

Raccontando  
«tristi storie della morte dei re».  
Testo, contesto e rappresentazioni  
del *Riccardo II* di Shakespeare  
di Cesare Catà

**Abstract**

William Shakespeare's *Richard II* presents philosophical and political themes related to the history of England and a symbolical interpretation of the Wars of the Roses, on the one hand; and to the person of Queen Elizabeth I, on the other hand: as it is known, Queen Elizabeth identified explicitly herself with Shakespeare's Richard of Bordeaux. As a matter of fact, the famous scene of Richard's "unkinging" was censored during Elizabeth's age. Moreover, the text shows a deep philosophical meaning related to the role of the king, conceived as a hieratic and holy guide.

The paper analyses the text and explores the historical and modern staging of the play, from the representation committed by the Earl of Essex to the company of the Lord Chamberlain's Men, to acclaimed contemporary performances such as John Gielgud's (1929) and Fiona Shaw's (1997).

L'immagine dello *untimely bier* – il "premature", "fuori tempo", "in disaccordo con la storia": tale è il portato polisemantico dell'inglese *untimely* –, feretro del sovrano che chiude *Riccardo II* di William Shakespeare, è emblematica del molteplice livello ermeneutico che caratterizza questo testo. Com'è tipico del teatro shakespeariano, nel *chronicle play* dedicato al regnante Plantageneto troviamo, intimamente connesso con la vicenda storica narrata dalla trama drammaturgica, un insieme di inscindibili significati di ordine politico, filosofico e psicologico.

Storicamente, quello di Riccardo è un feretro *untimely*, in quanto egli è stato illegittimamente detronizzato, con una fine violenta del casato Plantageneto che condurrà di fatto al conflitto civile della Guerra delle Due Rose. Correlatamente, da un punto di vista politico *Riccardo II* è un testo estremamente complesso, che sottende una sottile rete di rimandi, identificazioni e allusioni tra il re di Bordeaux, così come definito dal dramma di Shakespeare, e la figura della regina Elisabetta I, la quale, com'è noto, ebbe ad affermare all'archivista di corte William Lambarde, parlando del testo: *I am Richard II, know ye not that?*<sup>1</sup>.

Da un lato, Elisabetta appare essere come colei che, per motivi dinastici, è destinata a riportare sul trono d'Inghilterra un legittimo erede comprendente in sé le due casate – i Lancaster, gli York – scissesi con la detronizzazione di Riccardo; dall'altro lato, le similitudini caratteriali tra i due parrebbero sottendere una sorta di implicito monito che il *play* indirizza alla regina vergine riguardo ai pericoli corsi dal suo regno. Inoltre, se in Riccardo – ultimo re ad aver effettivamente regnato per diritto di sangue prima dei Tudor – ricade la colpa di aver spezzato la diretta linea dinastica di Guglielmo il Conquistatore, avendo le caratteristiche del suo governo e della sua persona permesso l'intronizzazione di Enrico Bolingbroke, parallelamente Elisabetta I – nipote di Enrico VII e Elisabeth di York, e dunque ripristinante con la sua persona la spezzata linea dinastica – sembra dover interrompere nuovamente la successione divina per diritto di sangue, per via del suo nubilato privo di figli legittimi. Nel 1595, quando *Riccardo II* viene verosimilmente composto, la regina, sul trono da quasi quarant'anni, ne ha più di sessanta: il suo nubilato senza prole è perciò una certezza. Una certezza angosciante, che la morte di Maria Stuart, otto anni prima, ha contribuito a sottolineare ponendo in evidenza la questione della legittimità regale.

Estremamente significativo, come vedremo, è in questo senso l'episodio che, il 7 febbraio 1601, alla vigilia della insurrezione tentata da Robert Devereux, conte di Essex e favorito della regina vergine, vide degli emissari del conte versare una somma in denaro alla compagnia del Chamberlain's Men affinché fosse messo in scena *Richard II*, il quale da tempo non veniva più proposto: «si intendeva così – come nota Melchiori – preparare la popolazione londinese, ignara della congiura, agli eventi che sarebbero seguiti il giorno successivo»<sup>2</sup>. Si noti inoltre, a tale proposito, come la “famigerata” scena della deposizione di Riccardo, allorquando lascia il regno a Bolingbroke che assumerà il nome di Enrico IV, dovette subire in età elisabettiana importanti censure, se essa appare completamente espunta nelle prime tre edizioni a stampa del *play*.

Tale sostanza storico-politica del dramma prende forma sullo sfondo della questione filosofica del carattere divino del re, della *kingship* come un principio ieratico e inviolabile. Come Kantorowicz ebbe a notare nel suo imprescindibile studio sul *Riccardo II*<sup>3</sup>, nel ritrarre il disfarsi del governo del sovrano Plantageneto, Shakespeare fotografa altresì il passaggio epocale da una concezione del potere su base sacrale, in virtù della quale il sovrano è *imago Dei* (conformemente a come la cultura medievale ha codificato nel *Liber Augustalis* federiciano<sup>4</sup>, nella concezione espressa nel *Policraticus* di Giovanni di Salisbury<sup>5</sup>, o in quella dei *Moralia in Job* di Gregorio Magno<sup>6</sup>), a una visione moderna e machiavellica della comunità, secondo la quale la realtà *de facto* determina quella *de iure*, e non viceversa.

In questo senso, *Richard II* è altresì l'epico canto crepuscolare della Cavalleria, il nostalgico peana dell'universo ideale che soccombe a quello reale. Non casualmente, in ultima analisi quello del protagonista shakespeariano è

un profilo fondamentalmente narcisistico, che ricalca sorprendentemente tutti gli aspetti di tale sindrome, così come essa viene descritta dalla psicanalisi contemporanea. Oltre ad aprire intriganti prospettive sull'argomento del narcisismo e sui suoi significati psicologici e filosofici, tale tratto del Riccardo shakespeariano avvicina ulteriormente il protagonista del dramma alla regina vergine.

Possiamo dunque tentare di osservare più da vicino tale identificazione e i suoi risvolti politico-culturali, in relazione alle messe in scena del testo in età elisabettiana.

### **In un complesso gioco di specchi: Riccardo II e Elisabetta I**

La battuta che la regina rivolge all'archivista di corte circa la presunta identificazione della sua figura con quella di Riccardo II restituisce la cifra delle forti implicazioni civiche e culturali del testo shakespeariano, e quest'ultimo, mettendo a fuoco la questione della deposizione di un re legittimo, tocca corde sensibilissime della coscienza collettiva dell'epoca: verso il passato, per l'eco mai sopitisi del conflitto civile delle Due Rose, alla cui origine si pone proprio la deposizione dell'ultimo Plantageneto, e verso il futuro, per il trono ansiosamente vacante che la priva di prole regina Elisabetta avrebbe lasciato dopo la sua morte, avendone assunto legittimità con l'assassinio di Maria Stuarda, sovrana anch'ella per diritto di sangue. Legandosi intimamente con le dimensioni del passato e del futuro d'Inghilterra, *Richard II* assume così una rilevanza straordinaria per il presente – quel presente che, in molti sensi, Elisabetta propriamente incarnava (non casualmente, questo dramma è l'unico, nell'ampia produzione teatrale shakespeariana, che pare sia stato direttamente connesso con un evento politico contemporaneo al drammaturgo, vale a dire la già citata tentata sommossa di Robert Devereux). Nel colloquio con l'archivista Lambarde, nel quale la regina palesa il parallelismo con il personaggio del Plantageneto affrescato da Shakespeare, veniamo altresì a scoprire che ella ordinò fosse fatto coprire un ritratto di Riccardo, presente all'interno della corte, tale era l'ossessione patita nei confronti dell'antenato detronizzato. Comprendiamo dunque quale fosse il potenziale propagandistico che Essex supposeva questo testo potesse possedere contro Elisabetta, come anche il perché venisse *de facto* censurata la scena della deposizione di Riccardo nelle prime rappresentazioni e nelle prime edizioni a stampa tra il 1597 e il 1599. La scena riapparirà soltanto nel 1608, cinque anni dopo la morte della regina vergine, nel momento in cui il tema della successione – sul trono sedendo (per volere della stessa Elisabetta) Giacomo I, figlio di Maria Stuarda – parve essersi pacificato. Nell'edizione del 1608, veniva esplicitamente riportato l'avviso: «With the additions of the Parliaments Sceane, and the deposing of King Richard»<sup>7</sup>.

Il primo Quarto di *Richard II* fu stampato nel 1597. Meno di un anno dopo, l'identificazione di Elisabetta I con il sovrano protagonista del dramma era qualcosa di assodato dalla società del tempo: in una lettera indirizzata alla regina nel 1578, Sir Francis Knollys chiede venia «for giving unwelcome counsel to the Queen», aggiungendo che non avrebbe mai voluto «play the partes of King Richard's the Second's men»<sup>8</sup>. Ciò che Sir Knollys intende è che egli non vuole essere per la regina un bieco adulatore privo d'onore, un falso consigliere così come Bushy, Baggot e Green sono per Riccardo nel dramma shakespeariano (e forse come Cecil è di fatto per la regina). Il Plantageneto ed Elisabetta sono dunque già pacificamente considerati, nelle loro personalità e nelle vicende politiche che si trovano ad affrontare in un evidente parallelismo.

Nel titolo iniziale del Quarto del 1597 si legge: «The Tragedie of King Richard the second. As it hath beene publikely acted by the Right Honourable the Lorde Chamberlaine his Seruants»<sup>9</sup>. Gli uomini del Lord Ciambellano erano la compagnia alla quale dovette appartenere William Shakespeare, la quale, come il titolo del dramma tradisce, ebbe a mettere in scena il testo già prima della sua edizione. Inoltre, tale dramma non viene qui annoverato – come accadrà nel Folio del 1623 contenente le opere complete del bardo – tra le *histories*, essendo bensì definito come una *tragedie*. Se *Riccardo II* possa considerarsi un dramma storico o una tragedia, o simultaneamente entrambe le cose, è una questione ermeneutica sulla quale la critica rifletterà a lungo nel corso dei secoli. Certamente, al di là della materia trattata, la forma e la sostanza del testo si discostano in modo fondamentale dagli *history plays*, concentrandosi piuttosto sul motivo dell'amore e della morte dell'eroe protagonista. Spostandosi dal piano della cronaca a quello della psicologia, lo *shift* operato da Shakespeare non è squisitamente linguistico o stilistico, poiché trascende l'idea di un teatro come ri-narrazione degli eventi passati, per abbracciare l'idea di un teatro come interpretazione della storia e dei suoi simboli. Riccardo II, divenendo in questo senso simbolo del potere sacrale minacciato dalla personalità di colui che lo incarna (la lotta tra i due “corpi del re” su cui ebbe a soffermarsi Kantorowicz) si connette intimamente con il portato simbolico del potere di Elisabetta. Inoltre, a un ulteriore livello di analisi interpretativa, *Richard II* è a tutti gli effetti una *tragedy*, in quanto al centro del dramma troviamo il conflitto interiore tra l'immagine divina che il protagonista ha di sé e il suo disfacimento; tale elemento, come vedremo, tocca personalmente la figura della regina vergine<sup>10</sup>.

L'apice della fenomenologia fatalmente narcisista che intride il protagonista shakespeariano si esprime nella scena unica dell'Atto Quarto, quando egli deve spogliarsi della propria corona (o rinunciare alla “immagine eroica del suo Sé”, per dirla in termini psicanalitici). Non casualmente, è proprio qui che dovette esercitarsi un qualche forma di *ensorship*, in seguito alla quale troviamo la scena mutilata nelle prime edizioni a stampa. I versi “tagliati” nella versione emendata sono quelli dal 155 al 319: trattasi dei versi-chiave in cui

assistiamo all'*unking* di Riccardo, il suo *undoing*. Siamo nel *core* del testo, nel momento in cui Riccardo misura ed esperisce tragicamente la sproporzione tra “i due corpi del re”, realizzando come il concetto di *kingship* e quello della sua persona siano separabili, e come la realtà fattuale sia preminente rispetto al principio ideale della regalità.

Questo scontro tra regalità e realtà tocca il nodo politico cruciale della questione della deposizione di un re legittimo. Il verbo *unking* è un pregnante e difficilmente traducibile neologismo shakespeariano che fa cenno a una condizione inaudita: quella di un re che – pur essendo tale, *ad Aeternum*, per diritto divino – non è più tale *de facto*. Se, nella psicologia del personaggio, Shakespeare ci mostra genialmente come ciò corrisponda a un Io che rimane vuoto, residuo di un Sé non risolto, a livello politico ciò spalanca invece il tema della questione della successione al trono, della legittimità del potere su linea di sangue, quella linea troncata dalla Guerra delle Due Rose. L’una come l’altra questione sono pericolosamente connesse con la figura della regina Elisabetta.

Alla fine degli anni Novanta del XVI secolo, quando *Richard II* viene composto e per le prime volte messo in scena, la storia del Plantageneto di Bordeaux è al centro del dibattito culturale inglese, intessendo una complessa trama di rapporti tra testo, messe in scena, storia e politica. Quello shakespeariano non è che uno dei vari drammi – verosimilmente il più celebre e apprezzato, anche al suo tempo – che in questi anni vengono dedicati alla storia di Riccardo, proponendo significativi parallelismi con il presente. Prima di Shakespeare, opere come *The Life and Death of Jack Straw* e *Thomas of Woodstock* avevano interrogato la medesima materia storica; poco dopo, vi tornerà *The First Part of the Reign of Henry IV* di Hayward. Quello che tali opere mettono a tema è un archetipo – quello del potere sacrale e della divina persona del sovrano – sul quale scrittori, filosofi e drammaturghi inglesi, alla fine del XVI secolo, sono chiamati a riflettere per comprendere lo *Zeitgeist* da loro vissuto e incarnato da Elisabetta I. «In questo contesto – come è stato notato da Margaret Shewring – *Richard II* di Shakespeare ha trovato la sua forza peculiare, assorbendo e riflettendo pericolose schegge di luce nel poliedrico prisma della situazione politico-culturale del tempo»<sup>11</sup>.

Certamente, il dramma shakespeariano è anche un monito nei confronti di Elisabetta, la quale pare minacciata dalle medesime potenzialità di distruzione che furono fatali al suo antenato: il narcisismo generante la confusione tra “i due corpi del re”; la fiducia malriposta in consiglieri errati (quello tra Cecil e i personaggi di Baggot, Bushy e Green è un parallelismo che venne cavalcato da molti, *in primis* da Essex nel muovere la sua sommossa); il non ascoltare alcun consiglio da parte dei nobili e degli anziani; l’incapacità di lasciare un erede legittimo sul trono, evitando uno scontro fratricida.

Tuttavia, se da un lato Riccardo è, in tutto e per tutto, un politico inetto, un uomo inadatto all’azione, per incapacità personali o – come intuì tutta una linea critica che va da Coleridge<sup>12</sup>, a Chambers<sup>13</sup>, a W. B. Yeats<sup>14</sup> – perché trop-

po versato nel senso estetico della realtà ideale per comprendere il mondo; oppostamente Elisabetta I è, nelle sue azioni di governo, uno dei sovrani più abili, risoluti, volitivi e illuminati che l'Inghilterra possa ricordare. In questo senso, Riccardo è davvero "l'ombra", in accezione junghiana, di Elisabetta: ciò che la regina è chiamata a confinare nel suo inconscio. Inconscio che diventa di ordine collettivo, dal momento che la regina stessa è un simbolo – sacrale – del potere che esercita. Di qui la trattazione del personaggio di Riccardo II come archetipo culturale, con tutti i rischi, le censure e i significati politici dell'interpretazione scenica.

Tra Elisabetta e il personaggio di Riccardo pare innestarsi, alla luce di tale rapporto, un complesso gioco di riflessi e di ombre, per il quale la regina vergine è chiamata ad espungere da sé, nell'attività di governo, tutti i fantasmi di Riccardo, valorizzando la propria parte maschile a discapito di quella femminile, relegata al contesto privato; laddove invece Riccardo è un *character*, il cui aspetto è, nelle sue passioni e nel suo gusto estetico-ideale, fondamentalmente femminile. Tale questione, sovente liquidata da registi, interpreti e attori conferendo al protagonista tratti affettati o effeminati, è in realtà ben più complessa, in quanto sottintende, nel sovrano protagonista, un'attitudine al patimento, alla bellezza, all'astrazione, all'amore assoluto per le forme. Tratti "platonici" che la letteratura ci tramanda come tipici della personalità di Elisabetta, e che tuttavia parrebbero non aver inficiato – come fatalmente fu per Riccardo, sua "ombra" – l'attività del suo regnare. A questo proposito il Plantageneto, come ha notato Franco Ricordi, può essere definito «il personaggio eminentemente platonico-cristiano di Shakespeare [...]. Riccardo tende verso il Cielo, superbamente nei suoi pensieri, e non può sopportare di avere a che fare con qualcosa di basso, di reale, di concreto [...]. Egli tende all'altezza dell'Idea, pur consapevole della gravità e della gravità della sua carne»<sup>15</sup>.

Elisabetta parrebbe dunque rimuovere Riccardo dalla sua immagine pubblica e dalla sua attività cosciente, per vederlo riemergere, con la potenza evocatrice del simbolo, allorquando la sua storia viene messa in scena come archetipo del potere regale divino. La solitudine finale del Plantageneto nella Torre di Pomfret, descritta da Shakespeare nella quinta scena del V atto, se da un lato è evidentemente la realizzazione parossistica del narcisismo del protagonista, dall'altro lato non può non richiamare, proprio in questo senso, la solitudine della vergine Elisabetta, rimasta sola con sé, piena di sé, al crepuscolo del suo regno.

Non a caso, uno dei tratti precipui del protagonista del dramma è la sua magniloquenza verbale<sup>16</sup>; la bellezza letteraria del *Richard II* deriva anche dal fatto che il drammaturgo affida al personaggio principale una lingua quanto mai raffinata, la medesima dei sonetti, quasi una sorta di incessante lirismo, un primato della parola sulla realtà che, in un certo qual senso, fa di Riccardo II il più shakespeariano dei personaggi shakespeariani. I *blank verses* pronunciati

da Riccardo sono sempre sublimi, ieratici – anche e soprattutto nel disfacimento – e propongono divagazioni retoriche amplissime e quanto mai affascinanti.

Riccardo ama, sopra ogni cosa, le parole; e, tra tutte le parole, ama soprattutto le proprie: è l'esempio più lampante di quell'amore per le forme, quel senso estetico innato e spiccatissimo che, unito al culto-ossessione di sé come sovrano, caratterizzano primariamente il suo personaggio. Di Elisabetta, definita sin dalla sua epoca come *la plus fine femme du monde*, sappiamo che, tra tutte le virtù femminili in suo possesso, la modestia era forse la meno spiccata. Amava il suono della propria voce. «È sua abitudine – scrisse un diplomatico stremato dal fiume di parole della sovrana – fare lunghe digressioni e, dopo immani circonlocuzioni, arrivare al punto che intende trattare. Fu truce, violenta, arrogante, raffinata, sempre maestosa»<sup>17</sup>.

Altro punto di significativa connessione tra la regina vergine e l'ultimo Plantageneto è l'ossessione per gli specchi. Nel testo shakespeariano, all'apice drammatico della scena in cui viene deposto da re legittimo, Riccardo si fa portare uno specchio in cui rimira se stesso e si chiede, al crepuscolo del suo regno, se quella immagine sia la medesima del re che è stato, o se il dolore abbia avuto la meglio, trasformando la sua più profonda essenza. È noto il *rumor* secondo cui Elisabetta avrebbe fatto rimuovere tutti gli specchi dalla sua corte, non sopportando più la propria immagine riflessa. Vero o no che sia l'episodio, era con ogni probabilità di dominio popolare, e quindi certamente in grado di essere riconosciuto come un ulteriore rimando alla regina all'interno del personaggio shakespeariano.

Anche la volontà di coprire il ritratto del Plantageneto, da parte di Elisabetta, può vedersi come un rifiuto di avere uno specchio in cui riflettersi: specchio che, su molteplici piani, pareva riflettere ciò che la regina sarebbe potuta fatalmente divenire (e che forse, intimamente, da sempre era). Questo è il nucleo potenzialmente eversivo del dramma, e in particolare della scena della auto-deposizione: come ben comprendeva Robert Devereux, secondo conte di Essex – favorito della regina, suo amante e figlioccio di Robert Dudley, primo conte di Leicester che già, prima di morire, ebbe ad occupare i favori e il cuore di Elisabetta<sup>18</sup> – allorquando, entrato in contrasto con la sovrana e con i Cecil suoi consiglieri, di ritorno dalla fallimentare campagna d'Irlanda tentò, novello Bolingbroke, di guidare una rivolta per sovvertire il potere assoluto del Regno.

### **Il potenziale politico del testo: il Riccardo II e la tentata rivolta di Essex**

Il rapporto tra il conte di Essex e la regina vergine affascina da sempre romanzieri, storici, sceneggiatori. Il punto apicale della loro relazione, complessa e romantica, lo si tocca l'8 febbraio 1601, allorquando il giovane conte, caduto in disgrazia dopo le sue campagne militari in Irlanda, estromesso dai centri de-

cisionali di corte a vantaggio del circolo dei Cecil, tenta di sovvertire il potere sovrano sobillando una rivolta contro la sua antica amica-protettrice, la regina vergine. In questo evento storico inaudito, come abbiamo accennato, *Richard II* di Shakespeare gioca un ruolo significativo, che tradisce il potenziale politico del testo e della sua messa in scena.

Il 27 settembre del 1599 Robert Devereux, conte di Essex, fa il suo ingresso a Londra seguito da duecento uomini. Benché non ne abbia l'aspetto, è un comandante al ritorno da una sostanziale disfatta: inviato qualche mese prima in Irlanda per sedare la rivolta in atto nell'Isola, ha drammaticamente fallito nel suo tentativo e, già prima del suo ritorno, corrono voci sui rapporti intrattenuti con il capo dei ribelli, Tyrone, cui ha proposto di capovolgere il potere inglese anche a Londra<sup>19</sup>.

Il giorno seguente il conte irrompe, senza trovarla, nella stanza da letto della regina vergine. Subito tratto in arresto, è confinato in Essex House, dove tuttavia non cessa di lavorare al romantico quanto scellerato progetto di capovolgere il potere di Elisabetta<sup>20</sup>. Progetto che, come detto, si concretizza l'8 di febbraio di due anni dopo.

Se la storia inglese assume in questi eventi un sapore quasi teatrale, il teatro è chiamato a giocare una parte nella storia stessa quando un attendente di Essex, tale Marrick, ebbe a commissionare, per il giorno precedente la rivolta, *Richard II* alla Compagnia del Ciambellano. La commissione incontra non poche resistenze, sia da parte dei membri della Compagnia che da parte di Augustine Phillips, gestore del teatro, in quanto il *play*, ormai molto noto e fuori programma da tempo, non avrebbe attratto un pubblico sufficiente. Ciò non fece demordere l'uomo di Essex, che offrì una somma maggiorata purché la messa in scena avvenisse. Con ogni probabilità, possiamo pensare che ciò si motivasse per il legame con la rivolta pianificata per il giorno successivo, la quale avrebbe potuto trovare – nella storia del re deposto, vittima del suo narcisismo, immagine diffratta di Elisabetta nella cultura popolare – un motivo legittimante e galvanizzante per lo spirito dei rivoltosi. Inoltre, come è stato notato, vi è un'ulteriore questione: Essex è un discendente di quel duca di Gloucester che, nel dramma, viene ingiustamente lasciato morire, per colpa (indiretta o diretta) di Riccardo<sup>21</sup>; in Gloucester, Essex poteva dunque ravvisare un'alternativa linea di successione al trono, che conduceva sino a lui stesso. Ma la messa in scena non suscitò l'effetto sperato dal giovane conte guerriero. La popolazione rimase impietrita di fronte al suo ingresso nella città. Nessuno seguì lui e suoi uomini, e la sollevazione si rivelò un clamoroso fiasco. La Compagnia del Ciambellano, a differenza di Essex e i suoi, non venne punita: la relazione che si voleva porre tra la messa in scena del testo e la sollevazione non fu dunque presa in considerazione dalla Corona, non avendo evidentemente il dramma prodotto effetto alcuno sulla cittadinanza (tanto che alcuni critici hanno inteso fortemente ridimensionare la connessione tra la commissione della messa in scena del dramma e la rivolta<sup>22</sup>).

D'altronde, il dramma shakespeariano, nella prospettiva della politica dei Tudor, possiede una fondamentale ambivalenza, in virtù della quale non avrebbe mai potuto essere condannato *sic et simpliciter*, foss'anche stato utilizzato dall'*entourage* di Essex con fini sovversivi. Se da un lato, infatti, Riccardo è il re deposto per le sue mancanze, il suo narcisismo, i suoi attendenti corrotti, dall'altro lato è anche l'ultimo re legittimo salito sul trono inglese, antenato diretto di Elisabetta, la quale redime perciò in sé il peccato mortale di usurpazione compiuto da Enrico IV. Dunque, il passato feudale incarnato da Riccardo è, in termini teleologici, in una filosofia della storia il cui culmine è indicato nella salita al trono dei Tudor, anche la giustificazione per il presente di Elisabetta e il futuro dei Tudor<sup>23</sup>; in questa prospettiva taluni critici, come Greenblatt, ritengono che *Richard II*, «ben lungi dal possedere un carattere sovversivo, sia fundamentalmente un testo che narra la deposizione di un re legittimo come un atto di ordine sacrale»<sup>24</sup>. Quello di Essex sarebbe stato, in questo senso, un sostanziale fraintendimento ermeneutico del testo shakespeariano, con ricadute storiche fatali. Alla luce di ciò comprenderemmo perché, mentre da un lato il testo shakespeariano non subiva condanna alcuna, parallelamente il conte Robert Devereux, un tempo favorito della regina vergine, veniva prontamente arrestato, condannato per tradimento alla Corona e, diciassette giorni dopo la sua fallita rivolta, decapitato.

### ***Richard II* tra storia e scena**

Le fonti dalle quali William Shakespeare prende le mosse per affrescare gli ultimi ventidue mesi di cui racconta in *Richard II* sono, anzitutto, *Chronicles of England, Scotland and Ireland* di Raphael Holinshed e il trattato *Union of Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York* di Edward Hall (nel quale già si suggerisce che la deposizione di Riccardo è la causa originaria della Guerra delle Due Rose). Sappiamo inoltre che Shakespeare ben conosceva il poema di Samuel Daniel sulla guerra civile d'Inghilterra, nonché il dramma anonimo *Woodstock*, quasi coevo alla stesura di *Richard II*. Da tali testi, il bardo di Stratford trae quella che possiamo definire una tragedia di materia storica, in cui il protagonista è, a un tempo, sia l'effettivo personaggio di Riccardo di Bordeaux, sia un archetipo del potere e della sindrome narcisistica, sia un riflesso della regina Elisabetta I d'Inghilterra.

Questa operazione realizzata dal drammaturgo si fonda su un procedimento narrativo che vede realizzarsi un metodo di scrittura avente al suo centro, non gli eventi esterni, bensì l'universo interno del protagonista, nel quale i fatti si riflettono; quasi inverando la dottrina rinascimentale, di ficiniana memoria, dell'uomo quale microcosmo dell'universo infinito, Shakespeare offre allo spettatore (e al lettore) una versione della storia attraverso le psiche dei *characters*, i quali, così, si trasformano da personaggi a simboli. La storia, parallelamente, non è più mera cronaca, ma diventa racconto mitico, epica della memoria collettiva.

La parola diventa preminente rispetto al gesto. Come possiamo osservare anche in *Richard III* e *Henry V*, Shakespeare riporta nell'espressione linguistica dei personaggi lo svolgersi delle vicende d'Inghilterra, secondo un procedimento drammaturgico che nel 1600 applicherà anche in *Hamlet*. Similmente, anche se con un taglio stilistico profondamente differente, anche *Edoardo II* di Marlowe è costruito in tale prospettiva.

La ri-narrazione della storia inglese proposta da Shakespeare, dall'ultimo anno di regno di Riccardo II sino alla battaglia di Bosworth che segna la fine di Riccardo III nel 1485, acquisisce uno spessore epico-simbolico che in epoca elisabettiana possiede evidenti e gravosi risvolti di carattere politico; nelle rappresentazioni moderne, il dramma *Richard II* non cessa di presentare ad attori e registi problematiche ermeneutiche connesse con l'interpretazione della storia inglese che porta con sé.

La prima e più celebre interpretazione novecentesca del personaggio di Riccardo è quella che ne diede, con una produzione dell'Old Vic del 1929, poi ripresa dal Queen's Theatre nel 1937, Sir John Gielgud. Benché oggi non vi sia alcun critico vivente che conservi memoria di tale interpretazione (giunta a noi solo in forma di registrazione fonica), l'interpretazione di Gielgud è rimasta per anni un punto di riferimento. Gielgud portò alle estreme conseguenze la suggestione, propria di Coleridge e Yeats, secondo cui Riccardo sia stato un re-poeta, un esteta chiamato a regnare, per il quale la bellezza del linguaggio dovette tragicamente essere più forte della praticità negli affari regali. Gielgud tese a enfatizzare la musicalità e la poeticità del verso shakespeariano, innalzò al massimo le capacità retoriche ed espressive del personaggio: con ciò, ben lungi dall'apparire un tiranno, il Riccardo di Gielgud ebbe a mostrarsi come un uomo di eccezionale sensibilità, perso nelle forme astratte della propria mente, completamente opposto alla risoluta praticità di Bolingbroke.

La versione dell'Old Vic del 1929 fece scuola, proponendo una dizione quanto più possibile chiara dei versi shakespeariani e una fluidità quanto più possibile rapida dei cambi scena. L'interpretazione di Gielgud, in particolare, si impose per le sue caratteristiche qualità; lo stesso attore ebbe a dichiarare nel 1939: «avevo visto sia Faber che Milton interpretare Riccardo ma, sebbene le loro qualità comunicative mi avessero impressionato fortemente nella loro versione del re, non avevo potuto scorgervi nulla della bellezza poetica e filosofica del dramma»<sup>25</sup>. La versione di Gielgud mirava a valorizzare al massimo proprio la bellezza poetico-filosofica che è propria del linguaggio di Riccardo, con i suoi raffinati virtuosismi linguistici e la complessità dei suoi moti interiori, elevati al livello del sublime.

John Gielgud – che anni più tardi avrebbe interpretato il ruolo di Giovanni di Gaunt nella versione televisiva del 1978 diretta da David Gilles, con un superbo Derek Jacobi nel ruolo del re – viene soprattutto ricordato per le sue capacità vocali in *Richard II*, capacità che attori del calibro di Alec Guinness e Michael Redgrave, i quali ebbero modo di collaborare al lavoro di Gielgud,

descrissero in termini entusiastici<sup>26</sup>. Il critico teatrale Christopher Fry dovette cogliere nel segno, nell'affermare che Gielgud in *Richard II* «portò alla luce la musica interiore dei versi shakespeariani»<sup>27</sup>.

Quello definito dall'interpretazione dell'attore londinese si impose come un canone che i successivi uomini di teatro e i più tardi critici utilizzarono quale pietra di paragone per i propri lavori e per i propri giudizi. Da un punto di vista ermeneutico, la messa in scena realizzata da Gielgud restituiva – fondando l'azione drammatica sulla potenza della bellezza della parola di Riccardo – l'idea di una preminenza della immaginazione rispetto alla realtà fattuale, con ciò relegando il personaggio di Bolingbroke, nella sua salita al trono, a poco più di un brutto baciato dalla sorte. Mentre Riccardo ieraticamente tramonta, quale vero re usurpato, Enrico IV, goffamente, ascende al trono in modo illegittimo.

Tale lettura politica sottesa alla scelta attoriale di Gielgud discende dalla divinità del potere che viene espressa dalla forza magica e poetica del linguaggio; ben lungi dall'essere un semplice re viziato e inetto, il personaggio di Riccardo acquista con Gielgud una sacralità quasi inviolabile, segno di una concezione divina della *kingship*.

*Richard II* ci pone, in questo senso, di fronte a una topica che è al centro del dibattito filosofico-politico novecentesco, la quale vide in Carl Schmitt e in Hans Kelsen probabilmente i suoi interpreti maggiori: ossia la concezione del potere, da intendersi o come un principio trascendente che gli esseri umani si trovano di volta in volta ad incarnare (conformemente alla visione schmittiana)<sup>28</sup>; o come un dato immanente, creato dalla comunità stessa e quindi ad essa soggetto (come vuole la concezione democratica di Kelsen<sup>29</sup>).

Significativamente, le messe in scena di *Richard II*, negli ultimi decenni, hanno preso fortemente le distanze dal fantasma dell'interpretazione di Gielgud, proprio nell'indicare un'idea di regalità non trascendente e sublime, bensì come mera allucinazione del sovrano. Riccardo, in tale luce, viene così dipinto, nella quasi totalità dei casi, come un uomo troppo fragile per essere re, vinto dalle proprie incapacità e dai propri vizi da rampollo. Perdendo l'aura sacrale del linguaggio, il personaggio di Riccardo viene a ridimensionarsi, fino a sparire di fronte all'usurpazione – proposta al pubblico con un sapore di liberazione necessaria, per quanto colpevole – da parte di Bolingbroke. Una tale interpretazione tradisce evidentemente una concezione secolarizzata del potere, leggendo la caduta di Riccardo e la sua detronizzazione come il necessario “superamento storico” di un sovrano accecato dalla sua illusione.

In altri termini, lo *Zeitgeist* della modernità parrebbe relegare Riccardo a un infimo livello spirituale e personale, in quanto portatore di una visione del concetto di potere superata dalla storia e rifiutata dalla società. Di qui la vuotezza impotente delle sue parole in versi, ridotte a meri “voli pindarici”, per lasciare spazio alla realtà *de facto*, a un orizzonte del potere squisitamente umano e secolarizzato.

Emblematica, in questo senso, è la produzione della Royal Shakespeare Company del 1973, nella quale Richard Pasco e Ian Richardson si alternavano nel ruolo di Riccardo e Bolingbroke, quasi a sottolineare l'egualitarismo, "l'essere pari", a cui Riccardo fu fatalmente cieco nel regnare, concependo il potere regale in termini divini e sacri. Così come la straordinaria interpretazione del 2003 di Mark Rylance, con la produzione del Globe Theatre che sottolineava la fragilità essenziale del re Plantageneto.

Ancor più trasgressiva, in questo senso, è la messa in scena del 1995, che può essere considerata a tutti gli effetti una controparte dell'antica tradizione di Gielgud, proposta dal National Theatre con l'attrice irlandese Fiona Shaw nel ruolo di Riccardo. La forza dell'interpretazione di Fiona Shaw – che rifugge consapevolmente da ogni affettazione, da ogni cromatismo poetico del verbo, da ogni senso della versificazione, da ogni magnificenza del linguaggio – sta nel ribaltare il rapporto che il testo shakespeariano istituiva problematicamente tra il sovrano Plantageneto ed Elisabetta I. Se Riccardo II – re dal forte animo femminile – sulla pagina shakespeariana esaltava e celebrava l'ideale della sacralità in una regina chiamata a interpretare, vivendo, il più maschile dei ruoli, l'interpretazione "postmoderna" di Fiona Shaw – donna che accentua le caratteristiche maschili di Riccardo – è tesa a fare della vicenda dell'ultimo Plantageneto nient'altro che la storia di una disillusione, mostrando il senso della regalità come una semplice invenzione di coscienza. L'interpretazione di Fiona Shaw si carica inoltre di ulteriori significati, giacché nel culto del potere come un qualcosa di trascendente è intravisto altresì il principio che, in altri contesti storici, condurrà ai totalitarismi. La regia di Ron Daniels ha utilizzato, in questo senso, espliciti riferimenti fotografici e ben precisi costumi per suggerire allo spettatore il parallelismo tra Riccardo II, da un lato, e Adolf Hitler e Benito Mussolini, dall'altro.

Se l'interpretazione di Gielgud prendeva le mosse dalla visione romantica di Riccardo come re-poeta per farne una figura tragica e sublime, nella interpretazione di Fiona Shaw Riccardo è un artista mancato, frustrato, non diversamente da come frustrati furono il mancato scrittore Mussolini o il mancato pittore Hitler. Il solipsismo lirico di Riccardo appare così, nella ferrea postura che Fiona Shaw riesce a conferire al personaggio, non come la grandezza spirituale di un esteta inadatto al mondo, quanto come un idealismo perverso che pretende di piegare il mondo imperfetto a un ideale nietzscheanamente oltre-umano.

Inoltre, il parallelismo si allarga, e fa dell'altezza linguistica di Riccardo un'ulteriore prova della sua perversione, nel momento in cui tale capacità retorica è direttamente messa in connessione con la bravura oratoria, incantatoria e carismatica, dei discorsi hitleriani e mussoliniani. Il problema schmittiano del potere, già posto sulla scena da Gielgud, si ripresenta con l'interpretazione di Fiona Shaw in termini opposti.

La desacralizzazione del personaggio di Riccardo giunge al parossismo nel momento in cui, nel recitare il più celebre passaggio del dramma – «For God's

sake let us sit upon the ground / And tell sad stories of the death of kings» (III. ii.155-178) – la protagonista si siede a terra succhiandosi il pollice; e, con il dito in bocca, pronuncia la successiva “ieratica” battuta: «within the hollow crown / That rounds the mortal temples of a king / Keeps Death his court [...]». L’infantilizzazione *ridicule* di Riccardo restituisce una messa alla berlina totale dell’idea del potere come archetipo divino: il sovrano Plantageneto diviene l’emblema caricaturale di un concetto di oltre-uomo collegato all’idea di potere che la coscienza collettiva postmoderna intende, inconsciamente quanto recisamente, rifiutare. Per tale motivo, uno spettatore può trovare liberazione consolatoria nel ridere di Riccardo, nel 1995, così come in età elisabettiana lo spettatore rimaneva sacralmente atterrito di fronte alla perdita di corona dell’ultimo Plantageneto. Le messe in scena di *Riccardo II* degli ultimi venti anni si muovono più sulla scorta di un lavoro come quello di Fiona Shaw, che nel solco della tradizionale interpretazione di Gielgud.

Nella nostra epoca *Richard II* non ha perso il potenziale politico-filosofico che il dramma aveva originariamente, al contrario si è trasformato, parlando in ogni era la parola shakespeariana<sup>30</sup>, con il linguaggio che questa è in grado di comprendere. Non sorprende perciò che la «triste storia della morte del re» sia stata recentemente rinarrata, sia a livello teatrale, con interessanti produzioni che hanno visto attori come Kevin Spacey e Eddie Redmayne nel ruolo del Plantageneto; sia a livello cinematografico, con la versione in splendidi abiti storici diretta da Rupert Goold, primo episodio della miniserie della BBC dal titolo *The Hollow Crown*, con Ben Whishaw nella parte del protagonista, descritto da un critico come un’icona «a metà tra Michael Jackson e Gesù Cristo poco prima di essere crocifisso»<sup>31</sup>. Considerato il portato eversivo che *Richard II* possiede sin dall’età di Shakespeare, non appare fuori luogo neppure la recente produzione delle compagnie irlandesi dell’Ouroboros Theater e dell’Everyman, che hanno messo in scena all’Abbey Theater di Dublino una versione del dramma in cui Riccardo, allorché viene rinchiuso nella torre di Pomfret, è paragonato (la colonna sonora degli U2 in sottofondo) al ribelle dell’IRA Bobby Sands rinchiuso nel famigerato carcere di Maze. In attesa della produzione della Royal Shakespeare Company che vedrà protagonista David Tennant, si tratta di un’ulteriore prospettiva critica sulla complessa vicenda della psiche di questo re, inscritta sanguinosamente nel cuore della storia.

## Note

1. Cfr. M. Shewring, *King Richard II*, Manchester University Press, Manchester 1996, p. 191.
2. G. Melchiori, *William Shakespeare. Genesis e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 274.
3. E. H. Kantorowicz, *The King’s Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1957 (trad. it. *I due corpi del Re. L’idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989).

4. Cfr. L. Piccolo, *Liber augustalis: le Costituzioni di Melfi, 1231*, Luciano, Napoli 2001. Per un approfondimento, cfr. T. Buyken, *Über das Proemium der Constitutionen von Melfi*, in "Revista Portuguesa de História", 14, 1973, pp. 161-76.
5. Cfr. Giovanni di Salisbury, *Policraticus*, IV.1, ed. K. S. B. Keats-Rohan, Corpus Christianorum, continuatio mediaevalis CXVIII, Brepols, Turnhout 1993; ed. it. *Policraticus. L'uomo di governo nel pensiero medievale*, Jaca Book, Milano 1985.
6. Cfr. Gregorio Magno, *Commento morale a Giobbe*, Città Nuova, Roma 1992.
7. Cfr. J. A. Roberts, *Richard II: An annotated Bibliography*, Garland, New York 1988.
8. Cfr. P. Ure (ed.), *Richard II*, Routledge, London 1994, p. XIII.
9. Ivi, p. XIV.
10. Per uno sguardo sulla storia e la personalità di Elisabetta, cfr. N. Fusini, *Lo specchio di Elisabetta*, Mondadori, Milano 1991.
11. Shewring, *King Richard II*, cit., p. 28.
12. Cfr. S. T. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, ed. T. M. Raysor, 2 vols., London 1930.
13. Cfr. E. K. Chambers, *Introduction a King Richard II*, Longmans, Green, and Co., London 1891.
14. Cfr. W. B. Yeats, *Ideas of Good and Evil*, in *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, pp. 142-67.
15. F. Ricordi, *Shakespeare filosofo dell'essere. L'influenza del poeta-drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Mimesis, Milano 2011, pp. 315, 318.
16. Sulla "filosofia del linguaggio" di *Richard II*, cfr. J. L. Calderwood, *Richard II: Metadrama and the Fall of the Speech*, in *Shakespeare History Plays: Richard II to Henry V*, Macmillan, London 1992; J. O'Meara, *Shakespeare's Richard II. God, and Language*, Iuniverse, Inc., Bloomington 2009.
17. C. Erickson, *Elisabetta I. La vergine regina*, Mondadori, Milano 1999, p. 193.
18. J. P. G. Hammer, *The Polarisation of Elizabethan Politics: The Political Career of Robert Devereux, 2nd Earl of Essex 1585-1597*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; R. Lacey, *Robert, Earl of Essex: An Elizabethan Icarus*, Weidenfeld and Nicolson, London 1971.
19. Cfr. C. Falls, *Elizabeth's Irish Wars*, Constable, London 1996.
20. Cfr. M. James, *Society, Politics and Culture. Studies in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 448-9.
21. Cfr. E. M. Albright, *Shakespeare Richard II and the Essex Conspiracy*, in "PMLA", n. 42, 1927, p. 695.
22. Cfr. B. Leeds, *A New History for Shakespeare and his Time*, in "Shakespeare Quarterly", 29, 1988, pp. 441-4.
23. Cfr. P. Rackin, *Stages of History: Shakespeare English Chronicles*, Cornell University Press, Ithaca 1990, pp. 119 ss.
24. S. Greenblatt, *The Power of Forms in the English Renaissance*, Pilgrim Books, Norman 1982, p. 4.
25. J. Gielgud, *Early Stages*, Falcon Press, New York 1939, p. 98.
26. Cfr. J. Croall, *John Gielgud: A Theatrical Life*, Methuen, London 2000, p. 245.
27. Ivi, p. 118.
28. Cfr. C. Schmitt, *Dialogo sul potere*, Adelphi, Milano 2012.
29. Cfr. H. Kelsen, *La democrazia*, il Mulino, Bologna 2010.
30. Come vuole la famosa tesi di J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2009.
31. T. Dowling, *Camp, deluded and owner of a pet monkey – it's Richard II meets Wacko Jacko*, in "The Guardian", 1 July 2012.