

SOMETIMES AM I A KING *RICCARDO II: UN VIAGGIO DA RE AD UOMO*

DANIELA PROVENZANO

«Thus play I in one person many people, and none contented» (5.4.31-2)¹ è l'emblema tradotto in parole di un dramma che si concretizza nella parte finale dell'opera shakespeariana, ossia nel momento in cui Riccardo II, rinchiuso nel Castello di Pomfret, percepisce l'effimera essenza della natura del regno. Un regno che Re Riccardo ottiene per diritto divino e che gli viene usurpato, con la sua più totale paralisi nel gestire gli eventi, dal cugino Bolingbroke.

Riccardo II, pur essendo la prima opera nella seconda tetralogia delle opere storiche di Shakespeare, opere in cui l'azione assume una valenza nazionale piuttosto che personale, rappresenta un'eccezione. Con il presente lavoro si intende dimostrare come la storia serva solo da cornice per tratteggiare la parabola di un individuo dal suo status di re a quello di uomo. Riccardo è un re che subisce gli eventi, è un re-spettatore dell'espropriazione del proprio titolo e al contempo è un re-attore della sua condizione, sulla quale pendono i conflitti e gli effetti che il potere causa su un essere umano.

Riccardo II non ha «definite identity»², motivo per cui lo studio di questa figura si concentra e si snoda intorno al suo ruolo di Re. La sua natura umana appare sicuramente più debole e vigliacca di quella di Enrico IV o di Enrico V, ma cosa si può dire sul suo operato di re? È un re giusto? È un re consapevole dei suoi diritti e dei suoi doveri? È un re dal pugno di ferro? Niente di tutto questo. Riccardo II è un re inetto che sfugge a qualunque etichetta morale, non si eleva né a modello positivo né negativo, non glorifica né attacca la regalità, in quanto il suo modo di regnare è un continuo in fieri di prospettive etiche, religiose o politiche caratterizzate da mille sfaccettature. Riccardo è un personaggio volubile, scervo di senso politico che palesa la sua insipienza nel prendere decisioni e nell'attuare. Sin dal suo incipit l'opera ne rivela l'inettitudine ad esercitare il potere nella tenzone tra il Duca di Hereford, Enrico Bolingbroke, e il Duca di Norfolk, Tommaso Mowbray, la quale mette in luce un insanabile dilemma semiotico all'interno del «body politic»³ tra i due bodies del monarca. Per respingere le accuse di Bolingbroke relative alle responsabilità di Mowbray nell'assassinio del Duca di Gloucester, assassinio di cui potrebbe essere il mandante e per cui potrebbe macchiarsi di un crimine contro lo Stato, Riccardo inscena un processo da attuarsi per mezzo di un combattimento, per poi intervenire, interrompendolo, proprio al momento dell'assalto. Eppure per un breve istante, Riccardo sembra rinsavire, comportandosi come un *deus ex machina*, ed annullare

¹ Tutte le citazioni sono tratte da William Shakespeare, *Riccardo II*, a cura di Nemi D'Agostino e Andrea Cozza 1995; ristampa 2005, Garzanti Editore, Milano.

² James Winny 1968, *The Player King: A Theme of Shakespeare's Histories*, Chatto & Windus, London, pp. 48-49 in Liisa Hakola 1988, *In One Person Many People: The Image of the King in Three RSC Productions of William Shakespeare's King Richard II*, Werner Söderström, Helsinki, p. 14.

³ Ernst H. Kantorowicz nella sua opera *I Due Corpi del Re. L'Idea di Regalità nella Teologia Politica Medievale* utilizza questa espressione per distinguere il corpo politico del re da quello naturale, la cui unione forma un'unità indivisibile, essendo ciascuno dei due corpi pienamente contenuto nell'altro.

il suo dissidio interno, ripristinando la sua immagine di regalità, «Lions make leopards tame» (1.1.174) avrebbe detto poco prima della messa in scena del combattimento. Cosa lo spinge, dunque, ad interrompere l'assalto? Un atto di magnanimità, la paura della sua coscienza o il desiderio di sospendere il giudizio divino che lo spinge a bandire Bolingbroke e Mowbray lontano dal regno? La decisione sembra essere estemporanea, ma le sue implicazioni dischiudono l'universo interiore di Riccardo che per un momento sembra crogiolarsi nella convinzione di aver in tal modo condannato la mano del suo esecutore e al contempo neutralizzato l'emergente popolarità del suo cugino rivale. Questo atto è un punto chiave perché mette in luce in primo luogo la condotta politica di Riccardo, ossia il suo uso arbitrario del potere, in secondo luogo la sua incapacità decisionale, influenzata anche dal suo timore di un giudizio divino e per ultimo, ma non di certo per importanza, la sua inettitudine all'azione. Ancora una volta *Riccardo II* diventa una singolare eccezione nel quadro delle opere storiche shakespeariane: dalle parole dei personaggi emerge una dialettica tra ciò che viene visto e ciò che viene sentito, e così la tensione non si scarica mai nell'agire. Le inazioni di Riccardo irrompono sulla scena con un rumore assordante. Le battaglie e le esecuzioni che risuonano cruenti e frastornanti nei drammi storici non trovano posto nelle gesta di Riccardo, un re che delinea i tratti della sua atipicità anche, e soprattutto, con il suo silenzioso non dire, non comandare, non azionare i meccanismi intrinseci della guerra. Una guerra che, però, sembra non disdegnare, in nome della quale non esita a rimpinguare le casse vuote dello Stato con la confisca dei beni dell'appena deceduto zio Gaunt:

Now put it, God, in his physician's mind
To help him to his grave immediately!

(1.4.59-60)

Paradossalmente, l'unico atto violento che si consuma sulla scena è proprio la morte di Riccardo, atto che il suo perpetratore, Exton, vorrebbe non aver commesso e il cui mandante, Bolingbroke, posto che sia sincero, vorrebbe non aver ispirato:

Exton, I thank thee not; for thou hast wrought
A deed of slander with thy fatal hand
Upon my head and all this famous land.

(5.5.34-6)

E poi ancora:

They love not poison that do poison need;
Nor do I thee. Though I did wish him dead,
I hate the murderer, love him murdered.

(5.5.38-40)

Nel dramma trova dimensione anche la «parola» che colora di moderata tensione ogni azione anche solo evocata, auspicata, talvolta immaginata o addirittura scongiurata. Cos'è la parola, dunque, un surrogato dell'azione? Sicuramente la parola attorno a cui ruota tutto il dramma del suo protagonista, la parola che diventa passepartout nella lettura e nella decodificazione dell'opera, è il nome «Re». Il significato celato di questa parola risiede nella relazione che, nella linguistica saussuriana, c'è tra *signifiant* e *signifié*⁴, ossia

⁴ Ferdinand de Saussure 1995, *Cours de Linguistique Générale*, Éditions Payot & Rivages, Paris, pp.97-103.

tra il nome e la persona o cosa a cui questo si riferisce. Quanto il titolo sia legato alla persona che lo porta e quanto questo possa influire sugli altri è una confusione che Riccardo esplicita alla fine della prima scena:

We were not born to sue, but to command;
Which since we cannot do to make you friends,
Be ready as your lives shall answer it.

(1.1.196-98)

Questi versi fanno emergere l'essenza del dissidio interno di Riccardo, la discrepanza tra la consapevolezza del potere assoluto che il ruolo di re gli conferisce e il riconoscimento dell'impotenza nell'esercizio del potere da parte del «Riccardo uomo» sui sentimenti intimi dei suoi sudditi. Ciò che emerge è anche l'analogia tra l'individuo e la società⁵, ossia il nesso, per prendere ancora in prestito il lessico di Saussure, tra *langue* e *parole*⁶. Secondo il codice linguistico, un nome assume un determinato significato perché è l'insieme degli individui che ne condivide tale caratteristica. Quindi, l'identità del re è designata da un codice sociale la cui violazione o non condivisione ne determina la frammentazione.

Ai tempi di Shakespeare, l'elezione del Re per diritto divino era un dogma generalmente accettato e condiviso, basato sul rituale medievale secondo cui il monarca riceveva la sua autorità da Dio mediante l'unzione con il sacro balsamo durante la cerimonia dell'incoronazione⁷. Gaunt è il primo nel dramma a sottolineare la natura divina del regno di Riccardo, di vicario di Dio in terra:

(...) for God's substitute,
His deputy anointed in His sight,
Hath caus'd his death; the which if wrongfully,
Let heaven revenge, for I may never lift
An angry arm against His minister.

(1.2.37-41)

Quando Riccardo ritorna dalla guerra d'Irlanda e affronta la ribellione di Bolingbroke, anche il Vescovo Carlisle palesa la sua fiducia e la sua fede nell'intervento divino:

Fear not, my lord. That Power that made you king
Hath power to keep you king in spite of all.

(3.2.27-28)

⁵ Cfr l'osservazione di David Lucking che «The singularity of the individual [...] depends on his being essentially social. The paradox is only an apparent one, of course, because even on a comparatively superficial level most people would be prepared to acknowledge that the individual and the society to which he belongs are mutually dependent. On a somewhat less superficial level, the paradox might be resolved by suggesting that the relation between the individual and the social environment within which he is constituted as a subject is analogous in certain respects to that between *parole* and *langue* in Saussurean linguistics», 2007, *The Shakespearean Name: Essays on "Romeo and Juliet", "The Tempest", and Other Plays*, Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt/M-New York-Oxford-Wien, p. 159.

⁶ Saussure, pp.36-39.

⁷ Cfr. Kantorowicz 1989, pp.25-28.

Questi versi mettono in luce il connubio tra Stato e Chiesa e, quindi, il supporto della Chiesa di cui beneficia Riccardo e di cui invece non godrà il suo successore Bolingbroke. Dovremo attendere il Regno di Enrico V affinché Shakespeare possa far trapelare la riconciliazione tra Stato e Chiesa. Di cruciale importanza, in tale senso, risulta essere il momento in cui Riccardo, trovatosi in difficoltà, invoca la metafisica del regno al fine di difendere la corona:

For every man that Bolingbroke hath press'd
To lift shrewd steel against our golden crown,
God for his Richard hath in heavenly pay
A glorious angel. Then if angels fight,
Weak men must fall; for heaven still guards the right.

(3.2.58-62)

E Riccardo si fa ancora una volta forte del suo legame con Dio quando deve fronteggiare Northumberland relativamente alla richiesta di revoca del bando di Bolingbroke:

We are amaz'd; and thus long have we stood
To watch the fearful bending of thy knee
Because we thought ourself thy lawful king.
And if we be, how dare thy joints forget
To pay their awful duty to our presence?
If we be not, show us the hand of God
That hath dismiss'd us from our stewardship;
For well we know no hand of blood and bone
Can grip the sacred handle of our sceptre
Unless he do profane, steal, or usurp.

(3.3.72-81)

L'immagine del sangue ripercorre tutta la tragedia veicolando due messaggi di cui il primo, che si palesa solo all'epilogo, è la morte del Re tanto agognata da Bolingbroke e il secondo è l'identificazione con la passione di Cristo. Il connubio Stato-Religione, e quindi Re-Dio, accosta il patimento del dramma riccardiano e quello subito da Cristo per mano di Giuda: «Three Judases, each one thrice worse than Judas» (3.2.132). Ai sudditi che si ribellano Riccardo non oppone resistenza trovando consolazione nel fatto che tanto rinnegando lui rinnegano anche Dio. Ma se Riccardo è re per volere divino ed in terra è il suo luogotenente ne consegue, per sillogismo aristotelico, che ribellarsi al re significa ribellarsi alla volontà divina. Quindi un suddito, considerato il legame intrinseco vigente tra *signifiant* e *signifié*, è sottomesso al sovrano e, dunque, non dovrebbe erigersi a giudice di un re eletto per diritto divino. Bolingbroke trasuda di ipocrisia e falsità nel momento in cui rivendica il suo patrimonio, a suo dire legalmente, in qualità di suddito. In realtà questa sua pretesa nasconde un giudizio sull'operato del re e ne consegue, a questo punto, che il re si sia appropriato del suo patrimonio indebitamente. Peraltro, tale richiesta, insieme a quella di revoca del bando, essendo avanzata anche da suoi alleati, viene letta come un obbligo a cui il re deve adempiere. Ancora, se Bolingbroke si professa veramente un suddito non dovrebbe avanzare pretese sul trono con la convinzione, peraltro, di essere sostenuto in questa sua impresa dallo stesso Dio che ha eletto Riccardo come suo vicario: «In God's name I'll ascend the regal throne» (4.1.113).

A Riccardo si può imputare una condotta politica arbitraria che ha generato una perdita di consenso nel popolo, ma nel contesto politico e sociale elisabettiano ciò non è sufficiente per destituire un sovrano. Eppure pian piano i valori medievali che Riccardo incarna a pieno vengono eclissati dall'uomo rinascimentale Bolingbroke, l'uomo forte per

eccellenza, una specie di principe machiavellico privo di illusioni, realista. Come rileva Hugh Grady «[...] the context here supports premonitions about Bolingbroke as a politically ruthless, destructive character and thus helps sweep us along into the play's narrative, suggesting an epiphany of Bolingbroke as a Machiavellian» (Grady 2002, pp.71-72). La teoria della ciclicità nietzschiana ben si adatta a quest'ultimo personaggio, che per tutto il dramma si configura come un guerriero animato da ideali di giustizia per poi rimanere, alla fine, travolto dall'amara parabola del potere usurpato in lotta con i suoi conflitti, i suoi desideri e un crescente senso di rimorso. Si chiude, dunque, un cerchio perfetto nel momento in cui Bolingbroke diventa re macchiandosi della stessa colpa imputata a Riccardo, ovvero di fratricidio. Anche Bolingbroke, come Riccardo, nelle parole proferite a chiusura del dramma nega ogni sua responsabilità nell'uccisione del consanguineo sigillando, così, un ulteriore parallelismo tra lui e il suo incubo vivente:

The guilt of conscience take thou for thy labour,
By neither my good word nor princely favour,
With Cain go wander through shades of night,
And never show thy head by day nor light.
Lords, I protest, my soul is full of woe
That blood should sprinkle me to make me grow.

(5.5.41-6)

Exton, complice ed esecutore dell'ambizione di Bolingbroke, viene estromesso dal regno affinché il nuovo re possa ricomporre la frammentarietà causata dall'uccisione del precedente monarca. Dunque, l'esilio di Exton si configura, allo stesso modo dell'esilio di Bolingbroke, come una punizione necessaria per ripristinare un ordine monarchico alterato dall'usurpazione. Il nuovo re apparirebbe, pertanto, non diverso dal rissoso giovane combattente rinascimentale delle prime scene in cui la sua ira appariva animata da ideali politici e morali, sono solo le strategie che cambiano, ora la sua arma più potente è l'ambiguità. Sceglie di mistificare pubblicamente la morte di Riccardo con strategie retoriche e moralistiche: invoca un celebre mito biblico, professa il proprio dolore e proclama le sue lacrime secondo il perfetto rituale medievale:

We see Richard not as a representative of an idealized feudal realm in which virtue and bravery justified and preserved natural hierarchy of feudal bonds, but rather a desecrator of those bonds, a Machiavellian manqué who ignores to his peril Machiavelli's requirement that the prince's real, power-serving behaviour must be hidden from men's eyes by a façade of pretended virtue.

This is a mistake which Bolingbroke emphatically does not make, and [...] we witness, [...] the approving witnesses to Bolingbroke's courtesy, kindness, and adherence to the political status quo and the rights of inheritance and legal succession. As I noted, the play thus gives us two machiavels, or egregious violators of customary right and morality, but only one real Machiavellian-Bolingbroke – who truly understands the political necessity of appearances of virtue (Grady 2002, p. 75).

Riccardo e Bolingbroke si sentono entrambi protetti e sostenuti nel loro ruolo di re dallo Spirito divino. Alla luce delle nostre conoscenze sull'elezione divina, è impensabile che uno stesso Dio possa tutelare contemporaneamente due re, come è altrettanto impensabile che un uomo possa divenire re quando c'è in vita un altro uomo sul cui capo pesa ancora la corona regale. Lo strumento di Dio diventa, dunque, una strategia politica per legittimare l'usurpazione di un trono che deve essere liberato mediante una detronizzazione volontaria del re. Sebbene forzato dagli eventi, Riccardo non si tira

indietro dinanzi alla richiesta di deposizione nonostante, come già rilevato, fosse re per volere divino nonché per discendenza diretta (il carattere ereditario del suo regno è più volte palesato nell'opera attraverso immagini di sangue). Ci si chiede, a questo punto, quale sia il motivo che abbia indotto Riccardo a deporre la corona, cedendo così al volere del cugino usurpatore. Dietro il suo agnosticismo politico si cela la doppia natura del body politic, una da uomo, e pertanto mortale, e l'altra da re, e quindi immortale, come ci spiega Plowden:

The King has two Capacities, for he has two Bodies, the one whereof is a Body natural, consisting of natural Members as every other Man has, and in this he is subject to Passions and Death as other Men are; the other is a Body politic, and the Members thereof are his subjects [...] and this Body is not subject to Passions as the other is, nor to Death, for as to this Body the King never dies.⁸

Tale duplicità della persona di Riccardo crea in lui un conflitto insanabile tra la sua sfera privata e la sua sfera pubblica. Tale dissidio condiziona il suo intero operato politico che più volte, all'interno del dramma, viene messo in discussione:

Gaunt Landlord of England art thou now, not king.
Thy state of law is bondslave to the law.

(2.1.113-114)

In questo passo Gaunt mette in evidenza come il re, che dovrebbe rappresentare la legge e esserne al di sopra, abbia relegato se stesso a causa della sua avidità al ruolo di proprietario terriero, soggetto alla legge. Anche il giardiniere, nella scena del giardino, facendo ricorso a delle metafore proprie del suo lavoro, sindaca il comportamento del re che, a suo avviso, non ha fatto buon uso del potere nell'annientare gli ambiziosi:

[...] We at time of year
Do wound the bark, the skin of our fruit trees,
Lest being overproud in sap and blood
With too much riches it confound itself.
Had he done so to great and growing men
They might have liv'd to bear, and he to taste
Their fruits of duty. Superfluous branches
We lop away that bearing boughs may live.
Had he done so, himself had borne the crown
Which waste and idle hours hath quite thrown down.

(3.4.57-66)

Il giardino diventa il microcosmo dello Stato che a sua volta diventa il microcosmo della Natura. La sua incapacità di recidere i rami secchi sottopone Riccardo all'ineluttabile ciclo della natura in cui la rigogliosa primavera deve cedere il suo posto ad un avvizzito autunno. Riccardo appare contemporaneamente vittima e artefice del suo destino, vittima di un ruolo che non ha scelto ma che interpreta come un perfetto attore e artefice della sua incapacità all'esercizio del potere, l'unica arma che avrebbe potuto difenderlo dall'usurpazione. Ma re non ci si improvvisa: occorre un forte temperamento. Forse Riccardo è rimasto vittima della sua natura quasi divina, nonché della fede nell'efficacia del suo nome. Il potere del re, come precisa Mahood⁹, deriva da un'autorità verbale non da

⁸ Edmund Plowden citato da Ernst H. Kantorowicz 1989, *I Due Corpi del Re: L'Idea di Regalità nella Teologia Politica Medievale*, trad. di Giovanni Rizzoni Giulio Einaudi Editore, Torino, p.12.

⁹ M. M. Mahood 1988, *Shakespeare's Wordplay*, Routledge, London & New York, pp. 73-74.

una forza materiale. *Riccardo II* è un'opera che acutizza l'importanza e l'efficacia delle parole di un re. Per Mowbray il nome non è solo un appellativo, è la parte più intima di una persona: «My honour is my life, both grow in one» (1.1.182) e la parola non è solo un atto verbale, per lui è vita:

What is thy sentence then but speechless death,
Which robs my tongue from breathing native breath?

(1.3.172-3)

Per Bolingbroke, invece, la parola sancisce il lungo martirio del suo esilio:

How long a time lies in one little word!
Four lagging winters and four wanton springs
End in a word – such is the brief of kings.

(1.3.213-15)

Per Riccardo la parola assume una valenza singolare, è la panacea della sua irriconciliabile dualità perché è attraverso essa che Riccardo compie un viaggio simbolico che lo conduce dalla regalità all'umanità. Dapprima animato dalla convinzione che il titolo di re potesse tutelarlo da ogni avversità, come gli suggerisce il Vescovo Carlisle:

[...] That Power that made you king
Hath power to keep you king in spite of all.

(3.2.27-8)

Riccardo si rende conto pian piano della caducità del potere e del carattere effimero della sovranità:

Is not the king's name twenty thousand names?
Arm, arm, my name! A puny subject strikes
At thy great glory. [...]

(3.2.85-7)

Con queste parole Riccardo rompe l'idillio che dovrebbe esistere tra il nome del re e il regno: il regno lo ha abbandonato in favore di Bolingbroke e, pertanto, Riccardo ora è re solo nel nome. Questo potrebbe essere il momento della svolta: Riccardo in fondo è ancora in possesso del potere conferitogli da Dio e dalla società al momento della sacra incoronazione, ma sceglie di perseverare nel suo disfattismo: rinnega il suo ruolo e in nome di Dio rifiuta anche il nome di re.

What must the King do now? Must he submit?
The King shall do it. Must he be deposed?
The King shall be contented. Must he lose
The name of king? A God's name, let it go.

(3.3.143-46)

Attraverso l'uso del pronome personale «he», Riccardo suggella una scorporizzazione del suo io pubblico dal suo io privato, e così facendo enfatizza che l'uomo nascosto dietro la corona non è la stessa persona che appare agli occhi degli altri:

I live with bread, like you; feel want,
Taste grief, need friends. Subjected thus,

How can you say to me I am a king?

(3.2.175-77)

Dunque, l'usurpazione per mano di Bolingbroke non comporta per Riccardo soltanto la privazione del regno ma anche la disintegrazione della sua identità: «Nothing can we call our own but death» (3.2.152). Come evidenzia Kantorowicz, «Nonostante l'unità dogmatica dei due corpi, una separazione fra di essi rimaneva tuttavia possibile, quel genere di separazione cioè che, con riferimento all'uomo comune, viene solitamente chiamata morte» (Kantorowicz 1989, p. 12) per cui la perdita del titolo di re lo fa sentire come un guscio vuoto: «I must nothing be» (4.1.200).

Le sue debolezze di uomo pian piano trapelano dal suo dimenticare ciò che è stato o non ricordare ciò che deve essere ora. Vorrebbe poter essere grande quanto il suo affanno, ma la sua natura di debole glielo impedisce a tal punto che le parole che rivolge a Bolingbroke risuonano come una sorta di autocondanna:

Well you deserve. They well deserve to have
That know the strong' st and surest way to get.

(3.4.200-01)

Sente di non meritare più nulla, neppure il nome di battesimo. La perdita del titolo comporta, dunque, per Riccardo l'annichilimento della sua essenza di uomo nella società, come se non essere più Riccardo II, comportasse di conseguenza, non essere più neanche Riccardo.

[...] I have no name, no title;
No, not that name was given me at the font,
But 'tis usurp'd. [...]
And know not now what name to call myself!

(4.1.254-58)

Queste parole si configurano come l'ultimo atto della «teoria dei due corpi» che raggiunge il suo apice nell'annullamento del sé, unica dimensione in cui Riccardo sembra trovare sollievo:

[...] But whate'er I be,
Nor I, nor any man that but man is,
With nothing shall be pleased till he be eas'd
With being nothing.

(5.4.38-41)

Il body politic del Re ci presenta un Riccardo che riduce il sé ad una maschera con la quale realizza una parte che non ha scelto di interpretare e di cui si affranca nella famosa scena dello specchio, momento in cui il dramma raggiunge un climax emotivo e simbolico. Questo oggetto, che trascende il dramma personale, diventa il mezzo attraverso cui Riccardo riesce non solo a spiare le sue colpe e le sue sofferenze, ma a denunciare la vanità delle ambizioni dell'uomo. Lo specchio diventa l'emblema della frattura tra la sacralità del monarca e la fragilità dell'uomo, essendo da una parte simbolo di vanità nell'iconografia medievale e dall'altra rivelatore di verità. Per Riccardo lo specchio è come un libro, la cui lettura svela la sua identità: ma esso da una parte gli mente non rivelandogli i segni del suo dolore e mostrandogli il volto di sempre e dall'altra gli dice la

verità facendogli vedere l'uomo che è, un uomo con le sue fragilità come tanti altri. La frantumazione dello specchio, come sostiene Kantorowicz¹⁰, coincide non solo con lo sgretolamento del passato e del presente di Riccardo, ma anche con la distruzione di ogni possibilità di dualismo.

Ora che Riccardo ha abdicato con un sublime atto teatrale di auto sconsecrazione assistiamo ad una sua rinascita sotto nuove vesti, quelle di un re-poeta che riesce finalmente a dimostrare attraverso il semplice uso della parola tutto il potere e la forza che non è stato in grado di palesare durante il suo regno. Nella scena della deposizione Riccardo non teme di esternare un'abnegazione del suo ruolo pubblico e allo stesso modo, nella scena della prigionia presso il castello di Pomfret, affronta con coraggio la sua tragedia personale che qui raggiunge il suo culmine. Riccardo racconta la sua vita come se stesse componendo un testo letterario tragico in cui il fallimento politico lascia il posto ad un uomo che, seppur spogliato di ogni gloria, rimarrà re delle sue pene e che riesce a trovare la sua dimensione di re in un altro luogo e in un altro tempo:

Mount, mount, my soul. Thy seat in up on high,
Whilst my gross flesh sinks downwar here to die.

(5.4.111-12)

Riccardo è consapevole, per non aver ben governato, di aver fatto pessimo uso del tempo, motivo per cui ora è il tempo a fare pessimo uso di lui: «hath time made me his numb'ring clock» (5.4.50) e trasforma in punto di morte quel senso di cupio dissolvi che lo caratterizza in una sorta di riscatto etico della sua vita mal spesa ai servizi della politica.

La scena della prigionia è particolarmente importante perché questo luogo diventa il riflesso non soltanto del cambiamento di Riccardo, ma anche del mondo: il mondo è la prigionia in cui Riccardo è stato prigioniero del suo ruolo (sebbene il suo nome lo rendesse libero) e la prigionia è il luogo in cui Riccardo si riappropria della sua libertà di uomo. Questo paradosso trova riscontro nel momento in cui assistiamo ad un altro cambiamento di Riccardo, quando da attore diventa direttore di scena di un Bolingbroke che a sua volta vive in senso inverso questi ruoli: «Here, cousin - seize the crown» (4.1.181). Potremmo avanzare l'ipotesi che sia il potere ad indurre chiunque sia al suo vertice ad interpretare una parte, che a questo punto risulta necessaria e inevitabile. I corsi e i ricorsi storici vichiani sembrano ben spiegare il processo attraverso cui quando un «sole tramonta in lacrime in un plumbeo occidente» (2.4.21) ce n'è un altro pronto a sorgere al suo posto¹¹, nutrendosi del sangue del suo predecessore. Eppure il Riccardo uomo riesce a vincere su Bolingbroke che per tutto il dramma sembra tessere le fila del suo destino e condurlo ad un duplice doloroso divorzio, dalla corona e dalla regina Isabella. Ma Riccardo quanto più viene privato del potere politico tanto più cresce in umanità. Shakespeare in questo dramma pone «the word against the word»: le parole del poeta che man mano vincono su quelle del politico. Come osserva John Roe:

The art of *Richard II* lies in illustrating how faith may be broken and in what ways reparation may be made. It follows a dual career both of showing an original wrong's eventually being put right, as if according to a divine teleology, and observing the accidents and contingencies whereby circumstances constantly dissolve and re-form beyond anyone's control or intention (Roe 2002, p. 56).

¹⁰ Cfr. Kantorowicz 1989, p.36.

¹¹ «O that I were a mockery king of snow,/Standing before the sun of Bolingbroke,/To melt myself away in water-drops!» (4.1.259-61) esclama Riccardo poco dopo l'abdicazione.

Attraverso una sorta di fede linguistica Riccardo regala a se stesso la sua parte più intima e al lettore una toccante biografia di un uomo dalla brillante retorica e dal coraggioso stoicismo («A king, woe's slave, shall kingly woe obey» 3.2.210) sull'inetto uomo politico che è stato e sull'ambizioso rivale Bolingbroke. Sottopone il suo sguardo all'attento giudizio dello spettatore consapevole che dopo tutto noi siamo, come asserisce Lacan, «beings who are looked at in the spectacle of the world»¹².

¹² Lacan citato da Christopher Pye 1990, *The Regal Phantasm: Shakespeare and the Politics of Spectacle*, Routledge, London, p.66.

Bibliografia

- Boorman S. C. 1987, *Human Conflict in Shakespeare*, Routledge & Kegan Paul, London-New York.
- Clarke M. & Wood R. 1956, *Shakespeare at the Old Vic.*, Adam & Charles Black, London.
- Cohen D. 1993a, *Shakespeare's Culture of Violence*, St. Martin's Press, London.
- Cohen D. 1993b, *The Politics of Shakespeare*, St. Martin's Press, New York.
- Cohen S. 1987, *The Language of Power and the Power of Language: The Effects of Ambiguity on Sociopolitical Structures in Shakespeare's play*. Harvard University Press, Harvard.
- Dollimore J. 1989, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Harvester Wheatsheaf, New York.
- Eagleton T. 1986, *William Shakespeare*; ristampa 1988, Basil Blackwell, Oxford.
- Foakes R. A. 2003, *Shakespeare and Violence*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Grady H. 2002, *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne: Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Grady H. 2009, *Shakespeare and Impure Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Greenblatt S. 2005, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- Gregson J. M. 1983, *Public and Private Man in Shakespeare*, Barnes & Noble Books, London-Canberra.
- Greene N. 2002, *Shakespeare's Serial History Plays*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hakola L. 1988, *In One Person Many People: The Image of the King in Three RSC Productions of William Shakespeare's King Richard II*, Werner Söderström, Helsinki.
- Holderness G. 1992, *Shakespeare's History Plays: Richard II to Henry V*, Macmillan Press, London.
- Howard A. 2010, *The King Within: Reformations of Power in Shakespeare and Calderón*, Peter Lang AG, Bern.
- Humphreys A. R. 1967, *Shakespeare: Richard II*, Edward Arnold, London.
- Kantorowicz E. H. 1989, *I Due Corpi del Re: L'Idea di Regalità nella Teologia Politica Medievale*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Leggatt A. 1988, *Shakespeare's Political Drama: The History Plays and the Roman Plays*; ristampa 1990, Routledge, London-New York.
- Lucking D. 2007, *The Shakespearean Name: Essays on "Romeo and Juliet", "The Tempest", and Other Plays*, Peter Lang, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt/M-New York-Oxford-Wien.
- Mahood M. M. 1957, *Shakespeare's Wordplay*; ristampa 1988, Routledge, London.
- Prior M. E. 1973, *The Drama of Power: Studies in Shakespeare's History Plays*, Northwestern University Press, Evanston-Illinois.
- Pye C. 1990, *The Regal Phantasm: Shakespeare and the Politics of Spectacle*, Routledge, London.
- Pye C. 2000, *The Vanishing: Shakespeare, the Subject, and Early Modern Culture*, Duke University Press, Durham-London.
- Roe J. 2002, *Shakespeare and Machiavelli*, D. S. Brewer, Cambridge.
- Sanders W. 1980, *The Dramatist and the Received Idea*; ristampa, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melbourne-Sydney.
- Saussure F. de 1995, *Cours de Linguistique Générale*. Éditions Payot & Rivages, Paris.
- Shakespeare W. 1995, *Richard II*, a cura di Nemi D'Agostino e Andrea Cozza. 1995; ristampa 2005, Garzanti Editore, Milano.
- Sherwood T. G. 2007, *The Self in Early Modern Literature: For the Common Good*, Duquesne University Press, Pittsburgh-Pennsylvania.
- Tennenhouse L. 1986, *Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres*, Methuen, New York-London.

