

Musica e parole nel teatro di Shakespeare

# I suoni del Mercante

di ENRICO REGGIANI

«**C**i sono più cose in Shakespeare, caro fruitore dei giorni nostri (che tu ne sia lettore, spettatore o altro), di quante ne sogni la tua impigrata immaginazione». Con questa manipolazione pedagogica di una celeberrima battuta che il protagonista dell'*Amleto* pronuncia nel finale del primo atto si potrebbe forse richiamare la passione del Bardo di Stratford-upon-Avon per la rappresentazione integrale dell'esperienza umana.

È proprio questo il talento straordinario e irripetibile che continua a essere giustamente celebrato anche dalle più recenti e ambiziose proposte shakespeariane dell'editoria italiana: è questa la dote irripetibile che Stefano Manferlotti definisce come «capacità di mettersi in ascolto dopo aver veduto, che è imperativo categorico di ogni artista, (ma che) in Shakespeare prende la forma di un orecchio di Dioniso di dimensioni smisurate, nel quale cadono grida e sussurri, risa e pianti, canti e sospiri» (*Shakespeare*, Roma, Salerno Editrice, 2010); che Peter Ackroyd intravede, per esempio, nella sua insaziabile curiosità per la «magia degli uccelli», che «conosce tutti» e di cui «ama l'energia pura, il movimento, come se fossero in istintiva sintonia con la natura» (*Shakespeare. Una biografia*, Vicenza, Neri Pozza, 2011); che Stephen Greenblatt individua persino nella sua capacità di trasformare «la politica in poesia» (*Vita, arte e passioni di William Shakespeare, capocomico*, Torino, Einaudi, 2005) e che lo porta a domandarsi: «Come si spiega un risultato tanto magnifico? Come ha fatto Shakespeare a diventare Shakespeare?».

La risposta a tale quesito risiede con ogni probabilità nella potenza immaginifica e drammatica dell'«antropologia integrale» che è espressa

nell'opera di Shakespeare: una prospettiva che si rivela fin da subito tanto superiore a quelle declinate dai suoi contemporanei in virtù della riconosciuta «capacità» elisabettiana «di integrare nella totalità medievale alcuni elementi moderni» (di cui ha scritto Franco Moretti), e forse non dissimile da quella della «nuova sintesi umanistica» auspicata dalla *Caritas in veritate* (n. 21): in tale humus cristiano e quasi sicuramente cattolico trovarono terreno assai fertile le sue straordinarie potenzialità creative.

Peccato, però, che tale «antropologia integrale» sia non di rado difficilmente reperibile nelle odierne rappresentazioni del teatro shakespeariano, troppo di frequente incapaci di un dialogo onesto con le reali intenzioni dello scrittore o improntate a letture «a tema» (anche plurimo) o ideologizzate, che spesso ingigantiscono intuizioni registiche in sé magari apprezzabili, ma difficilmente accettabili quando applicate in modo meccanico e unilaterale (e adottate in quanto commercialmente appetitose).

In questo senso, il caso del *Mercante di Venezia* è troppo noto al pubblico per non essere immediatamente evocato come emblematico. E ciò mediante alcuni esempi indubbiamente assai prestigiosi, ma altrettanto sicuramente assai problematici: il coreografo e regista svedese Mats Ek che ne modifica gli equilibri testuali per produrre «l'esempio più riuscito di sintesi scenica tra teatro, parola, coreografia e danza» (2005); Michael Kahn, direttore artistico della statunitense Shakespeare Theatre Company, che decide di ingigantire la pur fondamentale questione del modo in cui, al tempo di Shakespeare, «il capitale influenza le relazioni umane, il modo in cui le persone vivono e ciò che esse pensano le une delle altre» (1999).

E ancora: il regista cinematografico Michael Radford che, nei fotogrammi iniziali del suo celebrato *Mercante* filmico (2004), decide di sbattere in faccia allo spettatore un

conflitto religioso tra ebrei e cristiani che il testo del Bardo gestisce in modo ben diverso; infine, l'esempio di Luca Ronconi (2009) che, ispirato dalla famosa battuta iniziale in cui Antonio ammette di faticare «a conoscere me stesso», promuove «la ricerca e la conoscenza di sé» a «cuore del *Mercante*» e ne modifica di conseguenza l'incipit con un Antonio soliloquente.

Sarà un caso, ma in tutti gli allestimenti scenici citati – e in moltissimi altri di cui si fa grazia ai lettori – c'è un elemento fondamentale del dramma del Bardo di cui si dice, che finisce per scadere di rango o scomparire quasi del tutto nei suoi lineamenti originari, laddove i dati del testo shakespeariano gli conferirebbero ben altra importanza, forse anche a causa della sua funzione di collante rispetto all'antropologia integrale shakespeariana di cui sopra si diceva sommariamente.

Tale elemento fondamentale è la musica, che, secondo David Lindley, autore del pregevole *Shakespeare and music*, va manipolata con cura nelle opere del Bardo per numerose ragioni. Ne ricordiamo almeno due: la difficoltà spesso insuperabile di individuare i *songs* effettivamente previsti e fatti eseguire dal drammaturgo inglese e la shakespeariana «ambivalenza nei confronti della musica come arte, se le sue parole sono guida efficace verso i suoi pensieri», della quale ha scritto anche il critico musicale Alex Ross sulle pagine di «The New Yorker», soggiungendo che «i suoi drammi traboccano di allegri brani vocali, di dolci arie, e di altri suoni con intenzioni positive, ma contengono anche molti esempi di musica che produce guai, dice bugie o getta ombre».

Anche nel *Mercante di Venezia* la presenza della musica va trattata con notevole acribia interpretativa; non va mai ridotta al mero ruolo ornamentale di talune odierne colonne sonore; va resa nel nostro idioma nel rispetto della sua funzione nel contesto originario; e, soprattutto, va messa in scena in modo cultural-

mente adeguato.

Nella straordinaria «tragicommedia» che si dipana tra Venezia e Belmonte figura, infatti, in primis la musica della voce umana: è selvaggia, irrispettosa e impertinente (tre aggettivi, non uno, la definiscono nel testo), cioè socialmente inadeguata, quella di Graziano, mentre è flautata (ma chi se n'è accorto nelle rappresentazioni citate sopra?), quasi arcadica (questo indica il lemma *reed* nel *Dictionary* di Samuel Johnson, 1755) e, dunque, «istituzionalmente corretta» quella di Porzia vestita da giovane avvocato.

A tale originaria musicalità umana fanno da complemento tanto il silenzio (della parola) – di cui dapprima il ciarliero Graziano evidenzia i limiti, in seguito trasfigurati da Lorenzo come «finenza maggiore del cervello» – quanto la musica (notturna) della natura, che nel quinto atto rende concreta ed esperibile la fonamen-

te verità antropologica espressa da Porzia: «Ogni cosa risulta buona solo in relazione». Non mancano poi né presenze di strumenti musicali, soli o in ensemble – tutti a fiato e funzionali dal punto di vista sociale al rango di colui che accompagnano sulla scena oppure simbolici di una condizione individuale che interpretano (celebre la cornamusa, che Shylock sceglie come icona di una sorta di «incontinenza emotiva») – né la magia teatral-musical-coreografica del masque, che travolge legami familiari e convenzioni socio-politiche nell'atmosfera carnevalesca e irriducibile del secondo atto.

È, tuttavia, nel *Mercante*, soprattutto l'articolato ruolo che l'arte dei suoni e dei silenzi ricopre in due celebri e strategiche situazioni d'amore a consigliare che la sua presenza in quel *play* shakespeariano debba essere più decisamente valorizzata rispetto alle scelte registiche di cui si diceva in precedenza, anche perché proprio in quelle due circostanze amoroze emergono compiutamente

due manifestazioni autorevoli dell'«antropologia integrale» del Bardo, che integra fra loro differenti rappresentazioni delle diverse modalità dell'esperienza umana.

La prima compare nella prima scena del quinto atto, in cui Lorenzo illustra a Gessica le conseguenze personali e relazionali dei differenti modi di ascoltare la musica. La seconda, infine, intellettualmente geniale come una moltitudine di altri luoghi shakespeariani, occupa la seconda scena del terzo atto, in cui Bassanio si sottopone alla scelta degli scrigni; prova, questa, che egli affronta coraggiosamente e con uno sforzo di «razionalità evangelica» e che però avrà successo solo per intercessione dell'amorevole aiutino «intuitivo» di Porzia, che si materializza nell'incanto musico-letterario di un *song* e nelle sapienti suggestioni di tre delle sue rime: *bred*, *head*, *nourished* sembreranno, infatti, indicare al giovane innamorato l'opzione vincente del *lead* («piombo»), testualmente implicito, ma con ogni evidenza suggerito per via rimica.

*La presenza degli strumenti  
non va mai ridotta nell'opera del Bardo  
al mero ruolo ornamentale  
di talune odierne colonne sonore*



Henry Woods, «Porzia» (1888)

