
L'Ebreo di Malta

I significati della fine

Dario Calimani

Scrivere di ebrei in epoca elisabettiana non era affatto facile. E, per contro, scrivere di ebrei in epoca elisabettiana risultava sin troppo facile. Non era facile perché degli ebrei in carne e ossa, in Inghilterra, mancava il modello a cui ispirarsi, essendo stati essi cacciati nel 1290, dopo persecuzioni e massacri indiscriminati. Sarebbero stati riammessi soltanto quattrocento anni dopo, al tempo di Richard Cromwell. Facile era invece, per la letteratura, costruirsi un'immagine di ebreo dettata dall'idea che la cultura cristiano-medievale si era fatta nei secoli dell'estraneo per eccellenza, maledetto ed errante per non aver riconosciuto il Messia. La letteratura medievale aveva attinto a piene mani nell'immaginario collettivo del mondo cristiano e lo aveva abbondantemente arricchito, per costruire la figura abietta del perfido ebreo usuraio, assassino di bambini, bevitore del loro sangue, avvelenatore di pozzi,¹ fisicamente ripugnante - naso adunco, scuro (o rosso) di barba, capelli e carnagione, segnato dal tipico *foetor judaicus*.

Elaborare la figura dell'estraneo è una necessità per la cultura inglese, che fra Cinquecento e Seicento sta cercando una propria identità socioculturale, dopo le novità che hanno sconvolto l'assetto della cultura medievale: il crollo del sistema tolemaico, la scoperta di nuovi mondi e di nuove genti, l'invenzione della stampa, la Riforma anglicana e la separazione dalla Chiesa di Roma, i sospetti destati dalla nuova economia mercantile. Dopo tante revisioni culturali, un atteggiamento scettico (Montaigne in prima fila) passa in disamina ogni vecchia e nuova opinione e conoscenza. Francis Bacon, nell'affermare il valore del metodo induttivo, riconduce il principio d'autorità al pragmatismo della ricerca.

È in atto una crisi delle coscienze e uno sconvolgimento culturale che avvia un processo di *self-fashioning* e di *social mobility* (GREENBLATT

1. Ad esempio, le ballate *The Jew's Daughter* e *Gernutus, the Jew*, e il racconto *The Prioress' Tale*, dai *Canterbury Tales* di Chaucer.

1980), ossia una ricerca di definire una propria nuova identità sociale, e ciò soprattutto nelle classi superiori, attraverso un affinamento nei vari campi della cultura, della letteratura, del galateo, dell'abbigliamento, della produzione artistica, una ricerca di che cosa significhi, in particolare, appartenere all'*upper-class* inglese. I modelli culturali sono spesso, paradossalmente, italiani, malgrado il rapporto conflittuale dell'Inghilterra con l'Italia dovuto *in primis* proprio alla separazione religiosa provocata dalla Riforma e alla conseguente idea che la depravazione dei Borgia sia emblematica del costume sociopolitico italiano. Anche il pensiero politico di Machiavelli giunge in Inghilterra tramite la lettura distorta del francese Innocent Gentilet (*Discours contre Machiavel*, 1576), convinto che il massacro degli ugonotti, nella notte di San Bartolomeo (1572) sia stato causato dal pensiero di Machiavelli. E, tuttavia, per la società inglese di corte diventano modelli culturali *Il cortegiano* di Baldassar Castiglione, *Il galateo* di monsignor Della Casa, e la sonettistica stilnovistica e petrarchesca. L'identificazione è tuttavia un processo faticoso, perché è più semplice individuare un modello negativo con cui *non* identificarsi piuttosto che stabilire il modello positivo in cui volersi riconoscere. E i modelli negativi in cui *non* riconoscersi sono le varie versioni dell'estraneo: l'ebreo, l'irlandese, il turco musulmano, il cattolico romano, magari lo schiavo. Si moltiplicano così in letteratura esempi diversi di estraneità, che talora si concretizza: nel 1594, l'ebreo marrano Rodrigo Lopez, medico della regina Elisabetta, viene accusato di alto tradimento, condannato, appeso, eviscerato e squartato, probabilmente innocente.

Come il moro, l'ebreo è, per i suoi tratti fisici, facilmente distinguibile e, quel che più conta, inassimilabile. È dunque l'altro di cui sospettare e da cui differenziarsi. Questo modello da cui distanziarsi e sulla base del quale riconoscere la propria identità etnico-sociale, religiosa, nazionale è, ne *L'ebreo di Malta* di Christopher Marlowe, l'ebreo Barabas, è lui il modello individuale, e simbolico, a cui *non* attenersi per essere inglesi, salvo dover appurare, alla fine, che ogni altro rappresentante degli altri modelli culturali presenti in scena, governanti e religiosi, si comporta in modo non molto dissimile da lui.

E, tuttavia, non deve essere stato facile per Marlowe e per Shakespeare scrivere *L'ebreo di Malta* (1589-1590) e *Il mercante di Venezia* (1596-1598) dopo che Robert Wilson aveva scritto *The Three Ladies of London* (1581), un dramma insolitamente filosemita, che delinea un modello positivo di ebreo, a contrasto con l'avidio e ipocrita mercante cattolico italiano. L'ebreo è qui il contraltare positivo della società londinese, corrotta e lussuriosa, e del mercante cattolico senza fede: l'ebreo presta denaro senza interesse, non è mai chiamato «usuraio» ed è disposto a

rinunciare anche al capitale prestato pur di salvare l'anima cattolica del corrotto mercante (CALIMANI 2012). Ebrei positivi, prima di *The Three Ladies of London*, li si trova solo nei drammi biblici (MICHELSON 1972, p. 57).

The Three Ladies of London dovette godere di una certa popolarità se, dopo la prima edizione del 1584, ne fu stampata una seconda nel 1592. Per staccarsi dall'ebreo di Wilson, Marlowe, come Shakespeare qualche anno dopo, deve costruire ne *L'ebreo di Malta* una figura a cui non possano essere concesse attenuanti, crudele oltre ogni limite e isolato nella sua scelleratezza, anche a costo di rischiare la non credibilità del personaggio; un ebreo ispirato al pregiudizio medievale, che susciti nel pubblico teatrale la giusta avversione. Non un ritratto realistico di ebreo quanto l'immagine che rispecchi l'idea che, in assenza di ebrei dichiarati,² la società elisabettiana può essersi fatta di un ebreo e che il pubblico si aspetta di vedere sulla scena. L'operazione riuscì alla perfezione e *L'ebreo di Malta* fu rappresentato trentasei volte fra il 1592 e il 1596 (grazie anche al caso Lopez) (BAWCUTT 1978). Dunque il testo rivela qualcosa sugli spettatori dell'epoca e sulle loro ossessioni, oltre che sui suoi personaggi.

Dopo il Prologo che apre al pensiero (deformato) di Machiavelli, l'azione apre sull'ebreo Barabas che si bea delle proprie ricchezze, quasi un'anticipazione dell'inno all'oro che aprirà il *Volpone* di Ben Jonson. È carico d'astio Barabas, l'*homo oeconomicus* dell'emergente capitalismo, definito dalla sua avidità, ma anche dal contrasto sociale che lo ha isolato. Si sente odiato proprio perché felice della sua ricchezza, e dei cristiani dice: «non vedo nessun frutto in tutta la loro fede, | tranne che malevolenza, falsità e orgoglio illimitato, | che non credo si confacciano alla loro religione» (I, i, 113-115).

Ad avviare l'azione è l'estorsione di cui l'ebreo è vittima: i Turchi chiedono al governatore di Malta, Ferneze, di pagare il tributo che garantisce all'isola il mantenimento della pace, e Ferneze scarica di fatto la richiesta sugli ebrei di Malta, confiscando d'autorità metà dei loro beni, salvo costringerli a convertirsi. Ma Barabas non cede al ricatto, e Ferneze gli confisca tutto, compresa la casa, che, a maggior onta, viene adibita a convento di suore.

Barabas è un avido, che vuole solo «racchiudere | infinite ricchezze in una piccola stanza» (I, i, 36-37), ma è anche lo straniero discriminato economicamente, ed è soggetto al ricatto gratuito della conversione forzata, che non compenserebbe in alcun modo il mancato versamento del tributo impostogli da Ferneze, il quale ha bisogno di denaro e non

2. All'epoca c'era solo una piccola comunità di marrani portoghesi a Londra.

di ebrei convertiti. Il ricatto è dunque una prevaricazione da parte del governatore cattolico, e conferma quanto Barabas ha detto sui cristiani. Oltretutto, quando Barabas rifiuta di cedere la metà dei suoi beni, Ferneze, anziché farlo convertire, come ha minacciato, lo spossa di tutto: la sua unica preoccupazione è il denaro. «È il furto il fondamento della vostra religione?» (I, ii, 95), chiede Barabas, e accusa: «certi ebrei sono malvagi, proprio come tutti i cristiani» (I, ii, 112). L'avidità di Barabas ha dunque in Ferneze il contraltare del sopruso e del furto. L'ebreo, mentre ammette la propria perversione (e sembra riprodurre la visione che di lui ha la società!), mette in stato d'accusa quella del suo antagonista cristiano, il cui comportamento non rispecchia in alcun modo i principi della sua fede. E insiste: «Certo, l'ipocrisia!³ quella è la loro fede, | non la sincerità, come danno a credere» (I, ii, 160-161). Ciò che Barabas lamenta, oltre alla tassa esosa, è la discriminazione, e lo fa con una sola parola, «equally?» (I, ii, 62), ossia: «mi riconoscete gli stessi doveri degli altri vostri cittadini, o me ne state attribuendo di più?» e: «mi riconoscete anche gli stessi diritti dei vostri cittadini?».

Comincia così l'azione vendicativa dell'ebreo, un percorso tutto in discesa morale, fino all'immane caduta finale. Ma in ogni sua malfatta Barabas dice di ispirarsi a un modello: «Non è peccato ingannare un cristiano, | visto che essi stessi affermano | che non bisogna essere leali con gli eretici» (II, iii, 310-312). E ancora, verso la fine del dramma, dopo aver finto un patto di alleanza con Ferneze voltando le spalle ai Turchi, dirà: «Questa è la vita che noi ebrei siamo soliti condurre, | e a ragione, visto che i cristiani fanno lo stesso» (V, ii, 113-114). Il modello della perfidia di Barabas è quello della società che lo ospita, ma poiché a rappresentare quest'idea è l'ebreo malvagio, la decodifica prende due strade: la prima, che considera inattendibili le parole di Barabas in quanto pronunciate da un malvagio mistificatore, la seconda che riconosce, pur nelle parole di un malvagio, una scomoda verità sottesa che riguarda tutta la società, e tutta l'umanità.

I personaggi di contorno non sono certo migliori dei personaggi principali e delle diverse società che essi rappresentano: i due amici Lodowick e Mathias, trascinati dalla follia d'amore, oltre che dall'inganno di Barabas, a uccidersi a vicenda; la prostituta Bellamira e il suo amico Pilia-Borza, il cui nome è un programma; il servo Ithamore, che svela ad Abigail, figlia di Barabas, la responsabilità del padre nella morte dei suoi due pretendenti; Abigail, che per vendicarsi del padre si converte, negando la propria identità familiare e sociale. E Barabas, che inganna

3. L'originale ha «policy», che vale ambigualmente per «politica», «diplomazia», «ipocrisia», «doppiezza», «intrigo», «espediente».

se stesso diseredando la figlia per nominare erede universale dei propri beni Ithamore, il servo traditore. L'immagine è quella di un mondo di pervasivo e assoluto inganno, in cui nessuno si salva davvero, un mondo perduto come quello del *Volpone* di Jonson o del *Changeling* di Middleton e Rowley, a espressione di un'epoca in cui il sentimento ispirato dalla realtà storico-politica è essenzialmente quello della disillusione.

Il dramma si costruisce su un principio di reazione a catena: Ferneze espropria Barabas, Barabas spinge la figlia Abigail a fingere di convertirsi per entrare in convento e recuperare il suo tesoro, poi inizia il suo percorso di vendetta provocando la morte dei due amici Lodowick e Mathias; Abigail si vendica abbandonando la fede del padre, e questi si vendica facendola avvelenare con tutte le suore del convento. Barabas, fingendo di volersi convertire a sua volta, promette poi tutte le sue ricchezze a due frati e li spinge così a litigare per la contesa di quei beni; poi, con l'aiuto di Ithamore, ne uccide uno e scarica la colpa sull'altro. Ricattato da Ithamore, dalla prostituta Bellamira e dall'amico di questa, Pilia-Borza, li uccide tutti e tre con il profumo di fiori avvelenati. Il testo sta disegnando un mondo, in sé perverso, di determinismo assoluto, in cui nessuno dopo il primo errore può più fermarsi e salvarsi.

Sull'altro versante sociale, le cose non vanno meglio. Del Bosco, vice ammiraglio della nave spagnola, arriva a Malta con il suo carico di schiavi, Greci, Turchi e Mori d'Africa da vendere sul mercato di Malta, schiavi esposti, come oggetti, con il prezzo sulle spalle. Il governatore Ferneze non può acconsentire alla vendita, non per motivi morali, ma per semplice timore che i Turchi non gliela perdonino. Anche in questo caso, Spagnoli e Maltesi, entrambi cattolici, si muovono nel segno della disumanità. E non si dimentica che anche Shylock rimprovererà ai suoi antagonisti veneziani, e cristiani, di fare commercio di schiavi:

Voi avete molti schiavi che avete acquistato
e che, come i vostri asini, cani, muli,
usate in modo abietto e schiavista
[SHAKESPEARE, *Il mercante di Venezia*, IV, i, 89-91].

In Marlowe non è l'ebreo a rimproverare lo schiavismo al cristiano, ma è l'azione stessa del testo a esibire, in modo oggettivo, il comportamento inumano della società cristiana. Del Bosco, poi, convince Ferneze a non pagare il tributo al Turco infedele e a fidarsi invece della protezione degli Spagnoli, al che Ferneze, con ipocrita pragmatismo, autorizza la vendita degli schiavi sulla piazza di Malta! Ferneze si rimangia così la parola data ai Turchi, avvalorando la precedente denuncia di Barabas sulla malafede dei cristiani! Per giustificare il voltafaccia, il governa-

tore afferma: «i *pagani* non vivranno del nostro bottino» (III, v, 12), e si fa ipocrita paravento di una motivazione religiosa. La religione è poi rappresentata da frati violenti, e lussuriosi non meno delle suore del convento che li ospitano.

Il fatto che Barabas comperi uno degli schiavi, Ithamore, dimostra come fra l'estraneo e la società dominante ci sia un rapporto inscindibile di negoziazione e di complementarietà, analogo a quello che si stabilisce fra i due «infedeli» criminali Barabas e Ithamore, o a quello che si intreccia fra Barabas e i Turchi ai danni dei Maltesi, e tra Ferneze e Barabas ai danni dei Turchi. L'inganno e il tradimento, alla fine, avranno la meglio in tutti questi rapporti, nessuno dei quali resisterà alla disintegrazione di ogni valore prodotta dal testo.

Man mano che il dramma procede, Barabas perde in personalità e diventa sempre più una caricatura non in sintonia con la nuova tendenza realistica della letteratura elisabettiana. Barabas è il rappresentante del male, il «Vice» del dramma sacro medievale, così malvagio da essere credibile solo come rappresentazione di un'idea, e così il dramma diventa la «farsa [...] di un umore comico feroce», come dice T.S. Eliot (1952, p. 123). E quando Barabas, spontaneamente, confessa a Ithamore l'infinita varietà dei propri crimini gratuiti (II, iii, 175-199) sembra stia disegnando la figura letteraria dell'ebreo crudele e sanguinario di una ballata medievale.

L'azione finale si snoda attraverso una serie di capovolgimenti, sempre nel segno dell'inganno e del tradimento, senza alcun segno di ravvedimento da parte di alcun personaggio e senza che il testo delinea speranze di salvezza per chicchessia. Dopo aver ucciso Ithamore, Bellamira e Pilia-Borza, Barabas si finge anch'egli morto avvelenato, e Ferneze, che ha scoperto tutti i suoi crimini, ordina che egli sia gettato dalle mura della città, in pasto agli avvoltoi. Già a questo punto il testo drammatico potrebbe concepire una sua conclusione, con la punizione del malvagio e la salvezza della città cristiana. Ma a Marlowe sembra non bastare la visione di un ebreo *giustamente* punito da una società cristiana *giustamente* vincitrice; il testo sembra alla ricerca di altri effetti, o forse alla ricerca di un altro genere di giustizia poetica.

È a questo punto che Barabas, ancora miracolosamente vivo, inizia il suo folle percorso finale spinto dal rancore più che da un calcolo razionale, e avvia una serie di tradimenti che lo porteranno alla rovina. Per vendicarsi di Ferneze, fa entrare in Malta i Turchi che, grati del favore, lo nominano governatore dell'isola. A suo modo, questa potrebbe essere una seconda possibilità di conclusione, con un suo originale significato sovversivo: l'estraneo al potere, gli infedeli soddisfatti, e i cristiani sconfitti e puniti per la loro mistificante adesione ai principi della loro

fedele. Dunque Barabas, non interessato al potere, ma al denaro, avvia l'azione a un'ulteriore diversa soluzione: da perfetto voltagabbana, tradisce i Turchi e promette a Ferneze di restituirgli l'isola per un'ingente somma di denaro che compenserebbe la confisca subita. Attira dunque i Turchi in un tranello e, complice Ferneze, li fa morire tutti. Anche qui il testo potrebbe fermarsi per una terza possibilità di conclusione, con la punizione del nemico straniero e la riconciliazione dell'ebreo con il mondo cattolico maltese, che il testo tuttavia non può accettare. Dunque, Ferneze si libera dell'estraneo, e del confronto a cui lo costringe, facendo cadere Barabas nel tranello che egli stesso aveva preparato per Calymath, un infernale calderone d'olio bollente. Infine, Ferneze costringe alla trattativa Calymath, figlio dell'imperatore turco.

Il testo offre così quattro diverse possibilità di soluzione in successione: 1. Barabas morto e Ferneze tranquillo a governare come prima; 2. Barabas governatore, alleato dei Turchi; 3. Barabas morto, definitivamente punito; 4. Ferneze nuovamente governatore, con i Turchi annientati. La rapida successione di queste diverse conclusioni dà la sensazione che Marlowe sia alla ricerca della soluzione meno insoddisfacente, confermando un principio che informa tutto il dramma: ogni azione è prodotto di tranelli e inganni, perpetrati da tutti, nessuno escluso, indipendentemente dall'appartenenza nazionale e religiosa. Quella di Marlowe è una « critica radicale delle verità stabilite, dell'ordine politico e dell'autorità » (SHAPIRO 1988). Tutti i personaggi, a turno, meriterebbero la fine peggiore, perché nessuno prova alcuna pietà per nessuno, né i cristiani hanno il senso del perdono e della carità che dovrebbero discendere dalla loro fede. Ma il dramma ha le sue regole, e di conclusione ne vuole una sola, quella che più gratifica il pubblico al quale è destinato: vincono i cattolici, i cui valori, pur nelle differenze consolidate, sono più vicini a quelli anglicani di quanto non possano esserlo quelli degli ebrei e dei Turchi musulmani. Alla fine, tuttavia, nessuno si salva. Paradossalmente, Barabas incarna alla perfezione il mondo di cui è nemico e che gli è nemico:⁴ ne è il contraltare e ne è il modello allo stesso tempo, con in più il coraggio mostruoso di dichiararsi tale.

Non è casuale che l'ambientazione del dramma sia Malta, difesa all'epoca dagli Spagnoli (cattolici) e minacciata dal pericolo turco (1565). Una contesa politica e religiosa: il cristianesimo contro gli infedeli, la virtù contro la malvagità, Dio contro il diavolo. Così almeno l'opposizione è sentita in Europa. A baluardo dei valori cristiani ci sono nell'isola i Cavalieri di Malta, votati alla difesa della fede. Marlowe produce in

4. È l'assunto del saggio di GREENBLATT 1980.

tal modo un'aspettativa che il dramma invece delude, offrendo la visione di un mondo ipocrita, corrotto, privo di valori morali di riferimento. Barabas, alla fine, non è un estraneo a Malta, ma è parte integrante di quel mondo guasto. E il pubblico di Marlowe, inglese e protestante, fra l'ebreo, i Turchi musulmani e i cattolici spagnoli e maltesi, ha ben poca scelta per chi simpatizzare. Dice Machiavelli nel Prologo: «Io considero la religione soltanto un giocattolo per fanciulli, e sono convinto che l'unico peccato è l'ignoranza». Se, su questa affermazione, si giudicano le parole conclusive pronunciate da Ferneze a sigla del dramma - «sia tributata la giusta lode | non al fato o alla fortuna, ma *al cielo!*» (v, v, 122-123) - si coglie tutta l'ironia di un testo che ha tolto il velo all'illusione dei valori stabiliti.

Come si è detto all'inizio, forse il dramma la dice lunga sul pubblico a cui era rivolto più che non sull'ebreo Barabas, ma dice anche molto su Christopher Marlowe e sul modo in cui egli costruisce il giudizio e la coscienza dei suoi fruitori.

Bibliografia

- BAWCUTT 1978 = N.W. BAWCUTT, *Introduction a C. MARLOWE, The Jew of Malta*, ed. N.W. Bawcutt, Manchester, Manchester University Press, 1978.
- CALIMANI 2012 = D. CALIMANI, *The Three Ladies of London: l'ebreo diverso*, in A. PES, S. ZINATO (a cura di), *Confluenze intertestuali*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 15-38.
- ELIOT 1952 = T.S. ELIOT, *Christopher Marlowe*, in *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1952 (1919).
- GREENBLATT 1980 = S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- MICHELSON 1972 = H. MICHELSON, *The Jew in Early Jewish Literature*, New York, Hermon Press, 1972 (1926).
- SHAPIRO 1988 = J. SHAPIRO, *Which is the Merchant Here, and Which the Jew: Shakespeare and the Economics of Influence*, «Shakespeare Studies», 20, 1988.