle sue commedie. Il richiamo alla procedura criminale come strumento di conoscenza dell'animo umano, non dell'esperienza legale come un semplice serbatoio di personaggi e situazioni, risulata in questo senso allora tanto più coraggioso e rivelatore, nel richiamare un'esperienza da tacere e da coprire, che viene invece posta al centro del discorso. Lo spostamento avviene dalla predisposizione naturale per la scrittura teatrale (in termini settecenteschi il "genio") e dalle occasioni per sperimentarla e metterla a frutto (le famose dimensioni, o "libri", del Mondo e del Teatro) a una rivelazione offerta da un'esperienza estrema.

La dialettica della procedura, si faccia particolare attenzione a questo punto, è inoltre raccontata come un procedimento di scrittura, nella distinzione del ruolo del conduttore dell'interrogatorio e del magistrato, patrizio veneto, che pronunciava la sentenza: «Quello che mi recava ancor più diletto, e metteva in impegno il mio spirito, era l'epilogo de' processi, con cui dovevasi informare il Giudice, che dovea pronunziar la sentenza. [...] Quest'era la parte in cui io riusciva il meglio». È quello che in una battuta delle *Baruffe* Isidoro chiama il *processetto* («Son cogitor, e no son cancelier, e ho da render conto al mio principal. El cancelier xe a Venezia; da un momento a l'altro el s'aspetta. El vederà el processetto», eccetera: II.8.8). Lo potremmo definire una sorta di *canovaccio* o *ossatura* – usando due termini del lessico teatrale – che attende l'attuazione del magistrato, ma che ne predefinisce, se formato con cognizione, l'esito. Salvare o far perdere qualcuno va inteso qui nel senso forte, che non è quello di una modesta pena o ammenda, ma che si fissa nelle opposte polarità dell'innocenza e della colpa, dell'assoluzione o della condanna capitale.

## 2.

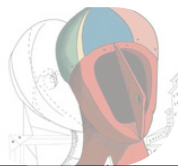
«Which is the Merchant here and which is the Jew?» (IV.1.172). Una battuta celeberrima di *The Merchant of Venice*, di solito considerata paradossale, ma resa in realtà tale, io credo, solo dalla distanza degli interpreti, dalla barriera dei luoghi comuni sedimentatisi sulla figura di Shylock. Non sfugge a questa trappola nemmeno colui che di più ha valorizzato alcuni aspetti di questa – secondo quanto dichiara il sottotitolo – "commedia", in rapporto alla sua teoria dell'imitazione mimetica: René Girard<sup>4</sup>.

Eppure basta leggere la descrizione che Cesare Vecellio – in un repertorio celeberrimo nell'età di Shakespeare – offre dell'abito degli ebrei veneziani. Un abito che non esisteva in senso specifico e che, quindi, non trova nel libro un'immagine di riferimento, utile ora o allora a coloro che "guardano le figure":



Questi [ebrei] habitano in un angolo estremo della città, che si chiama il Ghetto, luogo serrato in guisa d'una cittadella da un canale, dove s'entra da due bande per due porte, alle quali si passa per due ponti, che sono sopra il canale che lo circonda. Costoro nel vestire si conformano col popolo di Venetia et imitano gli altri mercanti e artigiani di questa città.<sup>5</sup>

Shakespeare non conosceva l'esistenza del Ghetto, che non risulta minimamente ricordato per la Venezia descritta da Shylock ed Antonio, che l'autore doveva quindi immaginare come un luogo, a differenza della sua Londra, dove cristiani ed ebrei liberamente circolavano, dove fuori dal mangiare e pregare insieme, essi non risultavano separati da barriere di segregazione materiale. Shakespeare poteva sapere poco di Venezia, ma certo egli non sembra fare riferimento a un'opposizione evidente di stato risultante dall'abito. Paracelso, in quei paraggi cronologici, si interrogava sul segno distintivo (come sarà in tempi più prossimi a noi il famigerato impiego della stella di David) introdotto in altre città, la "piccola pezza gialla" che rendeva riconoscibile l'ebreo: «Che cos'è questo se non un segno che fa sì che ciascuno lo riconosca come ebreo?». Parafrasando il titolo dell'opera dove appare questa interrogazione, si può rispondere che il riconoscimento era questione di *signatura rerum* (ivi, III,2,329), di segnatura per distinguere ciò che altrimenti non sarebbe stato distinguibile. Gli interpreti non capiscono questo luogo della commedia shakesperiana perché immaginano Shylock vestito come nelle rappresentazioni moderne e magari Antonio con le brache a palloncino e il cappello con la piuma. Egli non portava, né per strada né in tribunale, alcun segno di riconoscimento e anche la sua barba e la sua *gabardine*, forse con un taglio un po' diverso, non erano affatto talmente caratterizzanti da apparire come segni distintivi. D'altra parte il suo servo, cristiano, Lancelet definisce i cristiani degli ebrei che mangiano maiale e gli ebrei potenziali cristiani però circoncesi. Un ebreo veneziano vestiva il lungo abito nero con la berretta nera, continua Vecellio, «usato non solamente dalla nobiltà, ma da' cittadini e da chiunque si compiace di portarlo, come fanno quasi tutti i medici, gli avvocati e mercanti, i quali tutti se ne vestono volentieri, poiché essendo habito proprio della nobiltà, porta seco negli altri anchora gran riputatione» (c.106r). E Shylock vuole essere un "uomo di reputazione". Dunque il giudice che entra nel Palazzo ducale per dirimere la lite giudiziaria tra Shylock e Antonio, specie un giudice che è una donna poco pratica di Venezia che ne porta l'abito, come Portia, non può che affermare, attraverso una tale frase d'avvio, l'uguaglianza dei soggetti, non distinguibili di fronte alla legge e forse non distinguibili in assoluto. Si tratta esattamente di quanto viene messo in bocca al Doge, che nella distinzione dei poteri, secondo un tragitto di un mito particolarmente diffuso e accessibile nell'età di Shakespeare, rammenta che «the trade and the profit of the city / consisteth of all nations». Il drammaturgo attribuisce a Rialto, luogo del cambio, e certo nei limiti delle sue informazioni, quello che Voltaire dirà circa due secoli dopo della Borsa di Londra (una Londra divenuta ovviamente assai più tollerante e aperta di quella del tempo di Shakespeare). Portia si muove esattamente nello spazio del diritto, e della giurisprudenza che attua la legge e la rinnova: «there is no power in Venice / can alter a decree establishèd» (IV.1.216-



217). E il diritto, che suppone le diverse “nazioni” davanti ad esso uguali, si esercita solo nei limiti dell’attuazione ponderata della norma. Naturalmente, poiché siamo non nella realtà ma a teatro, la giurisprudenza che si mette in atto è una giurisprudenza teatrale, anzi “comica”, e incarnata da un personaggio travestito nei panni di un giudice. Il travestimento di Portia da dottore in legge - sulla scena originale un attore che simulava un personaggio femminile che si travestiva, a propria volta, da uomo - può apparire un banale *escamotage* da commedia. Anzi, lo è sicuramente nella sua meccanica di fondo. Però la “giurisprudenza” immaginata sulla scena illumina l’inconciliabilità di quelle che (sempre con René Girard) si possono chiamare “le cose nascoste fin dalla fondazione del mondo”. Il tema della violenza e del sacro - qui nel confronto tra un ebreo e un cristiano in un’aula di giustizia - potrebbe possedere un significato più profondo rispetto all’opposizione delle loro fedi, o, quantomeno, è lungi dall’esaurirlo in tale contrasto o contesto. La legge di Shylock - quella che agisce nel profondo dei suoi comportamenti - è la medesima legge del cristiano Antonio, ovvero il suo fondamento antico e spesso inconfessato. Altrove ho proposto di valorizzare il ruolo degli anelli, in rapporto a quello degli scrigni che fa sì che Portia dia la sua mano a Bassanio, in una lettura che comprende la valorizzazione di elementi scritturali e, tra gli altri, della stessa tradizione decameroniana.

L’interpretazione moderna di *The merchant of Venice* - sulla scena ma anche sulla pagina, dove ha assai minor diritto di residenza - procede da una serie di atti combinati o slittamenti: elegge Shylock a protagonista del dramma e, nello stesso tempo, trasforma - dal suo punto di vista - quella che il sottotitolo definisce “commedia” in “tragedia”, riducendo o tagliando del tutto il quinto atto e la conclusione a Belmonte, dove Shylock non c’è. L’intento di Shakespeare non era affatto - ammesso e non concesso che l’ambiguità feconda della sua visione complessa del mondo sia riducibile a simili polarizzazioni - quella di mostrare che i cristiani sono altrettanto crudeli degli ebrei e che l’esercizio della giustizia è in sostanza un atto di sopraffazione, una lettura moderna tanto apparentemente profonda quanto in realtà disimpegnata ed evasiva, che tenta una risoluzione da *politically correct* in un’apparente “pari e patta” dei caratteri negativi. Semplificazioni o rivisitazioni del genere possono, ovviamente, funzionare sulla scena, a patto di sapere che dell’opera si propone una reinterpretazione o una libera lettura, assai meno sulla pagina.

Semmai la loro identificazione - non secondo il “lieto fine” di questa vicenda ma per il ritorno di questa stessa materia in particolare in un’opera successiva - avviene nella contrapposizione tra una “legge antica” e una “legge rinnovata”.

### 3.

Al contrario per Walter Benjamin - nel campo dell’etica - la commedia che diciamo “di carattere” (quella cioè costruita intorno a un carattere protagonista che domina la scena, per esempio in Molière, espressamente additato a caso esemplare) trova in questo proprio una sorta di liberazione dal destino, nel senso della colpevolezza. Arpagone, nella sua ultima battuta, dichiara di tornare a vedere la sua cassetta. Da qui, in una significativa lettura,



la polarizzazione di Rafael Sánchez Ferlosio in *personaggi di destino* contro *personaggi di carattere*, dove il “carattere” definisce una ricorrente e ciclica dimensione, opposta a quella di un compimento inevitabile e “tragico” di un destino (la freccia che, nell’immagine forse più memorabile della storia della cultura occidentale, almeno così mi sembra, insegue secondo Sofocle Edipo e che è impossibile pensare non raggiunga il suo bersaglio)<sup>6</sup>.

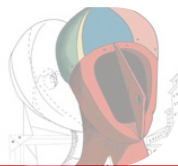
Shylock perde la sua partita davanti alla legge, proprio perché estremamente fiducioso nella giustizia (potremmo dire nella “giustizia laica”, senza peccare troppo di ingenuità e semplificazione) dello Stato veneziano. Al contrario di Melchisedech, l’ebreo di una celeberrima novella del *Decameron* di Boccaccio, che con la sua trovata sospensiva ed ecumenica, attraverso il racconto dei tre anelli, poteva salvare davanti al Saldino il diritto di pregare il proprio Dio e di conservare il proprio patrimonio. Ma la differenza è essenziale nelle premesse: il Saladino intendeva attraverso la sua domanda – qual’è la vera fede? – gabbare il mercante (e prestatore a usura) ebreo, il giudice che Portia simula agendo nel nome della terzietà della giustizia individua il fondamento profondo e non confessato, scopre l’arcano della giustizia intesa come vendetta. Ciò che in un caso è a carico dell’imputato nell’altro è posto a carico del giudice.

Portia non è peraltro un’incarnazione della giustizia veneziana, anche per il fatto che il giudice di cui veste i panni viene da fuori, ma di quella che abbiamo definito come *giustizia comica*, quella – come si dice dai tempi antichi – che tributa “a ciascuno il suo” (l’*unusquisque sui* del diritto, riferito dalla tradizione medievale a Terenzio e alla conclusione comica, col ribaltamento del nodo negativo e problematico nel lieto fine).

*Measure for measure* – in un paralleleismo tra rigore giudiziale e corruzione a carico di Angelo (ma anche Isabella non sarà davvero posseduta dall’inquisitore) – realizza una polarizzazione ancora più forte rispetto a quella che strutturava *The Merchant of Venice* tra “legge antica” e “legge nuova”, tra “legge del taglione” e “legge della carità”, tra *rigor* e *pietas*. Se la seconda opera mantiene i suoi riferimenti al Vecchio e al Nuovo Testamento si serve di una tastiera più ricca e sfumata nel riflesso della Legge sacra sulla Giustizia terrena, e interamente dentro al dominio “cristiano” o quantomeno al di quà della stessa divisione tra i Testamenti (Angelo, il cattivo esercitatore, restauratore della legge antica, e al contempo corruttibile e corruttore, è ovviamente, come abbiamo già detto, il prediletto Angelo “caduto” del Duca, che struttura il proprio ruolo sull’assenza).

Il sottrarsi per giudicare meglio del Duca Orsino, travestendosi (guardacaso) da frate, risulta evidentemente più complesso del travestirsi da dottore di Portia per risolvere direttamente il caso, e lo stesso personaggio di Shylock si mostra, a questo punto, una ben altrimenti facile incarnazione dell’una legge contro l’altra, proprio in quanto ebreo. Certo la tavolozza di Shakespeare ha risarcito di ben altri colori, luci e ombre, un personaggio nel suo principio di individuazione (quello offerto dalla figurina di partenza dell’ebreo di Mestre nella novella che lo ispira) assai debole e schematico, così come ha reso enormemente più complesso quello del mercante in Antonio. Ma *Measure for measure* presenta ben altra complessità, il che non significa necessariamente una superiore riuscita drammatica.





In essa ricorre esattamente l'immagine del secco risarcimento a peso: «Make us pay down for our offence by weight» (I.2). Come non pensare alla pretesa della libbra di carne da parte di Shylock, in un'opera del resto precedente a questa? «By weight but without blood» potremmo dire, coniando una formula di fantasia, da assegnare a Portia: formula che ribadisce che non si tratta, almeno per Shakespeare - anche se siamo certo di fronte a un'astuta e capziosa invenzione - di una sopraffazione della pseudo-giustizia cristiana sul diritto, come presumono le interpretazioni retrospettive e politicamente corrette, quanto del tutto fallaci e superficiali, del significato del *Mercante*.

Del resto, sempre attraverso le unità di misura e peso, Shylock, personaggio di dolente creaturalità, è dichiarato dal Doge - si faccia attenzione a questo epiteto - «empty from any dram of mercy» (IV.1.4): e la *dramma* è, ancora ed esattamente, una minima unità di peso (e per gli etimologisti medievali, chissà se Shakespeare lo sapeva, l'etimo della parola *dramma*, nel senso del "genere drammatico").

Anche in *Measure for measure* si ripropone la considerazione di una *mercy*<sup>7</sup> concepibile solo nel patto comico della riconciliazione. La commedia - anche se apparentemente indefinibile nel genere di appartenenza (ma ha diritto di chiamarsi commedia ogni dramma che termini con un lieto fine matrimoniale, e così è indubitabilmente il *Mercante*) - finisce addirittura col perdono dell'empio Bernardino (quasi un piccolo Ciappelletto, visto che abbiamo citato poco sopra una novella vicina del *Decameron*), offrendo una tastiera assai più complessa e ambigua, soprattutto per l'assenza di un contraltare arcadico o fiabesco allo spazio della città. A un grado ancora minore di elementi di realismo ambientativo, Vienna assomiglierà a Venezia, ma non sarà più consentita la fuga verso qualche Belmonte. Quanto a Portia, coi limiti dell'universo di cartapesta, essa è chiaramente una dispensatrice di "misure" (di unità di misura, nel senso evangelico, come la *dramma* e la *libbra* del resto), offerte con abbondanza e generosità perché solo ciò che non viene contato e pesato secondo l'esattezza della bilancia avrà ricompensa. Con la sua generosità ella offre l'oro che serve a riscattare il debito di Antonio verso Shylock e anzi con congrua eccedenza, ma Shylock rifiuta, ragione della sua punizione. Così, infatti, dicono le parole che il creatore del personaggio riprenderà dal Vangelo di Matteo pochi anni dopo, tornando sui temi della legge e della licenza, scolpendole nel titolo dell'altra opera: «in qua mensura mensi fueritis, remetietur vobis».

#### 4.

Probabilmente inesauribile il caso di Shylock e chissà - ma ciò non risulta dalle innumerevoli indagini sul suo conto - se per caso il suo nome celi un significato ed un eventuale destino. Certo un nome significativo è quello che Portia assume fingendosi il giudice della causa che oppone Shylock ad Antonio, con la celeberrima richiesta della libbra di carne stabilita dal contratto.

Shylock, dopo il riconoscimento iniziale del suo diritto ad esigere la penale, elogia così il giovane giudice: «A Daniel come to judgment! Yea, a Daniel! / O wise young judge, how



I do honour thee!» (IV.1.221-222). Gratiano, in forma canzonatoria, quando la direzione del procedimento verso la sentenza sembra ribaltarsi, canzona Shylock reimpiegando, guardacaso, la sua evocazione del personaggio biblico, il “secondio Daniele”: «A Daniel, still say I, a second Daniel! / I thank thee, Jew, for teaching me that word» (338-339). Il nome di Portia da giudice risulta però – ciò è essenziale, anche se non mi sembra un dato richiamato dalle edizioni che ho presenti – esattamente quello con cui Nabucodonosor, durante l’occupazione babilonese di Gerusalemme, ribattezza il giovane ebreo al suo servizio, più sapiente dei suoi cortigiani e indovini, messi infatti implacabilmente a morte per la loro incapacità: «et imposuit eis praepositus eunuchorum nomina: Danieli, Baltassar», (Daniele, I.1.7). E più oltre – quando Daniele scioglie l’enigma a cui non hanno saputo rispondere schiere di saggi e indovini babilonesi, un po’ con la sorpesa in seconda battuta che ritroviamo nell’argomentare di Portia, finendo appunto condannati a morte –, «Respondit rex, et dixit Danieli, cuius nomen erat Baltassar» (ivi, I.2.25). Non credo si tratti di una coincidenza: Baltassar è il nome di Daniele da cortigiano caldeo (che pure non si fa contaminare dal cibo babilonese: «Ma Daniele decise in cuor suo di non contaminarsi con le vivande del re e con il vino dei suoi banchetti e chiese al capo dei funzionari di non obbligarlo a contaminarsi»: I,1.8). La “crudeltà” del fondamento di una legge più antica rispetto a una più nuova è, potremmo aggiungere, di carattere progressivo: la legge babilonese, che prevede l’esecuzione degli stessi giudici, non può conoscere l’illuminazione che Daniele riceve direttamente da Dio (quel Dio di cui Nabucodonosor può avvertire forse la presenza nell’arcano del sogno, ma che non può conoscere ovviamente attraverso una diretta rivelazione, e quindi non riconoscere); la legge “antica” è quella denunciata dal nesso sostitutivo: non più occhio per occhio ma misura per misura, dove la prima formula insiste sulla corrispondenza della vendetta (nella forma appunto della violenza simmetrica alla colpa), la seconda su quella della corresponsione della “grazia”, nel testo *Mercy*.

Un caso più semplice – perché non complicato da una possibile traccia di antigiudaismo o, in ogni caso, dalla questione di una diversa appartenenza religiosa del personaggio – è offerto appunto da *Measure to measure*, dove la contesa riguarda la Legge e dove appare un personaggio fornito di un nome parlante. Anzi, proprio su questo personaggio lo stupendo discorso di presentazione, prima del suo ingresso in scena, pronunciato dal Duca di Vienna che intende sottoporlo a una prova, potrebbe figurare come un esempio splendidamente funzionale all’idea di Benjamin, posta anzitutto la centralità della riflessione sulla parola *character*, che in inglese si riferisce perfettamente alla sfera del “personaggio” e della sua “formazione”.

Il personaggio si chiama Angelo, all’italiana, ed è presentato appunto come una altissima “messa in forma”, nel senso esatto del prodotto di un conio o di uno “stampo”, che dovrebbe prefigurarne le attitudini speciali. Il carattere – lo stampo – ne prefigura il destino. Si tratta, ovviamente, di un angelo destinato a cadere, ovvero di un nuovo Lucifero; solo che, essendo anche *Measure to measure* una “commedia”, egli sarà alla fine perdonato.

Il paragone col “metallo” e il “conio” di Angelo risulta estremamente preciso: metafora del





mutual entertainment», dunque “mutui trattenimenti”, per esempio reso con l'improprio “sollazzi”. Claudio è inquisito per la deflorazione al di fuori del matrimonio, «upon a true contract», espressione che richiama il “vero contratto” della *promissa de fide*, che è infatti un atto legale vero e proprio, precedente al rito matrimoniale civile, richiamabile per l'autorità ecclesiastica (in Inghilterra, poi, la stessa autorità civile: ma qui siamo a Vienna, anche se si tratta ovviamente di un fondale del tutto generico): è vero, insomma, che Claudio risulta padrone, almeno davanti a Dio se non davanti alla legge civile, come in una compravendita del “letto” di Giulietta. Il bambino è “stampato”, proprio come Angelo nella scena che lo presenta, come segnala puntualmente il ritorno della parola *character*. Tradurre i due passi con lo stesso termine è essenziale per la comprensione del loro rapporto, ovvero del fondamento dell'intera trama. Contratto segreto per conservare l'oro, potremmo riassumere, e “impressione” clandestina di una creatura:

CLAUDIO                    [...] con regolare contratto  
sono diventato proprietario del letto di Giulietta:  
tu conosci la signora; è di fatto mia moglie,  
e ci mancano soltanto le pubblicazioni ufficiali.  
Non abbiamo fatto la cerimonia soltanto  
per conservare la dote nelle casse dei suoi parenti,  
ai quali volevamo tener nascosto il nostro amore  
fino al momento di riuscire a convincerli. Ma è capitato  
che il nostro reciproco intrattenimento clandestino  
stia ora stampato con tutta evidenza su Giulietta.

LUCIO Un bambino, per caso?

CLAUDIO                    Sfortunatamente, proprio così.  
E il nuovo vicario del Duca adesso,  
che si tratti di un reato o che lui sia abbagliato dalla nuova carica,  
che il corpo dello stato sia un cavallo che chi governa  
deve cavalcare, e, appena montato in sella, gli deve far capire  
che sa comandare, dandogli per questo colpi di sprone,  
che la tirannia stia nella carica stessa,  
oppure nelle arie che si dà chi la ricopre,  
questo io non lo so, ma questo nuovo governatore  
è andato a risvegliare per me tutte le pene previste dal codice,  
rimaste, come un'armatura arrugginita, tanto tempo appese al muro  
che nessuno nel giro di diciannove zodiaci ha mai applicato;  
e adesso lui, perché facciano il suo nome, va a scovare una legge che dormiva dimenticata,  
e la applica, nuova di zecca, per me: solo perché facciano il suo nome.

Se *Measure to measure* consiste nella messinscena della forzatura del sistema del retto giudizio da parte di Angelo (reo, peraltro, e in *misura* più grave, delle colpe che egli vuole perseguire con la sua applicazione estrema, nel suo tentativo di corrompere Isabella, sorella di Claudio, destinata ai voti religiosi) e dello smascheramento di questa, *The merchant of Venice* consiste



indubabilmente nella non esecuzione della penale stabilita da un contratto efferato, pure negli stretti termini legali vincolante. Di esso non viene messa in discussione la legittimità, in termini appunto meramente legali, ma è l'esecuzione a renderla impossibile. Se puoi ottenere la libbra di carne senza versare sangue, dichiara il giudice a Shylock, è tuo diritto procedere. Entrambe le storie si sciolgono – nel senso “comico”, quello di un “lieto fine” – attraverso un travestimento: quello del sovrano che esercita la giustizia e la dismette temporaneamente, celandosi sotto le vesti di un frate, e quello nei panni di un giudice di una giovane sposa, si badi bene: legittimata dal sacramento. *Duke* designa il sovrano di Vienna, esattamente come il doge, di Venezia, ma con la differenza capitale che il secondo non esercita in commedia – come del resto nella realtà storica, per quanto Shakespeare potesse avere una conoscenza semplificata del sistema veneziano – il potere giudiziario, mentre il primo sì. E non mi sembra ci siano dubbi sulla rapportabilità delle esperienze di Portia e Bassanio a quelle di Giulietta e Claudio: Portia richiede a Bassanio di sposarla, in chiesa, prima di correre, in incognita, al processo in cui Shylock cita Antonio (e Bassanio farà improvvidamente dono della fede nuziale all'avvocato, che egli crede un uomo); Claudio è accusato precisamente del “delitto” della deflorazione di Giulietta prima di averla sposata.

Non si può ritenere casuale la simmetria di queste due disposizioni: la solerzia di Portia che richiede espressamente di essere sposata prima che Bassanio si conduca a Venezia a tentare di salvare l'amico e protettore apparirà a un lettore lontano assolutamente gratuita, proprio identicamente al senso di sproporzione che gli comunica il reato per cui Claudio è inquisito: quello di aver consumato un rapporto prematrimoniale. E per di più a teatro, anzi in “commedia”. Su questo punto non si può non rilevare un dato estremamente preciso: Shakespeare riduce ampiamente rispetto alla sua fonte, ovvero alla novella di Giovan Battista Giraldi, l'entità del dolo. Perché mai? Non possiamo pensare che in un tribunale inglese al tempo di Shakespeare il mettere incinta una donna nubile potesse punirsi con la condanna a morte dell'uomo e la risoluzione plausibile avrà condotto verso una regolarizzazione del rapporto. Peraltro Claudio e Giulietta hanno compiuto la loro promessa davanti a Dio e quindi la loro colpa investe solo la sfera del contratto legale. In questo spostamento risiede in gran parte la questione del dramma, sostanzialmente incompresa, mi sembra, alle interpretazioni moderne e alle riletture sceniche, esattamente come nella non considerazione del nesso tra legame e dono dell'anello al giudice nell'ultima parte di *The merchant of Venice*.



## NOTE

- 1 Carlo Goldoni, *L'avventuriere onorato*, a cura di B. Danna, introduzione di L. Squarzina, Venezia, Marsilio, 2001 (I.4.10)
- 2 Carlo Goldoni, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, Mondadori, Milano 1935-56, I, pp. 661–662.
- 3 *Mi servo dell'edizione Perugia*, Piergiovanni Costantini, 1764, I, pp. 268-269: cfr. <https://resources.warburg.sas.ac.uk/pdf/noh390b2331587.pdf>)
- 4 Una più ampia analisi è nel mio *L'incerto fine. La peste, la legge, il teatro*, Venezia, Marsilio, 2020.
- 5 Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, Venezia, Damian Zenaro, 1590, c.106r.
- 6 Walter Benjamin, *Destino e carattere*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di S. Solmi, Torino, Einaudi, pp.31-38 e Rafael Sánchez Ferlosio, *Carattere e destino*, a cura di D. Manera, Torino, Robin, pp.7-42 (l'originale spagnolo al link: [www.almendron.com/politica/pdf/2005/spain/spain\\_2356.pdf](http://www.almendron.com/politica/pdf/2005/spain/spain_2356.pdf)).
- 7 *mercy*, “kindness that makes you forgive someone, usually someone that you have authority over”; “to be in a situation where someone or something has complete power over you”; “an event or situation that you are grateful for because it stops something unpleasant”; “kindness shown toward someone whom you have the right or power to punish”. Questi i significati che riporta uno strumento di prima consultazione come *The Cambridge English Dictionary*. *Mercy* è anche il perdono di Prospero – che ha attuato in partenza una tempesta attraverso l'arte magica per compiere la sua vendetta, a cui poi rinuncia.