

Massimo Laganà

**FIGURE DELL'INDIVIDUALISMO
NEL TEATRO DI CHRISTOPHER MARLOWE**

1. Introduzione

Ogni autore – quale che sia la fattispecie del retaggio comunicativo che lascia – appartiene indubbiamente al suo tempo e tuttavia, nella misura in cui il significato della sua opera non perde l'originaria significatività ovvero ne acquista di nuove, appartiene a tutti i tempi.

I grandi autori hanno sempre qualcosa da dire a chi li legge o li rilegge con attenzione, si tratti pure di suggestioni e pensieri che non li hanno neppure sfiorati, ma che sembrano emergere con evidenza nell'attualità delle mutate condizioni storiche.

Senza stare a richiamare le numerose teorie critiche sulla costituzione e sull'interpretazione dei testi letterari, basti qui ricordare molto rapidamente sia l'osservazione secondo cui i posteri riescono (forse) a comprendere un autore meglio di quanto sia riuscito a farlo egli stesso sia la riflessione che l'impossibilità di replica sopravvenuta con la morte pone ciò che resta di un essere umano – il ricordo, le opere, ecc. – alla mercé dell'interpretazione dei contemporanei e dei posteri.

Il caso di Christopher Marlowe (1564-1593 ?) sembra essere esemplare al riguardo per varie ragioni, di seguito succintamente richiamate.

L'epoca in cui vive, l'ambiente in cui si forma, le attività che pratica (oltre a quelle di poeta e drammaturgo), l'ambiguità delle sue tendenze politiche, religiose e sessuali, tutto ciò concorre, assieme all'oscurità che continua ad avvolgere particolari aspetti della sua vita e, soprattutto, la vicenda della sua morte – inclusa l'eventualità che si sia trattato di una messinscena abilmente costruita –, a rendere ardue le ricerche degli studiosi, che trovano infine un ostacolo pressoché insormontabile nella insolubile questione del canone delle opere marloviane¹.

Ciò considerato, va anche detto che la cultura nella quale Marlowe si trova immerso è costituita da un nesso dinamico di relazioni nel quale questioni e visioni politiche, filosofiche, religiose, civili e letterarie confluiscono in maniera inestricabile, senza cioè che sia possibile separare nettamente le une dalle altre, e che, avendo le opere del drammaturgo inglese avuto origine e preso forma all'interno di tale crogiuolo, è a esso che occorre rifarsi per riuscire a ricavare una plausibile figurazione del modello umano che ne emerge, pur rimanendo avvertiti dell'ambiguità semantica dei testi in questione, più volte segnalata dalla critica. Nel

¹ Il presente lavoro si propone di abbozzare le linee di una possibile interpretazione del modello umano che emerge dal teatro di Marlowe. Anche se tale interpretazione non vuol essere a tutti i costi originale ed è comunque in molti punti debitrice nei confronti di parecchi dei numerosi notevoli studi realizzati al riguardo, essa è condotta, a motivo della sinteticità che la caratterizza, con uno svolgimento lineare che prescinde da interruzioni e riferimenti che inevitabilmente appesantirebbero la fluidità del discorso. Ovviamente, un esame più analitico e dettagliato non potrebbe prescindere da tali riferimenti, che qui vengono invece dati per presupposti e sommariamente richiamati nella *Reading List* che chiude la trattazione. Per le citazioni dei testi di Marlowe sono state usate le seguenti edizioni, da cui è ripresa la divisione in Atti e Scene (e Sestiadi, per *Hero and Leander*) delle varie opere: *The Complete Plays*, Penguin, London 1986; *The Complete Poems and Translations*, Penguin, London 2007; *Doctor Faustus*, Norton & Company, New York-London 2005.

caso di Marlowe, pertanto, la buona regola di evitare di confondere l'autore con i personaggi delle sue opere va osservata in maniera particolarmente scrupolosa ed accorta, anche se non si può sottacere che nella biografia dell'autore – per quanto ne sappiamo almeno – può essere sottolineata una propensione per l'individualismo sfrenato che si ritrova, sia pure variamente declinata, nella rappresentazione dei protagonisti e di buona parte dei personaggi dei suoi drammi.

L'individualismo cui si fa qui riferimento non vuole essere inteso come una categoria storica, quanto piuttosto come una caratterizzazione generale della natura umana – il perseguimento di quello che si ritiene essere il proprio interesse individuale –, la cui presenza supera ogni limitazione temporale e non può essere perciò essere utilizzata per delimitare l'appartenenza a un determinato periodo e a una specifica temperie culturale. D'altra parte, la tipica universalità dell'arte, nelle sue molteplici forme, si sostiene sulla capacità di esprimere sia i particolari valori della propria epoca che le esigenze, le aspettative e le aspirazioni comuni a tutte le epoche.

Va anche detto che l'individualismo in questione, pur se non disgiunto da una razionalità strumentale, mirata appunto all'obiettivo di realizzare il massimo di autovalorizzazione possibile attraverso la strumentalizzazione più o meno cinica di uomini e cose, non è supportato o diretto da una razionalità eticamente connotata²,

² È stato peraltro rilevato come alcuni personaggi, cui è stata attribuita la denominazione di «agonists» – per esempio, Zenocrate (almeno in una prima fase) e le vergini di Damasco in *Tamburlaine I*, Olympia in *Tamburlaine II*, l'Old Man in *Doctor Faustus*, Abigail in *The Jew of Malta*, in qualche misura il giovane Prince Edward in *Edward II* – sembrano sfuggire alla logica di

non si configura cioè come un individualismo etico per il quale ciascun individuo umano va considerato sempre e in ogni caso come un fine in sé, non già alla stregua di semplice mezzo di fini altrui o in mero subordine a valori sopraindividuali che lo trascendono e lo dominano.

2. *Tamburlaine*

Tamerlano (*Tamburlaine*) – nei due drammi a lui intitolati³ – incarna la figura di un «individualismo predatore» che cerca il potere attraverso le armi⁴ e la gloria attraverso il potere.

L'interpretazione dell'«arch-monarch of the world» in chiave di eroe titanico sembra trovare sostegno in parecchi luoghi dei due drammi, per esempio là dove egli, a seguito della morte dell'amata Zenocrate, vuole muovere guerra al cielo (*Tamburlaine II*, Act 2, Scene 4, 97-108) o allorché, ormai consapevole dell'appressarsi della propria morte, incita i suoi uomini più fidati a marciare con lui

una visione del mondo priva di valori che non siano quelli dell'individualismo accecato dalle sue bramosie. Tali figure sono però talmente minori e minoritarie all'interno dei rispettivi drammi da non poter fungere da alternativa propositiva alle varie declinazioni dell'individualismo di cui si diceva.

³ Come è stato notato, tra i due drammi ci sono sicuramente delle differenze – di fonti, di stile, di caratterizzazione, ecc. – che consigliano di non considerarli come parti di una stessa opera, anche perché verisimilmente la composizione del primo *Tamburlaine* non prevedeva un seguito. In ogni caso, la questione è irrilevante ai fini del discorso che qui si vuole sviluppare.

⁴ In verità, la politica predatoria di *Tamerlano* prevede, in successione, i tre momenti della «persuasione», della «minaccia» e della «distruzione», che corrispondono al mutare – dal bianco al rosso al nero – del colore delle insegne e delle armi del condottiero scita e del suo esercito (*Tamburlaine I*, Act 4, Scene 1, 48-64).

contro «the powers of heaven» e a far guerra agli dei (*Tamburlaine II*, Act 5, Scene 3, 42-53). Tuttavia, nel primo caso, deve limitarsi a dare alle fiamme la città nella quale è venuta meno la sua amata (*Tamburlaine II*, Act 3, Scene 2, 1-14) e, nel secondo, è costretto ad ammettere che «Tamburlaine, the scourge of God, must die» (*Tamburlaine II*, Act 5, Scene 3, 249).

L'autoesaltazione di Tamerlano, che si attribuisce il potere di tenere «the Fates bound fast in iron chains» e di far girare con la propria mano la ruota della Fortuna (*Tamburlaine I*, Act 1, Scene 2, 174-175), contagia, in conseguenza delle vittorie strepitose che egli ottiene, sia gli alleati che gli avversari, al punto che l'arcinemico Bajazeth finisce con il riconoscere che «such a star hath influence in his sword / as rules the skies and countermands the gods / more than Cimmerian Styx or Destiny» (*Tamburlaine I*, Act 5, Scene 2, 169-171), l'ancella Anippe assicura a Zenocrate che il suo amore «hath Fortune so at his command, / that she shall stay, and turn her wheel no more, / as long as life maintains his mighty arm» (*Tamburlaine I*, Act 5, Scene 2, 312-314), il fedele Theridamas è convinto che il dominatore scita sia «a man greater than Mahomet», tale che «treadeth fortune underneath his feet, / and makes the mighty god of arms his slave; / on whom Death and the Fatal Sisters wait / with naked swords and scarlet liveries», mentre la Fama, suonando la sua tromba d'oro, diffonde «the name of mighty Tamburlaine» (*Tamburlaine II*, Act 3, Scene 4, 52-67).

È lo stesso Tamerlano, dunque, a costruire, per sé e per il mondo intero, la propria immagine come quella di «Scourge and Wrath of God», di «fear and terror of the

world» (*Tamburlaine I*, Act 3, Scene 3, 44-45) sulla base di una tenace e convinta affermazione del proprio valore, inteso come unica fonte della gloria e della vera nobiltà. E infatti anche ai suoi re egli dice: «Your births shall be no blemish to your fame; / for virtue is the fount whence honour springs, /and they are worthy she investeth kings» (*Tamburlaine I*, Act 4, Scene 4, 136-138)⁵.

Quantunque Tamerlano manifesti un'alta stima di sé accompagnata dalla certezza dei propri successi sul piano militare-strategico e anche sul piano dei rapporti personali⁶, il suo apparente titanismo va ridimensionato o, piuttosto, reinterpretato nel senso dell'«individualismo predatorio» di cui si diceva sopra, vale a dire di una sete infinita di autoaffermazione, che nondimeno è abbastanza accorta da ammettere sia il bisogno di alleati per potersi concretizzare⁷ sia, infine, come già visto, la contraddizione inevitabile fra l'illimitatezza del desiderio e i limiti costitutivi della vita umana e della sua potenza.

Si aggiungano pure a questo «individualismo predatorio» le connotazioni di una inflessibilità e di una ferocia che sembrano non accessorie, ma costitutive. Tamerlano, infatti, non intende deflettere per nessuna ragione dalle sue «martial

⁵ È stato opportunamente notato che il concetto secondo cui la vera nobiltà nasce dal merito personale e non da altro, pur se affidato alla voce di Tamerlano, è senza dubbio rivoluzionario per i tempi di Marlowe.

⁶ Zenocrate, prima sua prigioniera, finisce con l'innamorarsi di lui e con lo sposarlo. I suoi generali lo seguono e gli procurano continue vittorie perché convinti dal suo eloquio e dalla sua personalità a essere parte di un grande impero entro il quale avranno il promesso destino di re.

⁷ «Though Mars himself, the angry god of arms, / and all the earthly potentates conspire / to dispossess me of this diadem, / yet will I wear it in despite of them, / as great commander of this eastern world, / if you but say that Tamburlaine shall reign» (*Tamburlaine I*, Act 2, Scene 7, 58-63).

observations» e dall'«argument of arms» e perciò, fra l'altro, decreta la morte delle innocenti vergini di Damasco (*Tamburlaine I*, Act 5, Scene 2, 53-68), uccide di propria mano il figlio Calyphas (che si era astenuto dal partecipare alla battaglia) (*Tamburlaine II*, Act 4, Scene 1, 101-122), comanda la strage di tutti gli abitanti di Babilonia, donne e bambini inclusi (*Tamburlaine II*, Act 5, Scene 2, 167-169).

Non sono poi da trascurare, nella caratterizzazione di questa tipologia di individualismo, le strategie machiavelliche, che portano al mancato rispetto delle alleanze e anche dei patti confermati con giuramento. Se gli accordi stipulati con persone della stessa fede possono essere impunemente infranti, ove lo esigano la sete di conquista o l'interesse del sovrano, a maggiore ragione possono essere disattesi quelli stipulati con persone di altra fede religiosa⁸.

D'altra parte la religione, benché continuamente richiamata e confusa nelle sue varie versioni (pagana, cristiana, musulmana), sembra essere una suppellettile accessoria, nel senso che la sua presenza nel testo svolge, da un lato, una funzione meramente decorativa, di abbellimento del verso, e, dall'altro, non è presa sul serio da nessuno dei personaggi principali, incluso Tamerlano. Quest'ultimo, che dovrebbe essere verisimilmente musulmano, non solo giunge a far bruciare il Corano e a sfidare lo stesso Maometto (*Tamburlaine II*, Act 5, Scene 1, 171-200), ma teorizza

⁸ A parte il passaggio di Theridamas e delle sue truppe dalle fila dell'esercito di Mycetes, re di Persia, a quelle di Tamerlano (*Tamburlaine I*, Act 1, Scene 2, 228-231), si tengano presenti la rottura da parte di Tamerlano della sua alleanza con Cosroe, il nuovo re di Persia che aveva in precedenza tradito il fratello Mycetes (*Tamburlaine I*, Act 2, Scenes 5, 6, 7), e il tradimento di Sigismund, re di Ungheria, nei confronti di Orcanes, re di Natolia (*Tamburlaine II*, Act 1, Scene 2; Act 2, Scenes 1, 2, 3).

addirittura la superiorità della gloria di un re rispetto a quella di un dio: infatti, a Usumcasane, che osserva come «to be a king, is half to be a god», egli controbatte che «a god is not so glorious as a king» (*Tamburlaine I*, Act 2, Scene 5, 56-64)⁹. A questo punto, non resta che concluderne che la religione, quale che ne sia la forma praticata, è al servizio di chi se ne serve, del sovrano in particolare, e non viceversa. In altre parole, essa è, in puro spirito machiavellico, *instrumentum regni* e, se Marlowe esprimesse sé stesso nella figura di Tamerlano, sarebbe da considerare ateo come lui, tesi che, fra l'altro, è stata ampiamente sostenuta, sin dall'inizio, da Greene, da Kyd, da Baines e dagli altri detrattori suoi contemporanei.

3. *Doctor Faustus*

Faustus – nel dramma marloviano a lui intitolato¹⁰ – incarna la figura di un «individualismo dottrinario» che cerca il potere attraverso la scienza, il cui livello più alto è individuato nella negromanzia. Il Coro, nel Prologo, infatti, attesta: «For, falling to a devilish exercise, / and glutted more with learning's golden gifts, he surfeits upon cursèd necromancy. / Nothing so sweet as magic is to him, / which he prefers before his chiefest bliss» (*Doctor Faustus*, Prologue, 23-27).

⁹ Orcanes non sa se ringraziare Cristo o Maometto per la sua vittoria su Sigismund e, nel dubbio, li ringrazia tutti e due (*Tamburlaine II*, Act 2, Scene 3, 33-35).

¹⁰ Come è noto, il testo del *Doctor Faustus* ci è pervenuto in due edizioni, comunemente indicate come A-Text (1604) e B-Text (1616), la prima più snella, la seconda più ricca di aggiunte e di altre variazioni rispetto alla prima. Sono state prodotte valide ragioni sia per preferire l'una che per preferire l'altra. Ai fini della presente ricerca, che utilizza l'A-Text, la questione è sostanzialmente irrilevante.

A spingere Faustus verso l'esercizio della negromanzia non sono soltanto i suoi amici Valdes e Cornelius, ma, soprattutto e principalmente, la sua insoddisfazione nei confronti degli altri rami del sapere già studiati a fondo, dalla filosofia alla medicina, alla fisica, al diritto, alla teologia.

Faustus, evidentemente, condivide l'assunto in base al quale «sapere è potere», anche se non riesce ancora a distinguere con la precisione propria del successivo sviluppo del pensiero moderno la scienza dalla magia, da lui considerata invece come il culmine di quella¹¹. Di lì a qualche anno, nel 1620, sarebbe stato pubblicato il *Novum Organum Scientiarum* di Sir Francis Bacon, dove si legge che «scientia et potentia humana in idem coincidunt», con l'aggiunta, però, che «natura [...] non nisi parendo vincitur». Faustus, invece, non vuole obbedire alla natura, ma soltanto dominarla con le arti magiche per acquisire non solo su di essa, ma soprattutto sugli altri esseri umani, un potere assoluto. È sua convinzione, infatti, che «these metaphysics of magicians / and necromantic books are heavenly» e che perciò «a sound magician is a mighty god»; si autoesorta quindi «to gain a deity» con l'opera della sua mente (*Doctor Faustus*, 1.1, 49-50; 62-63).

Probabilmente, è proprio la brama di diventare «a mighty god» a impedirgli di rivolgersi a Dio, con il quale entrerebbe immediatamente in concorrenza e che gli rinfaccerebbe, come minimo, la sua *hybris* e si opporrebbe al suo empio e

¹¹ Questa problematica è stata ampiamente approfondita dagli studiosi che hanno preso in considerazione, in relazione alla formazione di Marlowe, sia la diffusione delle opere di Agrippa, sia l'influenza di Bruno, sia l'apporto di navigatori, astronomi, medici, scienziati e maghi alla cultura dell'epoca.

insoddisfacibile desiderio di eccedere i limiti creaturali. Ma è anche possibile – tentativi in tal senso non mancano – trovare altre argomentazioni. Dalla lettura del testo si evince che Faustus abbandona la teologia perché essa insegna che siamo tutti peccatori, come tali destinati alla morte eterna (*Doctor Faustus*, 1.1, 38-48), tesi che possiamo supporre non lo convinca¹², così come non sembra convincerlo, almeno inizialmente, la tesi dell’immortalità dell’anima e di un tormento eterno dopo la morte riservato ai dannati. Dalle sue parole, infatti, traspare l’idea che l’inferno coincida, secondo la veduta dei pagani, con i campi elisi, dove gli antichi filosofi si raccolgono a conversare tra loro (*Doctor Faustus*, 1.3, 58-60: «This word “damnation” terrifies not him, / for he confounds hell in Elysium. His ghost be with the old philosophers»), e a Mefistofele (Mephistopheles o Mephostophilis) – che, dopo avergli spiegato come l’inferno consista nella privazione dell’«everlasting bliss» (*Doctor Faustus*, 1.3, 76-80), aggiunge, parlando del luogo di tortura dei dannati, che «hell hath no limits, nor is circumscribed / in one self place, for where we are is hell, / and where hell is, there must we ever be» – egli replica che «hell’s a fable» e che, al termine di questa vita, non si può più soffrire (*Doctor Faustus*, 2.1, 115-123; 129-130).

¹² Le citazioni faustiane dalla *Lettera ai Romani* di Paolo e dall’*Epistola 1* di Giovanni sono, come è noto, incomplete, in quanto omettono i riferimenti immediatamente successivi alla possibilità della salvezza. L’ambivalenza, già ampiamente rilevata, dei drammi marloviani che si muovono tra cattolicesimo e protestantesimo può essere risolta solo se si ammette il loro accomunamento nella connessione strutturale della religione con la politica e non con la verità, come emerge in maniera più chiara in altri drammi, segnatamente in *The Jew of Malta* e in *The Massacre at Paris*.

Tuttavia, dopo avere scritto con il proprio sangue il patto con cui cede corpo e anima a Lucifero in cambio di ventiquattro anni di sottomissione di Mefistofele a ogni suo volere, Faustus comincia a essere tormentato dal dubbio della sua dannazione e dei conseguenti tormenti, ma, nonostante i continui vacillamenti e le incitazioni al pentimento da parte del Good Angel e dell'Old Man, contrastate dagli inviti alla rassegnazione del Bad Angel e dalle minacce di Lucifero e Mefistofele, non riesce tuttavia a liberarsi dal vincolo del patto, sicché, trascorsi i richiesti anni di successo, di gloria e di godimento, finisce con il ricredersi sull'immortalità dell'anima e sui tormenti eterni negli angosciosi ultimi attimi di vita, che precedono la venuta dei diavoli che si impadroniscono di lui.

Dato il continuo ondeggiare tra perseverazione e pentimento che lo travaglia, Faustus non può essere certo considerato un esempio di eroe titanico e, anche se manifesta il desiderio di diventare, grazie a Mefistofele, «great emperor of the world» (*Doctor Faustus*, 1.3, 104), è ben consapevole che in realtà il dio che egli serve è il suo «own appetite» (*Doctor Faustus*, 2.1, 11). A ciò si aggiunga che il perseguimento del potere attraverso il sapere non è affidato alle pur eccellenti doti intellettuali del protagonista, ma si avvale dell'aiuto di forze soprannaturali e perciò sovrumane, nella fattispecie diaboliche, riducendo ulteriormente il valore dell'impresa.

Indubbiamente, Faustus è audace nell'osare spingersi oltre i limiti della natura umana, ma è costretto a scontare duramente la contraddizione fra questi limiti e il suo desiderio di oltrepassarli. L'«individualismo dottrinario» faustiano ripete il fallimento

dell'«individualismo predatorio» di Tamerlano, ma appare meno robusto e meno convinto rispetto a esso, atteso che l'appiglio soprannaturale sul quale si sostiene ne indebolisce, anche per la dubbiosità che esso produce, il vigore dell'impegno umano.

Quanto alla conclusione moralistica della narrazione, posta in bocca al Coro al termine dell'opera, essa sembra del tutto posticcia e strumentale, anche se esprime la possibilità di una alquanto improbabile direzione di lettura alternativa dell'intero teatro di Marlowe.

4. *The Jew of Malta*

Barabas – il protagonista del dramma *The Jew of Malta* – incarna la figura di un «individualismo crematistico» che ricerca in maniera inesausta la ricchezza economica per sé stessa, senza ulteriori fini o mire.

A introdurre l'opera si presenta sulla scena Machiavelli (Machevill) per ricordare che egli non è morto, come si crede, e che la sua anima, prima trasvolata in Francia, si è poi spostata in Inghilterra. Machiavelli, dopo avere rammentato che egli non si cura degli uomini e delle loro parole, perché coloro che più lo odiano lo ammirano e i suoi libri sono letti da quelli che ne parlano male e magari giungono a occupare il soglio di Pietro, richiama alcuni principi fondamentali da lui sostenuti, come quello secondo cui la religione è «a childish toy» e l'altro per il quale «might first made kings». Infine, invita il pubblico a non accogliere male l'Ebreo di Malta perché gli rassomiglia (*The Jew of Malta*, Prologue).

Barabas, infatti, la cui più intima natura è espressa dalla formula «*Ego mihi met sum semper proximus*»¹³ (*The Jew of Malta*, Act 1, Scene 1, 192) e il cui principale obiettivo è quello di accumulare ricchezze con il commercio, non disdegna la pratica dell'inganno per commettere omicidi o stragi, sia per difendersi dai nemici o per esercitare vendetta su di essi che, anche, per puro spirito di malvagità.

Gli altri personaggi del dramma – dal governatore Ferneze allo schiavo Ithamore (l'unico, forse, la cui cattiveria è pari a quella dell'Ebreo, rispetto al quale, però, risulta alquanto ingenuo), alla cortigiana Bellamira, al ruffiano Pilia-Borza, ai frati Jacomo e Barnardine –, pur senza eguagliare l'estremo cinismo e la ferocia di Barabas, che giunge ad architettare e a realizzare persino l'uccisione della propria figlia (rea di aver mutato fede religiosa), non gli sono da meno quanto ad astuzie machiavelliche, tanto è vero che nell'intreccio di inganni e controinganni che si succedono nello svolgimento dell'opera, alla fine, l'Ebreo di Malta resta preso nella propria rete e muore precipitando in un calderone infuocato che aveva destinato ai suoi nemici.

L'«individualismo crematistico» di Barabas è dunque caratterizzato anche dalle connotazioni dell'astuzia machiavellica, da una irresistibile propensione al male, da un egoismo estremo – che gli fa dire: «For, so I live, perish may all the world!» (*The Jew of Malta*, Act 5, Scene 5, 11) – e, soprattutto, dalla capacità di tacitare ogni sorta di emozioni (*The Jew of Malta*, Act 2, Scene 3, 174-177).

¹³ Terenzio, nell'*Andria*, aveva scritto: *Proximus sum egomet mihi*.

Sembra che l'unica cosa che non interessa all'Ebreo di Malta sia il potere politico, del quale pure a un certo punto si trova investito – in quanto nominato governatore di Malta dal turco Calymath che ha espugnato l'isola con il suo aiuto –, ma a cui si prepara a rinunciare, mettendo in atto un altro tradimento. Fare il governatore con il risultato di essere odiato serve solo a mettere a repentaglio la vita, cosa del tutto inappropriata per chi vuole semplicemente arricchirsi o aumentare la propria ricchezza (*The Jew of Malta*, Act 5, Scene 2, 30-38).

In effetti, Barabas è abbastanza scaltro da comprendere che «crowns come either by succession, / or urg'd by force; and nothing violent, / oft have I heard tell, can be permanent», mentre per prosperare un mercante ebreo ha bisogno della pace: siano dunque i cristiani a regnare, purché lascino fiorire i commerci (*The Jew of Malta*, Act 1, Scene 1, 133-136).

Barabas sa bene – come conferma pure un pascià turco al seguito di Calymath – che «the wind that bloweth all the world besides» è il «desire of gold» (*The Jew of Malta*, Act 3, Scene 5, 3-4), ma è altrettanto consapevole che «he that liveth in authority, / and neither gets him friends nor fills his bags, / lives like that ass that Æsop speaketh of, / that labours with a load of bread and wine, and leaves it off to snap on thistle tops» (*The Jew of Malta*, Act 5, Scene 2, 39-43).

Si è già ricordato che la religione va considerata come «a childish toy», di cui tuttavia si avvalgono i governanti per coprire le loro malefatte e dominare con più efficacia i sudditi, in quanto essa «hides many mischiefs from suspicion» (*The Jew of*

Malta, Act 1, Scene 2, 291) e, più in generale, avvolge con un velo di sacralità le ingiustizie compiute in suo nome. Il governatore Ferneze, infatti, nell'espropriare Barabas dei suoi beni per pagare le tasse dovute ai Turchi, richiamandosi implicitamente a quanto aveva profetizzato il sommo sacerdote Caiafa a proposito della necessità della morte di Gesù (*Giovanni*, 11: 49-51), sentenza: «Better one want for a common good, / than many perish for a private man» (*The Jew of Malta*, Act 1, Scene 2, 102-103).

Inoltre, se il valore della religione va commisurato a quello dei suoi ministri, il comportamento dei frati Giacomo e Barnardine, che cadono vittime dei raggiri e della violenza dell'Ebreo, è illuminante al riguardo, nel senso che esso è indegno della tonaca che indossano.

All'Ebreo di Malta, più che a ogni altro protagonista dei drammi marloviani, va comunque riconosciuta la peculiarità di una estrema coerenza che lo porta negli ultimi suoi momenti di vita, dopo una inaccolta richiesta di aiuto, a insultare i suoi nemici e a svelare il male già commesso nei loro confronti e la sua fallita intenzione di distruggerli (*The Jew of Malta*, Act 5, Scene 5, 82-94).

5. *Edward II e The Massacre at Paris*

Edward II e The Massacre at Paris, oltre a essere drammi che attingono a una materia storica recente e recentissima, differiscono, rispetto a quelli già considerati, per il loro andamento chiaramente corale. Tutti i personaggi principali sono

coprotagonisti, certamente in *The Massacre at Paris*, ma anche in *Edward II*, dove pure vi è una maggiore visibilità del re che dà il titolo all'opera, e tutti i coprotagonisti sono incarnazioni di figure dell'individualismo, segnatamente dell'«individualismo politico».

È la brama di potere, che si avvale della copertura religiosa o di quella della ragion di Stato, a dominare in *The Massacre at Paris*, nonostante emerga con evidenza la conflittualità strutturale tra i contrapposti individualismi e l'aleatorietà delle loro momentanee alleanze. L'«individualismo politico» è qui saturo di machiavellismo e, fatta salva qualche estemporanea riserva¹⁴, di una ferocia stragista degna di Tamerlano, con la cui grandezza di carisma personale e di prospettive di conquista, tuttavia, né Guisa né la regina madre possono stare alla pari.

In *Edward II* l'«individualismo politico», che pur sempre si appella alla ragion di Stato, si nutre di interessi di ceto e di fazioni, senza revocare in dubbio l'organizzazione politica di fondo della nazione: è la spartizione del potere e delle influenze a causare i conflitti interni che portano all'abdicazione e all'uccisione del re con l'ausilio di stratagemmi machiavellici che finiscono con il ritorcersi sui loro ideatori ed esecutori.

¹⁴ Per esempio, re Carlo osserva: «Besides, my heart relents that noble men, / only corrupted in religion, / ladies of honour, knights, and gentlemen, / should, for their conscience, taste such ruthless ends» (*The Massacre at Paris*, Act 1, Scene 4, 9-12).

Quanto all'«individualismo politico» di Edward II, esso assume una colorazione passionale – eventualmente omoerotica – che lo accomuna a quello dell'amico Gaveston e lo distingue da quello degli altri personaggi.

Compagno, infine, nell'opera, sia pure in forma di battute, alcune considerazioni pessimistiche sul senso della vita, come quella di Baldock, seguace del re, secondo cui «all live to die, and rise to fall» (*Edward II*, Act 4, Scene 6, 112) o l'altra di Matrevis, uno degli aguzzini del re, che a costui ricorda ironicamente che «men are ordain'd to live in misery» (*Edward II*, Act 5, Scene 3, 2).

6. *Dido, Queen of Carthage*

Su *Dido, Queen of Carthage* – la cui tematica è tratta dai primi libri (1, 2, 4) dell'*Eneide* di Virgilio – non c'è molto da dire ai fini del discorso che si sta qui conducendo.

Didone, che è la coprotagonista del dramma assieme a Enea, si innamora di quest'ultimo, che la ricambia, giurando «never to leave these new-upreared walls, / whiles Dido lives and rules in Juno's town, / never to like or love any but her!» (*Dido, Queen of Carthage*, Act 3, Scene 4, 49-51), ma poi, rimbrottato da Hermes a continuare il suo viaggio verso l'Italia, confessa alla regina, cui continua a proclamare il suo amore, che per ordine di Giove deve lasciare Cartagine. Alla fine, Enea parte e Didone si uccide lanciandosi fra le fiamme di una pira ardente. Al suo

suicidio seguono quello di Iarba, innamorato di lei, e quello di Anna, sorella di Didone, innamorata di Iarba.

«Individualismo passionale» può essere considerato quello di Didone, mentre quello del fedifrago Enea è, tutt'al più, un «individualismo fatale», soggetto cioè al Fato, a una sorta di ragion di Stato superiore non contrastabile o, come anche si potrebbe dire, un individualismo asservito a finalità imposte da una potenza sovrumana.

7. Hero and Leander

Sebbene *Hero and Leander* non sia un dramma, ma un poemetto amoroso, che riscrive una parte di un classico testo di Museo, e dunque non dovrebbe essere qui richiamato, tuttavia si trovano in esso le figurazioni di un «individualismo emozionale» che coinvolge entrambi i protagonisti, Ero e Leandro, appunto. In quest'ottica, il poemetto è autosufficiente e completo e non necessita, per essere inteso nella sua intenzione comunicativa, delle quattro sestadi aggiunte da Chapman e della seconda parte ulteriormente aggiunta da Petowe.

Infatti, il poemetto – se prescindiamo dai pur importanti riferimenti mitologici che lo arricchiscono e lo abbelliscono e dalle notazioni omoerotiche che si rilevano nella descrizione della bellezza di Leandro e nei sentimenti da lui suscitati nel dio del mare durante l'attraversamento a nuoto dell'Ellesponto – mette a tema l'insorgere e lo sviluppo della relazione emozionale tra i due protagonisti, soffermandosi sulle varie

fasi di questa relazione e sull'articolazione e sull'approfondimento dei sentimenti a essa collegati.

Il poeta osserva che «it lies not in our power to love or hate, / for will in us is overruled by fate» e subito dopo aggiunge che non c'è amore che non sia a prima vista (*Hero and Leander*, Sestiad I, 167-168, 176), con ciò sottolineando come l'attrazione amorosa inizialmente insorga non ragionata e non voluta in virtù di un contatto sensoriale (visivo, uditivo, tattile, ecc.), per poi seguire un percorso più o meno consapevolmente intenzionale che si avvale della frequentazione e del discorso persuasivo fino all'epilogo della fusione del sentimento e dei moti del cuore, «when like desires and affections meet» in una condivisa affinità emozionale (*Hero and Leander*, Sestiad II, 30).

8. Conclusione

A conclusione di questa breve rassegna sulle figure dell'individualismo nel teatro di Christopher Marlowe, è opportuno ribadire come esse tutte, per come identificate, sono forme di un individualismo degenere – per lo più pleonessico, caratterizzato cioè da una insaziata brama di avere sempre di più – che, allo scopo di raggiungere obiettivi e benefici personali, spesso presentati come sovrapersonali, di valenza etico-religiosa o di interesse collettivo, impone, quasi ve ne fosse la necessità, una interpretazione puramente strumentale degli esseri umani o di buona parte di essi e il loro trattamento alla stregua di semplici oggetti naturali, facilmente manipolabili e

sostituibili. Il fatto che i personaggi dei drammi di Marlowe si scontrino con un universo malevolo che, in apparenza, non consente loro alternativa diversa dal dominare o dall'essere dominati non giustifica eticamente, comunque, la strage di innocenti e nemici.

Resta esclusa da questa casistica la figura, evidenziata nel poemetto *Hero and Leander*, di un «individualismo emozionale» che, pur non rappresentando ancora la figura di un «individualismo etico», ne pone, tuttavia, le premesse, indicando nel successo della relazione amorosa condivisa una forma di «cooperazione emozionale equilibrata» nella quale ciascuno dei partecipanti, pur consentendo a soddisfare i bisogni emotivi dell'altro, a sua volta riesce a far vibrare armoniosamente in sé le corde del sentimento.

L'amore, finché dura, è proprio questo, una «cooperazione emozionale equilibrata», anche se non si tratta certo di un'invenzione di Marlowe, ma piuttosto di una possibilità che in ogni tempo è aperta agli esseri umani che, per la loro natura, sono costitutivamente in grado di realizzarla, così come in ogni tempo è possibile sperimentare forme equilibrate di convivenza pacifica, aliene dalla ferocia e dall'aggressione, anche se non sempre e non di frequente queste possibilità trovano fattiva concretizzazione.

READING LIST

- R. CAMERLINGO, *Profezie della razionalità. Saggio su Christopher Marlowe*, CUEN, Napoli 1996
- R. CAMERLINGO, *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Liguori, Napoli 1999
- P. CHENEY (Ed.), *The Cambridge Companion to Christopher Marlowe*, Cambridge University Press, Cambridge 2009
- L.-A. CROWLEY, *Marlowe, Lucan and Tamburlaine*, Arcipelago, Milano 1989
- N. D'AGOSTINO, *Christopher Marlowe*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1950
- S. M. DEATS and R. A. LOGAN (Eds.), *Marlowe's Empery. Expanding His Critical Contexts*, University of Delaware Press, Newark - Associated University Press, London 2002
- S. M. DEATS and R. A. LOGAN (Eds.), *Placing the Plays of Christopher Marlowe: Fresh Cultural Contexts*, Ashgate, Aldershot 2008
- J. A. DOWNIE and J. T. PARNELL (Eds.), *Constructing Christopher Marlowe*, Cambridge University Press, Cambridge 2000
- T. S. ELIOT, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Knopf, New York 1921
- C. G. FANTA, *Marlowe's "Agonists". An Approach to the Ambiguity of His Plays*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) 1970
- R. J. FEHRENBACH, L. A. BOONE, and M. A. DI CESARE (Eds.), *A Concordance to the Plays, Poems and Translations of Christopher Marlowe*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1984
- D. GAILOR, *Il teatro di Christopher Marlowe*, Herbita, Palermo 1995
- L. HOPKINS, *Christopher Marlowe, Renaissance Dramatist*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008

C. B. KURIYAMA, *Christopher Marlowe. A Renaissance Life*, Cornell University Press, 2010

H. LEVIN, *Christopher Marlowe: The Overreacher*, Faber and Faber, London 1961

M. MacLURE, *Marlowe: The Critical Heritage 1588-1896*, Routledge and Kegan Paul, London 1979

J. S. MEBANE, *Rinascimento e magia. La tradizione occulta in Marlowe, Jonson e Shakespeare*, trad. e cura di S. Crapiz, ECIG, Genova 1994

Ch. NICHOLL, *The Reckoning. The Murder of Christopher Marlowe*, Vintage, London 2002

M. PRAZ, *Christopher Marlowe*, Swets & Zeitlinger, Amsterdam 1931

D. RIGGS, *The World of Christopher Marlowe*, Faber and Faber, Croydon, 2005

T. RUTTER, *The Cambridge Introduction to Christopher Marlowe*, Cambridge University Press, Cambridge 2012

S. SIMKIN, *A Preface to Marlowe*, Pearson, Harlow 2000

S. K. SCOTT and M. L. STAPLETON (Eds.), *Christopher Marlowe the Craftsman: Lives, Stage, and Page*, Ashgate, Aldershot 2010

J. B. STEANE, *Marlowe. A Critical Study*, Cambridge University Press, Cambridge 1964

V. VIVIANI, *Il gioco degli opposti: modelli neoplatonici nella drammaturgia di Christopher Marlowe*, Pacini, Pisa 1998.