

Unkind.
La vendetta inattesa di Abigail in
The Jew of Malta

Paolo Pepe
Università degli Studi eCampus
(paolo.pepe@unicampus.it)

The Jew of Malta è un dramma spiazzante¹, un testo prismatico, specchio di un mondo instabile e in piena trasformazione sotto la spinta del radicale cambiamento epistemico che si registra al volgere del Cinquecento in Inghilterra e in Europa².

¹ A cominciare dal paradosso su cui si regge: essere una tragedia e contemporaneamente “the single most exciting, innovative, and influential play in the sphere of pre-Shakespearean comedy [making] farce the continuous ground-brass framing very potentially tragic moment, and thereby [throwing] the whole question of dramatic form in doubt” (Dillon, 2006: 57-58). *The Jew of Malta* è in effetti un’opera difficile da inquadrare non solo sul piano del *genre*, ma in tutti e tre gli ambiti elettivi di studio cui si ancorano la maggioranza delle proposte critiche: “in relation to the formal development of English theatre and poetry; as a key contribution to European representations of the Jews; as an exploration of the larger Mediterranean cultural and political landscape” (Lupton, 2006: 144).

² Come ben riassume Bianca Del Villano in premessa al suo studio sugli atti linguistici connessi alla (*im*)politness strategica, è un cambiamento che coinvolge in particolare: “i meccanismi di acquisizione e trasmissione della conoscenza – [con il] diffondersi di nuovi saperi scientifici in contrapposizione alla teologia e alla visione tolemaica del mondo e del pensiero umanistico; la relativizzazione degli avamposti del potere religioso, ancora potente ma non più assoluto dopo lo scisma anglicano; la Riforma e la Controriforma, con la teoria di dispute teologiche e la proliferazione di trattati a favore o contro le posizioni di volta in volta di Cattolici, Protestanti, Calvinisti, Puritani; la mobilità e l’ambizione sociale, stimolate dalle possibilità di ascesa economica

Al suo interno, la figura di Abigail, figlia di Barabas, l'ebreo di Malta, sembra costruita proprio per emblemizzare la permeabilità e la complessità dei sistemi segnici teatralizzati da Marlowe, definendo, a mio parere, un carattere tutt'altro che lineare, marginale o sbiadito³.

Il presente contributo intende approfondire la sua natura, per evidenziare come nel corso del *play* il personaggio si plasmi, in una sorta di *Bildung*, arrivando a strutturare un proprio dispositivo identitario, radicato nell'esperienza e modellato sulle strategie simulate e dissimulate, intese a compiacere l'altro, costantemente sollecitate e messe in atto dal suo mentore, Barabas. Un "movimento verso" contraddetto, come vedremo, da un sotterraneo impulso all'affermazione di sé e dei propri desideri che troverà espressione in formulazioni linguistiche rivelatrici di una soggettività irrequieta e sottile, in ultimo indirizzata, per quanto possa apparire sorprendente, al conseguimento della vendetta. A conclusione di questo processo, che attraversa i tre atti nei quali agisce *on-stage* o *off-stage*, Abigail rivelerà per intero la sua fisionomia di figura anamorfica, che solo la messa a fuoco di questa *vengeance* obliqua e inattesa consente di percepire nel suo reale profilo.

che si aprono per le classi medie" (2019, in corso di pubblicazione). A una analisi del teatro marlowiano nel più ampio contesto "della speculazione rinascimentale intorno all'uomo e alla sua dignità", Valerio Viviani ha dedicato un ricchissimo studio, nel quale si approfondisce la "relazione fra l'uno e il molteplice, fra la perfezione dell'ideale e l'imperfezione della realtà" (1998: 10-11), relazione che trova la sua rielaborazione più compiuta in *Tamburlaine the Great* e in *Edward the Second: Il gioco degli opposti: modelli neoplatonici nella drammaturgia di Christopher Marlowe*. Per un inquadramento generale delle principali trasformazioni affrontate dall'Inghilterra a partire dal periodo Tudor, utile può risultare: Bucholz and Key 2013.

³ Questa lettura di Abigail come *main character*, complesso e polisemico, è in linea, seppur da una prospettiva diversa, con la rivalutazione del personaggio già avviata nell'ambito degli studi di genere, dove si è per lo più prestata attenzione alle molteplici implicazioni connesse con la modalità di relazione padre-figlia e con il "Jewish virgin body", oggetto di desiderio e "luogo" depositario di un significato, di una verità nascosta da perseguire e penetrare. Al riguardo, si vedano in particolare: Tambling, 1991: 95-112; Ephraim, 2008: 113-131; Tallent Lenker, 2008: 63-73; Hopkins, 1997: 198-212.

1. *Oh girl, oh gold*

In coerenza con i dettami di una società patriarcale rigidamente codificata e gerarchizzata, all'inizio il *play* la presenta come una mera emanazione della volontà paterna. E questo sin dal nome, che la lega in modo diretto a colui che l'ha generata e per il quale è fonte di diletto e gratificazione: l'etimo preciso è, infatti, "gioia di mio padre" o "mio padre ha gioito" (scil. alla mia nascita), una tipologia onomastica frequentissima nelle culture del vicino Oriente in epoca cosiddetta biblica⁴.

"Beauteous", "lovely", "fair"⁵, Abigail di fatto compendia – nota Anna Beskins – "the saintly traits of femininity during the early modern period"⁶. Non a caso, l'accompagna una parola drammatica sempre benevolente che orienta verso di lei il favore del pubblico, allontanando parallelamente la riprovazione morale e antiebraica coagulata, invece, intorno a Barabas, l'"estraneo" ("stranger" si definirà dinanzi a Ferneze, il quale di rimando gli rivolgerà invece l'epiteto di "infidel", 1.2.59; 63⁷), metafora e personificazione di una alterità che poteva rendere visibili, con uno sguardo dall'interno ma non omologato, "le contraddizioni fra

⁴ Sebbene molto più comune per i nomi maschili, com'è ovvio in contesti fieramente patriarcali (per es. Natani'el o Netan'el, "Dio [EI] mi ha concesso in dono [a mio padre]"). Per approfondimenti si rinvia a Schearing, 1992: 15-16. Nella Bibbia ebraica Abigail è il nome di due personaggi della saga di Davide, una delle mogli e una sorella.

⁵ In termini non dissimili, Shakespeare presenterà Jessica, la figlia di Shylock, in *The Merchant of Venice*. Senza entrare nel ginepraio di studi sull'anti-o filoebraismo di Marlowe (e Shakespeare), per un'approfondita analisi dei punti di contatto e di divergenza fra le due figure, si vedano: Holmer, 2002: 107-143; Sacerdoti, 2018: 141-165; Hirsch, 2009: 1-37. Interessante, nello specifico, la notazione di Hirsch, secondo cui nei "dramatic texts of the period [...], Jewish daughters [...] should be viewed as exceptional figures, able to pass easily between Jewish and Christian faiths, identities and communities" (p. 4). Un parallelo, invece, con Isabella di *Measure for Measure*, in rapporto alla scelta della monacazione, è sviluppato da Reigle (2012: 497-516). Sulla rappresentazione della donna ebrea sui palcoscenici londinesi in epoca elisabettiana e per uno studio dell'influenza esercitata da Marlowe su Shakespeare, testi di riferimento restano: Logan (2007) e il già citato lavoro di Ephraim (2008).

⁶ Beskins, 2007: 133.

⁷ Tutti i riferimenti sono all'edizione: Marlowe 2018⁷.

dottrina teologica, prassi politica e leggi mercantili”, assai aspre nell’Inghilterra del tempo⁸.

Tuttavia Abigail, la gentile Abigail, è anche l’ebrea che si converte (e per ben due volte) al cristianesimo; è la figlia devota che alla fine si ribella al padre e al suo sistema di valori; è, soprattutto, lo strumento di vendetta che diventa essa stessa soggetto e oggetto di vendetta, proiezione e al tempo stesso vero contrappunto di Barabas.

Il primo riferimento che a lei fa Barabas è in un’ambigua professione di affetto che ironicamente ne anticipa la sorte:

I have no charge, nor many children,
But one sole daughter, whom I hold as dear
As Agamemnon did his Iphigen. (1.1.135-137)

Come è stato più volte ribadito dalla critica⁹, il richiamo a Ifigenia, figlia di Agamennone e Clitemestra, per chiunque del pubblico avesse dimestichezza col mito greco, non poteva che essere rivelatore. In realtà, le due figure e i due destini sono solo in

⁸ Camerlingo, 1999: 143. Barabas è dunque una metafora (per Greenblatt, “the alienated essence of Christian society”; 1978: 301) e insieme uno stereotipo che “nulla o quasi [ha] a che fare con la reale esistenza ebraica”, avendo fra l’altro l’Inghilterra espulso gli ebrei dai suoi confini già nel corso del tardo tredicesimo secolo (cfr. Camerlingo, 1999: 143). Sulla presenza di ebrei in Inghilterra, Shapiro chiarisce che “archival research over past hundred years makes it clear that small numbers of Jews began drifting back into England almost immediately after the Expulsion, and began to arrive in large numbers during the Tudor period”. Ai tempi di Marlowe, il numero totale degli ebrei nel regno, per quanto oscillante, non dovette comunque mai superare “a couple of hundred at any given time in the whole country” (1996: 62; 76); si veda pure Coronato, 2011: 14.

Per restare in tema, la scelta stessa dell’ambientazione, l’isola di Malta, crocevia dei traffici nel Mediterraneo e punto di incontro di poli e religioni (*The Jew of Malta* è l’unica opera marlowiana che veda compresenti le tre religioni abramitiche), è tutt’altro che casuale, rispondendo alla necessità di funzionare essa stessa da metafora della “Londra cosmopolita e mercantile dell’età elisabettiana” (cfr. Camerlingo, 1999: 143; Hopkins, 1997). Sul piano più strettamente religioso, poi, “his plight [is] representative of all those who suffer betrayal and alienation as a result of the state’s religious dictates, and their resistance to the same” (Preedy, 2010: 168).

⁹ Per una esaustiva disamina, si rimanda a Goldberg, 1992: 233-245.

minima parte sovrapponibili. Ifigenia è chiamata a immolarsi per il bene della comunità, per ricostruire il legame interrotto con il divino: il veggente Calcante indica infatti in lei il sacrificio che Agamennone deve compiere per placare l'ira di Artemide, la dea (che in ultimo la salverà) responsabile della bonaccia che impedisce alla flotta achea di muovere contro Troia. Abigail, al contrario, viene uccisa dal padre, con il veleno, perché divenuta per lui una minaccia, testimone scomoda della macchinazione che aveva portato alla realizzazione della vendetta ordita contro Ferneze. La possibile parabola tragica insita nel richiamo a Ifigenia è peraltro ribadita nel secondo atto quando, in un *aside*, Barabas confessa che piuttosto di concedere la figlia in sposa a un cristiano avrebbe preferito vederla bruciare "on a pile of wood" (2.3.52)¹⁰.

Al suo ingresso in scena, Abigail si dichiara subito in totale empatia con il padre, in virtù di un affetto filiale sincero e partecipe:

BARABAS:

But wither wends my beauteous Abigail? [...]

ABIGAIL:

Not for myself, but aged Barabas:

Father, for thee lamenteth Abigail

But I will learn to leave these fruitless tears [...] (1.2.226-233)

Queste parole introducono, però, anche il riferimento a un aspetto basilare del suo carattere, vale a dire la disposizione ad apprendere: *I will learn*, imparerò. Quella del "learning" è la prima, fondamentale area semantica che ne definisce l'indole, con il testo che costantemente sottolinea il suo essere – ben al di là dei limiti imposti in epoca elisabettiana al sesso femminile – alfabetizzata e istruita¹¹, associandola, nello snodo cruciale, alla parola scritta, alla

¹⁰ Secondo Hanusa, più che al sacrificio di Isacco da parte di Abramo (*Genesi* 22), il verso allude a *Giudici* 11, 33-40, vale a dire all'episodio della giovane e vergine figlia di Iefte, sacrificata dal padre per rispettare la promessa fatta al Signore. Che Abigail davvero muoia per mano di Barabas, sebbene non sul rogo, e che "Barabas' child is a daughter, not a son", rende "the Jephthah story a more compelling parallel than the binding of Isaac" (Hanusa, 1999: 200).

¹¹ Si vedano: Callaghan (1989); Dusinger (1985); Flather (2007); Jardine (1983); Kusunoki (2015); McEachern (1988); McLuskie (1992); Addison Roberts

stesura di lettere che restano come documento e registrazione di un desiderio normalmente occultato.

Per tutta la prima parte del *play*, catechizzata dal padre che la invita a indossare una maschera (BARABAS: “As first mean truth and then dissemble it; / A conterfeit profession is better / Than unseen hypocrisy”, 1.2.291-293), Abigail pone in essere strategie linguistiche e comportamentali tali da garantirle il favore dell’interlocutore e dunque il successo dei piani che, per conto di Barabas, ella porta avanti: “Daughter [...] Be rul’d by me, for in extremity / We ought to make bar of no policy” (1.2.270-273).

Un compito che assicura di voler assolvere per assecondare una brama di vendetta che evidentemente non le è estranea:

Father, whate’er it be, to injure them
That have so manifestly wronged us,
What will not Abigail attempt? (1.2.274-276)

E in effetti non c’è nulla che lei non si dimostrerà disposta a fare, divenendo all’occorrenza “a nun, a thief, a temptress and a liar”¹². Senza particolare difficoltà, per iniziare, riesce a indurre la Badessa ad accoglierla fra le novizie¹³. La incontra mentre con le altre monache, e accompagnata dai frati, si sta trasferendo nel convento ricavato dalla casa di Barabas. L’approccio che sceglie è umile e contrito: si proclama infatti “The hopeless daughter of a hapless Jew” (1.2.315); subito dopo, però, aggiunge un preciso riferimento identitario e familiare, affermando di essere stata una volta “the owner of a goodly house [...] turned nunnery” (1.2.317-318). Ritorna il concetto, già espresso da Barabas (“Will you, then, steal my goods? [...] What, bring you Scripture to confirm your wrongs? / Preach me not out of my possession”, 1.2.95-112), di una proprietà alienata con un atto di arbitrio che se garantirà alle monache un posto dove stare, ha però privato lei delle proprie radici (“there I

(2002).

¹² Hansen, 2013: 165.

¹³ Un passo ricco di implicazioni in relazione alla Londra del tempo, richiamando alla mente degli spettatori le strategie “difensive” tentate dai dissidenti, in campo religioso, per preservare i propri beni (cfr. Anderson, 2012: 88-95).

left the Governor placing nuns / Displacing me”, 1.2.254-255), vittima di uno sradicamento che la marginalizza e costantemente la colloca fuori posto costringendola a confrontarsi con il mondo, ad acuire le proprie facoltà per poter replicare in modo pronto e adeguato a ciò che la situazione richiede. Come la casa con la quale si identifica, anche Abigail vede la sua essenza “turned”, trasformata¹⁴, il che la porterà a modellare se stessa proprio sulla struttura di quella dimora che, sottolinea Andrew Hiscock, “encloses a host of recesses designed as forms of resistance against the outside world”¹⁵. In quel labirinto, solo alla fluida Abigail – suo correlativo – sarà consentito di penetrare, fino a raggiungerne il *sancta sanctorum* che cela e custodisce l’oro:

BARABAS:

But they will give me leave once more, I trow,
To go into my house
Abigail. That may they not:
[...] of thy house they mean
To make a nunnery, where none but their own sect
Must enter in, men generally barred. (1.2.252-257)

E riesce nell’intento ancora una volta evidenziando la propria disponibilità a farsi guidare (e a imparare), espressa attraverso un lessico che in chiusura la collega alla seconda area semantica regolarmente associata alla sua persona: quella dello scambio economico, qui declinata nella variante della capacità individuale connessa al conseguimento di un profitto. Percepita dagli altri come mero oggetto, seppur di grande valore, priva di una sua volontà, Abigail invece opera sempre in funzione di uno scopo e in forza di una *virtus* “drawn from *proving* and *experiencing*, against the male form of knowledge [based on] inherited rules”¹⁶:

First let me as a novice learn to frame
My solitary life to your strait laws,
And let me lodge where I was wont to lie;
I do not doubt, by your divine precepts

¹⁴ Spunti interessanti sul tema del “turning” si trovano in Rapataz (2016).

¹⁵ Hiscock, 2004: 54.

¹⁶ Hansen, 2013: 158.

And mine own industry, but to profit much. (1.2.329-333)

Entrata in convento, già la prima sera riuscirà a isolarsi dalle consorelle, a individuare il tesoro nascosto (sotto assi ironicamente contrassegnate da una croce) e a consegnarlo a Barabas in una scena del balcone celebre quasi quanto quella di *Romeo and Juliet*. La vediamo attendere, ansiosa, l'arrivo del padre, il quale a sua volta in strada si strugge, quasi privato della sua sostanza, ridotto a fantasma, o a un'ombra:

Now I remember those old women's words,
Who in my wealth would tell me winter's tales,
And speak of spirits and ghosts that glide by night
About the place where treasure hath been hid; (2.1.24-37)

Un fantasma che riprende corpo e sicurezza non appena tornato in possesso del suo oro, grazie all'abilità della figlia:

But stay! What star shines yonder in the east?
The lodestar of my life, if Abigail [...]
O, my girl, my gold, my fortune, my felicity:
Strength to my soul, and death to my enemy; [...]
Oh girl, oh gold, oh beauty, oh my bliss!" [*Hugs his bags.*] (2.1.41-55)

Nelle parole di Barabas, Abigail risulta completamente assimilata a uno dei gioielli che formano quel tesoro, reificata, ridotta a un bene di cui disporre a piacimento: con l'allitterazione delle iniziali, nel verso conclusivo, che determina una connessione e quasi una identificazione dei lemmi *girl-gold*; *beauty-bliss*, ulteriormente rafforzata dal gesto di Barabas il quale, dopo questa esclamazione, stringe a sé le borse che custodiscono la sua ritrovata ricchezza.

Quando riappare, nella terza scena del secondo atto, Abigail ha lasciato il convento e indossa come in esordio le vesti della figlia amorevole, abile nella conduzione della casa e degli affari domestici: "In good time, father, here are letters come / From Ormuz, and the post stays here within" (2.3.221-222). A proprio agio nella dimora acquistata da Barabas con l'oro da lei recuperato, sembra nuovamente pronta a esaudire ogni richiesta paterna.

Tuttavia, la seconda prova alla quale sarà chiamata, andando contro il suo vero sentire, finirà per spingerla a una riflessione sui comportamenti tenuti e a una scelta di ribellione e infine di vendetta, calcolata con insospettata malizia.

Per punire Ferneze, Barabas ha escogitato un piano degno “more of the serpent than / the dove” (2.3.36-37): lo colpirà negli affetti, provocando la morte del figlio Lodowick. Il possesso di Abigail sarà l’esca lanciata per mettere uno contro l’altro i due pretendenti ai suoi favori: Mathias, l’uomo che lei ama, e Lodowick, appunto¹⁷.

Come acutamente rileva Preedy, la strategia di Barabas si modella qui sul contrappunto; la sua vendetta risponde alla natura dei torti subiti:

In exchange for the loss of his house, the physical locus of his household, Barabas causes the death of Ferneze’s son and so destroys the governor’s household community. Barabas has been displaced, his home transformed into a religious site; conversely, Lodowick is removed by death from his father’s household and transferred to a second religious site, the ‘sacred monument of stone’.

La morte di Mathias, “his daughter’s prospective future: her true fiancé”¹⁸, sarà solo un danno collaterale, necessario quanto irrilevante, ai suoi occhi.

2. *What hast thee done?*

Di Abigail anche i due giovani cristiani hanno una percezione parziale e inadeguata. Le prime parole pronunciate da Mathias sulla “figlia dell’ebreo”, per esempio, la definiscono sì “fair”, ma soprattutto: “better [...] Embraced in a friendly love’s arms / Than

¹⁷ La totale mancanza di riguardo di Barabas nei confronti della integrità, dell’onore e della salvezza della figlia è stata oggetto di numerose valutazioni da parte della critica. Lagretta Tallent Lenker, per esempio, arriva a definire “chilling”, agghiacciante, il modo in cui Barabas “manipulates his daughter to achieve his own ends” (Lenker, 2008: 68).

¹⁸ Preedy, 2010: 173.

rise at midnight to a solemn mass" (1.2.368-370), con un richiamo alla carnalità dell'amore e a un futuro ruolo di moglie, soggetta all'autorità di un marito che si sarebbe sostituito alla figura paterna.

Solo in un secondo momento, nel dialogo con Lodowick, Mathias la presenterà, secondo i precetti del codice amoroso, come "the sweetest flower in Cytherea's field" (1.2.376).

Alla struttura patriarcale evocata da Mathias (padre-figlia / marito-moglie), Lodowick oppone la sua visione economicistica, parlando di Abigail nei termini che Barabas sa apprezzare, quelli mercantili, e dunque come di un diamante prezioso, da trasferire, alle giuste condizioni, in un altro porto ("Well Barabas, canst help me to a diamond", 2.3.48). Così di quel gioiello si valuta la purezza, la lucentezza e infine se ne definisce il valore e il prezzo. E proprio su questo aspetto, la disponibilità economica su cui può contare Lodowick, che non si limita a inviarle "letters", ma la ricopre di "bracelets, jewels, rings" (2.3.258), insisterà Barabas per alimentare la gelosia di Mathias.

Appena chiamata in causa, Abigail sembra voler obbedire, come sempre, alle richieste paterne. Quando però le sarà ordinato di fare di tutto per compiacere Lodowick, mostrerà disagio e sconcerto, dichiarando al padre il suo amore per Mathias: "BARABAS: (Kiss him, speak him fair [...]) ABIGAIL: O father, Don Mathias is my love!" (2.3.233-236).

Se nel caso della finta conversione Barabas aveva motivato alla figlia il sacrificio che le chiedeva ricordando che "religion / Hides many mischiefs from suspicion" (1.2.281-282), qui egli si appella ai principi della vera fede per convincerla che menzogna e inganno sono leciti: "It's no sinne to deceive a Christian; / For they themselves hold it a principle, / Faith is not to be held with heretics" (2.3.308-310).

Non ci sarebbe quindi colpa nel circuire Lodowick,

This off-spring of Cain, this Jebusite
That never tasted of the Passover,
Nor e'er shall see the land of Canaan
Nor our messias that is yet to come,
This gentle Maggot *Lodowick* I mean,
Must be deluded [...] (2.3.300-305)

In effetti tutta la lunga sequenza del doppio corteggiamento è punteggiata dai dubbi di Abigail che nei comportamenti esteriori pare accettare le attenzioni di Lodowick, ma che costantemente chiede conferma al padre se davvero debba proseguire su una strada che non corrisponde alla sua vera inclinazione – “ABIGAIL: [*aside to Barabas*] What shall I be betrothed to Lodowick?” (2.3.307) –, fino al momento culminante in cui, dopo aver rassicurato Lodowick sulla propria disposizione verso di lui (“seeing my father bids: / Nothing but death shall part my love and me”, 2.3.315-316), consapevole di essersi spinta troppo oltre, esclama: “O wretched Abigail, what hast thee done?” (2.3.319). Uno sfogo seguito, di lì a poco, dal primo suo atto di aperta insubordinazione: “I’ll make ’em friends again [...] / I will have Don Mathias, he is my love” (2.3.357-360).

Una reazione impreveduta alla quale Barabas replicherà in modo risoluto e sprezzante, ordinando al servo Itamoro di riportare a forza in casa la ragazza: “BARABAS: Yes, you shall have him: go put her in. / ITHAMORE: Ay, I’ll put her in. [*Puts Abigail in*] (2.3.361-362).

3. *The fatal labyrinth of misbelief*

Dopo questo scontro Abigail si scopre nuovamente *displaced*, privata dei suoi affetti e “straniera”, fuori posto anche nella sua seconda dimora divenuta per lei una prigione: ma da questa contingenza e dall’esperienza maturata ancora una volta saprà trarre un insegnamento. Così, raggiunta la consapevolezza di essere sempre stata solo una “proprietà” e una merce di scambio, ella non esiterà ad avviare e costruire la sua particolare vendetta, i cui primi passi sono l’abiura della fede e dei valori paterni, la rinuncia alla sua *household*, e il più simbolico – e cattolico – dei rifiuti del mondo, la clausura:

Hard-hearted father, unkind Barabas,
Was this the pursuit of thy policy?
To make me show them favour severally,
That by my favour they should both be slain?

[...] I perceive there is no love on earth,
Pity in Jews, nor pity in Turks. (3.3.36-48)

Le parole con cui Abigail convince Friar Jacomo, assai dubbioso sulle sue reali intenzioni (“it is not yet long since / That I did labour thy admission, / And then thou didst not like that holy life, 3.3.56-58), sono la perfetta esemplificazione dell’abilità retorica da lei raggiunta e una sintesi della sua personale *Bildung*. Grazie all’esperienza “purchased with grief” (61), Abigail è ora in grado di vedere “the difference of things” (62) e di uscire dal “fatal labyrinth of misbelief” (64)¹⁹. Alle due aree semantiche a lei costantemente associate, *learning* e *profit*, se ne somma un’altra altrettanto importante, veicolata dal lemma “misbelief”, una parola cruciale in rapporto al personaggio in quanto rinvia sia a una sfera spirituale – l’accettazione della vera fede che trae fuori dalla condizione di miscredente – sia a una profano-relazionale: il riconoscimento della propria ingenuità per aver creduto, per aver mal riposto la propria fede e fiducia nell’altro²⁰. E ritorna l’immagine del labirinto a rappresentare il disorientamento generato dalla mancanza di una corrispondenza lineare e univoca che legghi interno ed esterno, parola e referente: e questo perché in *The Jew of Malta* tutto è trama e occultamento, interferenza e inganno. La stessa conversione di Abigail, se appare determinata nelle forme, risulta assai meno limpida e persuasiva nelle motivazioni in quanto, più che da un convincimento meditato, sembra scaturire da una disillusione – “I perceive there is no love

¹⁹ Sempre nella linea delle letture di taglio femminista, Tambling in queste parole di Abigail vede “[a]t issue [...] sexual difference: the way the woman is constructed within male discourse, the lack of ways in which she can construct herself save through the values of the nunnery, itself thoroughly permeated by the presence of the male” (Tambling, 1991: 97).

²⁰ Il termine ricorre altre due volte nel *play*: associato a Barabas, invitato da Friar Jacomo a non interferire con la prima decisione, che sappiamo strategica, di Abigail di farsi monaca (“Barabas, although thou art in misbelief [...] / Yet let thy daughter be no longer blind”, 1.2.349-352); e riferito, poi, ai Turchi, quando Ferneze decide di rompere la promessa fatta ai “barbarous, misbelieving Turks” (2.2.46): in questo caso, in un contesto diverso, di “abbassamento” e svalutazione retorica dell’altro. Il motivo è stato indagato da William Hamlin (2008) e ripreso da un giovane studioso, Gergő Dávid (2018).

on earth, / Pity in Jews, nor piety in Turks" (3.3.47-48) –, disillusione della quale artefice principale è Barabas: "That was my fathers fault" (3.3.72). Una frase rivelatrice, quasi una prima, involontaria confessione, subito celata ("Nay, you shall pardon me", 3.3.73), che però dichiara la sua scelta essere anche (o soprattutto) scaturita dal risentimento, dal desiderio di vendicarsi del padre, benché, almeno in apparenza, non fino al punto di smascherarne i piani e svelarne il segreto: "though thou deservest hardly at my hands / Yet never shall these lips betray thy life" (3.3.74-75).

Una chiusa essa stessa ambigua: è vero infatti, come vedremo, che le labbra non tradiranno la vita di Barabas, ma solo perché saranno le parole scritte a farlo. E questo apre una ulteriore possibilità di lettura della scena della confessione che chiama in causa e ricombina i due estremi fra i quali oscilla tutta l'azione che vede Abigail protagonista: vale a dire il desiderio e la dissimulazione, che qui, a conclusione del suo processo di formazione e della sua esistenza, si polarizzano in una oralità *polite* e accomodante e in un pensiero profondo che agisce attraverso la parola scritta, *impolite* e minacciosa.

La sottovalutazione della strategia linguistica sottesa ai suoi atti e alle sue parole ha fatto sì che il fuoco dell'attenzione si concentrasse sulla sincerità o meno della conversione. Questa posizione è ben testimoniata, ad esempio, da Hirsh, la quale muove da una considerazione storico-culturale di perimetro più ampio²¹, per giungere alla conclusione che: "Abigail feigned the initial conversion and her parroted professions of faith later are insincere"²².

²¹ In verità, i cardini della questione erano già stati definiti e illustrati in dettaglio da Shapiro, nel capitolo intitolato proprio *False Jews and Counterfeit Christians* (1996: 13-42).

²² Cfr. Hirsch, 2009: 18. Lo stesso Shapiro definisce quella confessione "too good" (p. 158). A favore della sincerità della conversione, si possono invece citare, fra gli altri, Paul Whitfield White, il quale riconosce in Abigail una "genuinely pious daughter", la cui fede bilancia e contrasta "her father's dissembling and atheism and the Friars' avaricious, lecherous, and vow-breaking actions" (2004: 86); oppure Johan Ozark Holmer, che in lei vede "a heroine who is loved and admired by Christians surprisingly before as well as perhaps less surprisingly after she actually converts to Christianity" (2002: 107).

Nel testo, la “sincerità” di Abigail è messa in dubbio anche da Barabas, il quale reagisce alla scoperta della conversione, e alla lettera in cui lei gli chiede di pentirsi e ravvedersi, con parole che inizialmente conferiscono una coloritura ancora una volta farsesca alla situazione, per l’uso dell’avverbio “again” e di un aggettivo, “unconstrain’d”, che racchiude in sé il senso di un’autorità sempre esercitata e ora improvvisamente disattesa, al punto da lasciare spazio a comportamenti e azioni sorprendenti, perché non guidati dalla *policy* che egli sta meticolosamente perseguendo:

What, Abigail become a nun again?
False and unkind! What, hast thou lost thy father?
And all unknown, and unconstrain’d of me,
Art thou again got to the nunnery. (3.4.1-4)

L’aggettivo “unkind”, usato tanto da Barabas quanto da Abigail, connette e rende speculari emozioni e sentimenti dei due protagonisti. Emozioni, sentimenti e, aggiungerei, strategie. L’incertezza e l’incredulità si trasformeranno presto, in Barabas, in timore e odio incontrollato, quando Itamoro confermerà l’incontro da lei avuto con un frate:

False, credulous, inconstant Abigail!
But let ‘em go [...] from hence
Ne’er shall she grieve me more with her disgrace;
Ne’er shall she live to inherit aught of mine,
Be bless’d of me, nor come within my gates,
But perish underneath my bitter curse. (3.4.27-32)

Abigail, senza più un posto nella struttura familiare e nel cuore di Barabas, è ormai un ostacolo da eliminare, in quanto, oltre ad aver commesso apostasia, “like a fiend hath left her father thus” (3.4.103). La decisione di uccidere la figlia, punto conclusivo di una implosione della struttura familiare, è stata oggetto di approfondimento in numerosi studi, prevalentemente in un’ottica femminista e di genere²³. Tuttavia, “patriarchal concerns alone do

²³ Ad esempio, per Lisa Hopkins: “it seems that is primarily the question of power, and perhaps more specifically of patriarchal power, which is involved in the production of unhappy marriage and fractured families” (1997b: 210).

not tell the whole story”, e questo perché quando i personaggi di Marlowe “seek to justify actions that shatter household bonds, they do not rely on gender difference or social status to vindicate their behaviour, but refer matters to a higher authority”²⁴. Non a caso altissima è la densità di richiami a passi biblici al centro del dibattito polemico e religioso del tempo, a cominciare da *Deuteronomio* 13,6-9:

If thy brother, the sonne of thy mother, or thine owne sonne, or thy daughter, or the wife, that lieth in thy bosome, or thy friend, which is as thine owne soule, entice thee secretly, saying, Let us go and serve other gods [. . .] Thou shalt not consent unto him, nor heare him, neither shalt thine eye pitie him, nor shewe mercie, nor keep him secret: But thou shalt even kill him: thine hand shall be first upon him to put him to death [...]²⁵.

E numerosi sono i riferimenti più o meno mascherati alla contemporaneità elisabettiana e alle pressioni esercitate dalla legislazione vigente sui gruppi di differente credo, con i singoli individui indotti a scelte di sopravvivenza non sempre condivise dal nucleo familiare.

Come spesso accade in Marlowe, la parola drammatica si fa palinsesto di echi, richiami e citazioni, dirette o invertite, il che conferisce al testo, al pari dell'altro *locus* simbolico del dramma, la casa-convento, una struttura labirintica, piena di passaggi inattesi e di anditi nascosti: “so many riches in a little room”²⁶.

Secondo Tambling: “Her death is not even the climax of the work; instead it is part of a half-comic crescendo of villainy [...]. The play connives at the antifeminism that it presents; it cannot move over to take Abigail’s part” (1991: 109).

²⁴ Preedy, 2010: 165. Per una ricostruzione puntuale del tessuto di echi e rimandi biblici che sostanziano questo passaggio, cfr., in particolare, p. 173 e relative note.

²⁵ Berry (2007: 20).

²⁶ A confermare polisemia e scivolosità della parola, è bene rimarcare che le allusioni alle Scritture, e su questo insiste Sara M. Deats, assumono quasi sempre in Marlowe una coloritura parodica e che il suo uso “of Biblical Parody [is] a strategy for uniting the disparate sequences of the play” (Deats, 1988: 27).

4. *To work my peace*

Tralasciando la questione della sincerità della conversione, vorrei allora concludere con una osservazione relativa alla confessione resa da Abigail in punto di morte.

Il contesto in cui si verifica è grottesco. Abigail, vergine, muore fra consorelle quasi tutte incinte dei frati, anche di quel Friar Bernardine cui lei affida la salvezza dell'anima. Coerentemente, il suo commiato dal mondo determina nell'occasionale confessore un moto di paradossale scontento, non generato da cristiana pietà per la perdita di una così giovane vita, ma da una ben più terrena e materiale delusione: "Abigail. [...] and witness that I die a Christian / Friar Bernardine. Ay, and a virgin too; that grieves me most" (3.6.40-41)²⁷. Un commento che si collega alla prima considerazione fatta da Mathias, chiudendo in un cerchio di greve rimando sessuale la parabola di Abigail, a ribadire la totale incapacità dei suoi interlocutori di andare oltre l'apparenza e di cogliere la sua vera natura.

La confessione si articola in due momenti. Il primo dà conto della vita pia e devota condotta in clausura: "and first Know / That in this house I've lived religiously, / Chaste and devout, much sorrowing for my sins" (3.6.12-14). "In this house", il convento, che è però stato anche la sua *casa* nativa, nella quale ha potuto vivere tranquilla e sicura fino a quando un atto di arbitrio non l'ha resa un'estranea rispetto al mondo fino ad allora da lei conosciuto.

Il secondo concerne invece il passato, "But ere I came –" (3.4.15), un passato macchiato da un misfatto forse non emendabile, neppure dalla misericordia divina: "I did offend high heaven so grievously / As I am almost desperate for my sins" (3.6.17-18).

L'atto scellerato ("one offense torments me more than all", 3.4.19) è la partecipazione al piano che ha condotto a morte Mathias e Lodowick. Spinti dal pungolo della gelosia e della

²⁷ Si registra qui una occorrenza letteraria dell'*antifraternalism* di età tardomedievale e moderna. Per un approfondimento si rinvia a: Geltner (2012).

rivalità, essendo a entrambi stata promessa la sua mano²⁸, i due giovani avevano finito per battersi e cadere l'uno sotto i colpi dell'altro:

Both, jealous of my love, envied each other,
 And by my father's practice, which is there
 Set down at large, the gallants were both slain. [*Gives a paper*]
 (3.6.27-28)

Una confessione che serve ad Abigail per pacificare la sua coscienza ("to work my peace", 31), ma fatta anche – lo ammette – perché rassicurata che essa non nuocerà al padre, in quanto il suo contenuto non potrà essere e non andrà mai svelato "for then my father dies" (32).

L'ultima attenzione di una figlia amorevole verso un padre peccatore, si direbbe. Ma se davvero fosse così, perché non fermarsi alla parola riferita e affidare invece alla pagina scritta la descrizione "set at large", dettagliata, di come erano andati veramente i fatti? La scelta di Abigail, considerata anche la fibra morale del "confessore", instilla più di un dubbio sulle sue reali intenzioni. Questa conclusione autorizza una rilettura del personaggio a partire dall'assunto che "Marlowe's characters are not depicted as true believers, but rather as pious hypocrites who mouth the empty formulae of religion in order to justify their self-seeking behaviour"²⁹. E Abigail non sfugge a tale dinamica, mostrando una costante, straordinaria capacità di controllo della parola, lungo una direttrice che strategicamente in lei oscura il desiderio in funzione dell'interesse e dell'opportunità. Tutto ciò fino alla definitiva presa di coscienza, vale a dire fino al compimento del suo percorso di crescita e di apprendimento, quando a una retorica della reticenza e della *politeness* tesa a dissimulare ogni emozione e pulsione individuale per compiacere le aspettative di chi le sta di fronte, corrisponderà, in lei, una enunciazione scritta che di quel desiderio si fa dichiarazione piena e sincera. La lettera come vera espressione dei moti dell'animo.

²⁸ ABIGAIL: My father did contract me to 'em both; / First to Don Lodowick. Him I never lov'd. / Mathias was the man that I held dear (3.6.22-24).

²⁹ Preedy, 2010: 178.

Dunque, le parole finali della bella e virginale Abigail sono sì una confessione ma anche il punto di arrivo di un percorso a conclusione del quale ella mostra di aver imparato da Barabas tutto quanto c'era da apprendere riguardo all'inganno, alle astuzie dell'io, all'esercizio dell'ingegno³⁰, sino a divenire suo doppio e primo araldo della nemesi. Quelle parole rappresentano il distillato di una intelligenza pronta e acuta e costituiscono la conferma dell'asserzione iniziale secondo cui nel *play* Abigail è il solo vero contrappunto di Barabas sul piano performativo e valoriale e, possiamo aggiungere, della strategia (linguistica) finalizzata al perseguimento del proprio "particolare". Come il veleno di Barabas, quelle parole produrranno il loro effetto: non subito, però. Un atto d'accusa postumo, ma tale da far pregustare, a chi lo ha vergato sotto mentite spoglie, mentre sta per accomiarsi dal mondo, il piacevole sapore della vendetta. Forse non è sempre vero che: "nothing ill can dwell in such a temple"³¹.

Bibliografia

- Anderson D. K., "The Theater of the Damned: Religion and the Audience in the Tragedy of Christopher Marlowe", *Texas Studies in Literature and Language*, 54, 1, 2012, pp. 79-109.
- Berry L.E. (edited by), *The Geneva Bible: A Facsimile of the 1560 Edition*, Peabody, MA, Hendrickson Bibles, 2007.
- Beskins A., "From Jew to Nun: Abigail in Marlowe's *The Jew of Malta*", *Explicator*, 65, 3, 2007, pp. 133-136.
- Bucholz R., Key N. (eds), *Early Modern England 1485-1714: A Narrative History*, Hoboken, Wiley Editions, 2013.
- Callaghan D., *Woman and Gender in Renaissance Tragedy*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Camerlingo R., "I segreti di Barabas", in Ead., *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Napoli, Liguori editore, 1999.
- Coronato R., *Introduzione a Christopher Marlowe, L'ebreo di Malta*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 9-31.

³⁰ Camerlingo, 199: 150-153.

³¹ Shakespeare, *The Tempest*, 1.2.457.

- Dávid G., "Misbelief, Marlovian Promises and Planets", *Anachronist*, 18, 2, 2018, pp. 229-242.
- Deats S.M., "Biblical Parody in Marlowe's *The Jew of Malta*: A Re-Examination", *Christianity and Literature*, 37, 2, 1988, pp. 27-48.
- Del Villano B., "Il segno di Mefistofele: aspetti semiotici e pragmatici del *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe", in *Humanitas*, 4, 2019 (in uscita).
- Dillon J., "Elizabethan Comedy", in A. Leggatt (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 47-63.
- Dusinberre J., *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Macmillan, 1985.
- Ephraim M., "'I'll sacrifice her on a pile of wood': Abigail's Roles in *The Jew of Malta*", in M. Ephraim, *Reading the Jewish Woman on the Elizabethan Stage*, London – New York, Routledge, 2008, pp. 113-131.
- Flather A., *Gender and Space in Early Modern England*, Woodbridge, Boydell, 2007.
- Geltner G., *The Making of Medieval Antifraternalism. Polemic, Violence, Deviance, and Remembrance*, Oxford University Press, Oxford, 2012.
- Goldberg D., "Sacrifice in Marlowe's *The Jew of Malta*", *SEL*, 22, 1992, pp. 233-245.
- Greenblatt S. J., "Marlowe, Marx and Anti-Semitism", *Critical Inquiry*, 5, 1978, pp. 271-307.
- Hamlin W., "Misbelief, False Profession and *The Jew of Malta*", in S.M. Deats, R.A. Logan (eds), *Placing the Plays of Christopher Marlowe. Fresh Cultural Contexts*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 125-134.
- Hansen C., "'Who taught thee this?' Female Agency and Experiential Learning in Marlowe's *Tamburlaine*, *The Jew of Malta*, and *Edward the Second*", *Journal of Language, Literature and Culture*, 6, 3, 2013, pp. 157-177.
- Hanusa R.L., "Killing the Daughter: Judges' Jephthah and *The Jew of Malta*'s Barabas", *Notes and Queries*, 46, 1999, pp. 199-200.
- Hirsch B.D., "Counterfeit Professions: Jewish Daughters and the Drama of Failed Conversion in Marlowe's *The Jew of Malta*

- and Shakespeare's *The Merchant of Venice*", *Early Modern Literary Studies*, Special Issue 19, 4, 2009, pp. 1-37.
- Hiscock A., *The Use of This World: Thinking Space in Shakespeare, Marlowe, Cary and Johnson*, Cardiff, University of Wales Press, 2004.
- Holmer J.O., "Jewish Daughters: The Question of Philo-Semitism in Elizabethan Drama", in *The Merchant of Venice: New Critical Essays*, ed. by J. W. Mahon, E. Macleod Mahon, London, Routledge, 2002, pp. 107-143.
- Hopkins L., "'Malta of Gold': Marlowe, *The Jew of Malta*, and the Siege of 1565", (*Re*)*Soundings*, 1, 2, 1997; disponibile su <http://shura.shu.ac.uk/1294/>, senza indicazione di pagina.
- Hopkins L., "Fissured Families: A Motif in Marlowe's Plays", *Papers on Language and Literature*, 33, 2, 1997, pp. 198-212.
- Jardine L., *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1983.
- Kusunoki A., *Gender and Representations of the Female Subject in Early Modern England*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- Logan R., *Shakespeare's Marlowe: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's Artistry*, New York, Routledge, 2007.
- Marlowe C., *The Jew of Malta*, ed. by James R. Siemon, Bloomsbury Methuen Drama, London, Bloomsbury Publishing, 2018⁷.
- McEachern C., "Fathering Herself: A Source Study of Shakespeare's Feminism", *Shakespeare Quarterly*, 39, 3, 1988, pp. 269-290.
- McLuskie K., "Lawless Desires Well Tempered", in S. Zimmerman (ed.), *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*, London, Routledge, 1992, pp. 103-126.
- Preedy C., "Bringing the house down: religion and the household in Marlowe's *Jew of Malta*", *Journal of the Society for Renaissance Studies*, 26, 2, 2010, pp. 163-179.
- Rapatatz V.L., "Abigail's Turn in *The Jew of Malta*", *SEL*, 56, 2, 2016, pp. 247-264.

- Reigle K. "Staging the Convent as Resistance in *The Jew of Malta* and *Measure for Measure*", *Comparative Drama*, 46, 4, 2012, pp. 497-516.
- Reinhard Lupton J., "*The Jew of Malta*", in P. Cheney (ed.), *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe* [2004], Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 144-157.
- Roberts J.A., "Sex and the Female Tragic Hero", in N. Conn Liebler (ed.), *The Female Tragic Hero in English Renaissance Drama*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002, pp. 199-216.
- Sacerdoti G., "Jessica's Cosmopolitan Dreams: Blood, Religion, and Citizenship in *The Merchant of Venice*", in C. Caporicci (ed.), *Sicut Lilium inter Spinis. Literature and Religion in the Renaissance*, München, Herbert Utz Verlag, 2018, pp. 141-165.
- Schearing L.S., voce *Abigail*, in D.N. Freedman (ed.), *Anchor Bible Dictionary*, I, New York, Doubleday, 1992, pp. 15-16.
- Shakespeare W., *The Tempest*, The Arden Shakespeare Third Series, ed. by Alden T. Vaughan, Virginia Mason Vaughan, London, Bloomsbury Publishing, 2011⁴.
- Shapiro J., *Shakespeare and the Jews*, New York, Columbia University Press, 1996.
- Tallent Lenker L., "The Hopeless Daughter of a Hapless Jew: Father and Daughter in Marlowe's *The Jew of Malta*", in S. Munson Deats – R.A. Logan (eds), *Placing the Plays of Christopher Marlowe. Fresh Cultural Contexts*, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 63-73.
- Tambling J., "Abigail's Party: 'The Difference of Things' in *The Jew of Malta*", in D. Kehler, S. Baker (eds), *Another Country: Feminist Perspectives on Renaissance Drama*, Metuchen, NJ, Scarecrow Press, 1991, pp. 95-112.
- Viviani V., *Il gioco degli opposti: modelli neoplatonici nella drammaturgia di Christopher Marlowe*, Pisa, Pacini Editore, 1998.
- Whitfield White P., "Marlowe and the Politics of Religion", in *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, ed. by P. Cheney, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 70-89.