

Dalla terra desolata  
al paradiso riconquistato:  
riflessione e rivelazione in *Richard II*  
di Paolo Pepe

**Abstract**

In the complex texture of *Richard II*, the role played by Queen Isabel is only apparently marginal. The play offers a wide-ranging reflection on sovereignty, the ethics of power, and on the State and its government. Queen Isabel's words and actions institute a bridge between past and future, announcing a new beginning for English history. I analyze the relationship between the tragic (and lyrical) narrative of a fragmented kingship – with the initial apparent opposition between Richard and Bolingbroke gradually resolving into a *specular symmetry* – and the prophetic vision of a second coming, the rise of a new genealogy of monarchs capable of giving England unity and identity, i.e., the Tudor dynasty, under Queen Elizabeth in particular.

Nella densa tessitura di *Richard II*, il personaggio di Queen Isabel riveste un ruolo solo apparentemente marginale<sup>1</sup>. Fra le pieghe di una complessa riflessione sulla sovranità, sull'etica del potere, sullo Stato e il governo dello Stato che il dramma di Shakespeare inscena, le parole e i gesti di Queen Isabel, dolenti e ricchi di risonanze, inscrivono una *rivelazione*, ponte tra passato e futuro: l'annuncio nascosto di un nuovo inizio per la storia inglese. Il presente saggio vuole approfondire questi aspetti per cercare di far emergere la relazione fra *narrazione tragica* (e lirica) di una regalità in frantumi – con l'opposizione tra Riccardo e Bolingbroke che rapidamente si stempera, rivelando, nell'esercizio del potere, la loro *speculare simmetria* – e la *visione profetica* di un secondo avvento, l'avvento di una genealogia di re in grado di ridare all'Inghilterra unità e identità.

**I**

**Lords and stewards**

Giorgio Melchiori, nella sua indagine sulle strutture profonde dei *Sonnets* di Shakespeare, proponeva una lettura “politica” del sonetto 94, eviden-

ziando, in conclusione, importanti richiami e punti di contatto con *Richard II*, in particolare con la così detta scena dei giardinieri (III.iv)<sup>2</sup>. Tale contiguità veniva da Melchiori ribadita e rafforzata nel compendio dedicato alla genesi delle opere di Shakespeare. Qui, parlando di *Richard II*, lo studioso si spingeva ad affermare che il dramma poteva configurarsi come «l'espansione illimitata delle strutture iconiche di quel sonetto»<sup>3</sup>.

Secondo Melchiori il vero argomento, «diretto o metaforico», del componimento è la condotta dei potenti. Un nucleo di significazione sotteso, elaborato attraverso un sistema allusivo di citazioni invertite, sostituzioni ironiche, intrecci di elementi «dubitativi, ambigui o negativi in enunciati apparentemente encomiastici», e giocato tutto all'interno di una cornice che giustappone microcosmo dell'Uomo e mondo della Natura<sup>4</sup>.

Quei versi, in sostanza, reinterpreterebbero la concezione tradizionale e cavalleresca del tiranno buono e paternalista, avallata, per esempio, da Sidney in *Arcadia*: «but the more power he hath to hurte, the more admirable is his praise, that he wil not hurt» (Book II.15.6). Tale assunto – che riprende e amplia il detto latino *posse et nolle, nobile* –, spogliato del codice cavalleresco e puritano di Sidney, si trasforma in Shakespeare – prosegue Melchiori – in una proposizione del tipo: «colui che ha il potere di far male, e non far male, ha il potere di costringere altri ad agire (male)»<sup>5</sup>. Un simile slittamento semantico e di prospettiva si determina per mezzo di una tautologia e di un sillogismo: la prima, falsa, svolta nelle due quartine iniziali (l'ottava); il secondo, vero, contenuto nella sestina (la terza quartina e il distico finale che costituiscono un tutt'uno logico).

Ecco il sonetto:

They that have power to hurt, and will do none,  
That do not do the thing, they most do show,  
Who moving others, are themselves as stone,  
Unmoved, cold, and to temptation slow:  
They rightly do inherit heaven's graces,  
And husband nature's riches from expense,  
they are the Lords and owners of their faces,  
Others, but stewards of their excellence:

The summer's flower is to the summer sweet,  
Though to itself, it only live and die,  
But if that flower with base infection meet,  
The basest weed outbraves his dignity:  
For sweetest things turn sourest by their deeds,  
Lilies that fester, smell far worse than weeds.

Al termine di una analisi serrata e suggestiva, Melchiori conclude che l'ottava, costruita in funzione dei codici politico, economico, sociale e cavalleresco, tautologicamente dichiara: i potenti hanno il potere di fare il bene o il male; si astengono però dall'agire, se non per procura; pertanto hanno il pieno controllo della loro immagine, del loro "mostrarsi".

All'ottava si oppone la sestina che utilizza il *topos* del giardino come metafora dello Stato e, stabilendo un parallelo tra l'autosufficienza del fiore e quella dei potenti, riscrive l'assunto di partenza nei termini del codice naturalistico, sviluppando il seguente sillogismo dalle specifiche implicazioni morali: il fiore, benché viva e muoia per sé solo, è comunque «to the summer sweet», in quanto «il suo profumo contribuisce alla vita stessa e alla natura dell'estate»<sup>6</sup>; tuttavia, può essere contagiato e ridursi a erbaccia; di conseguenza, la sua dolcezza, e con essa la possibilità di espletare la propria funzione, dipendono dall'essere o meno contagiato, cioè dalle relazioni e dai comportamenti.

Il sonetto 94 argomenterebbe una tesi, conterrebbe, cioè, una riflessione sul potere e la sua natura, sull'esercizio dell'autorità, sulla relazione tra *Lords* e *stewards*, tra signori e servitori, con i potenti che ostentano equanime distacco, mentre i loro ministri, seppur onesti e ispirati da senso dell'onore, sono chiamati, proprio in ossequio a quell'onore, a servire i loro "padroni", a obbedire alla loro volontà, costretti persino a compiere misfatti in loro nome. I potenti, «as stone / unmoved, cold, and to temptation slow», immoti, in apparenza immuni o lenti alle tentazioni, in realtà quelle tentazioni assecondano e soddisfano per procura. Il principio per il quale la virtù dipende dal potere è da Shakespeare capovolto: è il potere a dover discendere o dipendere dalla virtù, al punto che – metaforicamente – persino il fiore di giardino può essere soffocato dalla gramigna della cattiva condotta. Non vi è dubbio che «sweet things turne sourest by their deeds»: quando ciò accade le conseguenze sono nefaste, per il singolo fiore e per l'intero giardino, perché: «Lilies that fester, smell far worse than weeds».

Già da questa rapida disamina risulta palese la vicinanza lessicale e iconica tra il sonetto 94, così interpretato, e il dramma *Richard II*: i due tessuti linguistici, metaforici e ideologici, seppur non coincidenti, risultano sovrapponibili. E se operiamo tale sovrapposizione, se guardiamo i due testi in trasparenza, più precisamente, se rileggiamo il dramma con la lente offerta dal sonetto, ci accorgiamo che più nitidi e definiti si fanno alcuni contorni dell'argomentazione, in particolare quelli relativi alle due principali incarnazioni e rappresentazioni della sovranità che il dramma propone: Riccardo e Henry Bolingbroke, figlio di John of Gaunt, il futuro re Enrico IV.

## 2

## From Richard's night to Bolingbroke's day?

## 2.1. Two roses in the mirror

To put down Richard, that sweet lovely rose  
And plant this thorne, this canker Bolingbroke

*Henry IV, Part 1, I.iii.175-176*

Riccardo e Bolingbroke: la profumata rosa di giardino e la rosa canina senza profumo (*canker-bloom*). Shakespeare aveva già messo a confronto questi due fiori in un altro sonetto, il 54, dove aveva esaltato la prima, la «sweet rose» coltivata, perché destinata a vincere la morte grazie al suo profumo («of their sweet deaths are sweetest odours made», v. 12) e perché superiore in bellezza, in quanto impreziosita dall'ornamento della virtù e della verità («O, how much more doth beauty beauteous seem / by that sweet ornament which truth doth give!», vv. 1-2). Ecco il punto cruciale nella storia di Riccardo, uno dei motivi della sua «caduta» adamitica: la mancanza di virtù – anche nel senso classico di *virtus* – e di verità; il continuo spreco operato da un «wasteful King», alla cui morte non il «profumo» di un nome amato e onorato sopravvivrà, ma solo la vergogna con la quale, nelle parole di John of Gaunt, Riccardo è vissuto: «Live in thy shame, but die not shame with thee!» (II.i.135).

Prosciugato e traviato dagli adulatori, condizionato da una «light vanity» che sfocia nell'ignavia, Riccardo è divenuto, per incapacità e tracotanza, una rosa senza profumo; la rosa di giardino, una volta persi i propri attributi, si è ridotta a rosa di campo, il fiore la cui sola virtù sta nel mostrarsi.

In questo Riccardo, rosa avvizzita («see [...] My fair rose wither», v.i.8) e presto recisa, si specchia Bolingbroke, ugualmente colpevole di odiosi misfatti. Ed è un rispecchiamento che opera a più livelli. Lo si può riconoscere sul piano connotativo, quale si definisce attraverso il sistema dei rimandi impliciti e delle identificazioni profonde. Agisce nelle microsequenze drammatiche, connesse con la rappresentazione di un esercizio del potere che si dispiega secondo modalità identiche, rivelatrici di una comune inadeguatezza al comando – che porterà alla rovina il Regno, trasformandolo in un potere che non rende, in una terra desolata. Modella, infine, la struttura complessiva del *play*, suggerendo una rete di possibili, nuove significazioni.

## 2.2. With Cain go wander through shades of night

Anche se con accentuazioni diverse, più volte è stata rilevata la velatura religiosa del sistema metaforico di *Richard III*. Il forte impianto ritualistico

del dramma, che in più punti procede con le cadenze di una liturgia, sacra e profana, la quale – nota Dover Wilson – sembra avere tratti comuni con «the Catholic service of the Mass»<sup>8</sup>, fa da cornice all'uso persistente, da parte di Shakespeare, di «Biblical story as analogue for his secular fable»<sup>9</sup>. I riferimenti, gli echi, le allusioni più insistenti e pervasive sono al Libro della Genesi: la loro trama è così fitta da costituire quasi un sottotesto che permea «the play [...] with the spirit of man's fall and first fratricide»<sup>10</sup>. I richiami al Giardino dell'Eden, al Paradiso Perduto, con la cacciata di Adamo ed Eva, che segna l'ingresso dell'uomo nella storia, l'assassinio di Abele da parte di Caino, che irrorà la terra di sangue fraterno, sono continuamente ribaditi dall'alta occorrenza di parole come *blood, earth, exile, banishment, pilgrimage, wandering*<sup>11</sup>. Parimenti, l'insistenza su lessemi legati all'area del linguaggio e della parola, se da un lato può indurre a ritenere che «the subject of *Richard II* [...] is also the beauty of the English language»<sup>12</sup>, dall'altro richiama la possibilità che la lingua ha di sedurre e ingannare, come suggerisce l'iterazione di termini quali *flattery, lie, betrayal, traitor*. Una “falsità” spesso dissimulata sotto la veste del giuramento e dell'ossequio (*oath, forswear, honour* ecc.), come per esempio nelle professioni di omaggio e sottomissione pronunciate al principio del dramma da Bolingbroke e Mowbray nei riguardi di Riccardo: «*King Richard: We thank you both, yet one flatters us, / As well appeareth by the cause you come. / Namely, to appeal each other of high treason*» (I.i.25-27).

*Richard II* si apre e si chiude con un assassinio eseguito per procura: una “circularità” che conferma una identificazione, veicolata ed emblemizzata dall'equiparazione di entrambi quei delitti con il fratricidio perpetrato da Caino. Nel suo atto d'accusa contro Mowbray, strumento della morte di Woodstock, duca di Glouchester e zio di Riccardo, Bolingbroke apertamente paragona il duca ad Abele: «*Bolingbroke: Which blood, like sacrificing Abel, cries / Even from the tongueless caverns of earth / To me for justice and rough chastisement*» (I.i.104-106).

Ma l'attacco rivolto a Mowbray è in realtà indirizzato a Riccardo, mandante e responsabile morale di quella morte. Riccardo che non ha esitato a macchiarsi le mani di innocente sangue parentale. Riccardo, il nuovo Caino<sup>13</sup>.

In modo speculare, a chiusura del *play*, dinanzi a Exton che annuncia al sovrano la fine di Riccardo, Bolingbroke, pur riconoscendo di aver desiderato quella fine («*did wish him dead*», v.vi.9), segnalando così una volontà coincidente, condanna all'esilio Exton e lo fa con parole che proiettano quell'atto su un piano metastorico e simbolico: «*Bolingbroke: The guilt of conscience take thou for thy labour, / But neither my good word nor princely favour; / With Cain go wander through shades of night, / and never show thy head by day nor light*» (v.vi.41-44).

Riccardo, implicitamente assimilato a un efferato Caino nell'*incipit* del dramma, appare alla fine nelle vesti di un Abele trucidato. Simmetricamente, Bolingbroke – che si erge a tracotante vendicatore di un secondo Abele massacrato, il duca di Gloucester –, in quanto a sua volta mandante morale dell'assassinio del re depresso, assassinio che ha sparso altro sangue fraterno, implicitamente riconosce se stesso nelle vesti di uno spietato Caino, al punto di cercare nel pellegrinaggio in Terra Santa la redenzione e il ricongiungimento con il favore di Dio. Bolingbroke agisce come Riccardo, si specchia in lui, ne replica iniquità e arbitrio, sotto la spinta di uno smisurato orgoglio: e non a caso il gioco delle risonanze e delle citazioni lineari o invertite li mostra indissolubilmente legati tra loro, facce indistinguibili di un identico conio.

### 2.3. A fearful symmetry

A conferire al dramma il suo caratteristico ritmo, e potremmo dire la sua unità, è una fitta rete di ripetizioni. La critica ha soprattutto sottolineato l'iterazione di parole che si strutturano in immagini, simboli e metafore, alcune talmente ricorrenti e interrelate da costituire quasi dei *Leitmotive*. E davvero sorprendente è la loro densità e varietà e le possibili interpretazioni del testo che dalla loro selezione possono discendere. Ad alcune delle sequenze foniche, lessicali e semantiche che concorrono a formare quella che Altick chiama la "symphonic imagery" di *Richard II*, si è già fatto un rapido cenno<sup>14</sup>, ma non su questo vorrei soffermarmi, quanto su un altro tipo di ripetizione: la ripetizione di scene, un aspetto a mio parere fondamentale per definire e decifrare la costruzione "a specchio" del *play* e con esso il suo impianto argomentativo.

*Richard II* inizia con la sfida lanciata da Bolingbroke a Mowbray, accusato di essere un traditore e l'esecutore materiale dell'assassinio del duca di Gloucester. Lo scontro procede seguendo la liturgia e le formule linguistiche rigidamente codificate dalle regole della cavalleria, con il sovrano a fungere da arbitro imparziale. Sin dalle prime battute si segnala lo scollamento, destinato ad allargarsi e approfondirsi, tra l'immagine – che attraverso le parole – il re propone di sé e una sostanza che quelle parole contraddice. I tentativi fatti da Riccardo di comporre la contesa suonano perentori: «Lions made leopards tame» (I.i.174); «We were not born to sue but to command» (I.i.196), ma si rivelano inefficaci. Esercitando una prerogativa riconosciuta all'autorità regale dal codice cavalleresco, Riccardo fermerà il duello prima che abbia inizio, decretando l'esilio per i due contendenti. Una decisione solo in apparenza ispirata a nobili principi – «*King Richard: For that our kingdom's earth should not be soiled / With that dear blood which it hath fostered / And for our eyes do hate the dire*

aspect / of civil wounds ploughed up with neighbours' sword» (I.iii.125-128) – e che invece nasconde rancorosa gelosia e timore (I.iv.20-30). Una decisione destinata presto a rivelarsi anch'essa vacillante e vuota, almeno per Bolingbroke, il quale la infrangerà, tornando a calpestare in armi il dolce suolo inglese, con l'intento di deporre Riccardo.

A questo primo nucleo tematico, che potremmo definire “le forme dell'onore”, che caratterizza ma non esaurisce il I atto<sup>15</sup>, segue, introdotto e risolto nella prima scena del secondo atto, il nucleo delle “profezie”: quella di John of Gaunt (II.i.31-68), presentato da Shakespeare come figura di austera nobiltà e rettitudine, in linea con la descrizione positiva fornita da Froissart e già proposta nel dramma anonimo *Woodstock*, e in contrasto con le narrazioni di Holinshed<sup>16</sup>; e quella, di poco successiva, pronunciata dal duca di York (II.i.205 ss.).

«*John of Gaunt*: Methinks I am a prophet new-inspired, / And thus, expiring, do foretell of him» (II.i.31-32): il presagio di Gaunt riguarda Riccardo, ma per contiguità si estende all'Inghilterra, la quale patisce il suo cattivo governo. Il sole di Riccardo si oscura, consumato dal fuoco violento delle passioni e dei piaceri tumultuosi e dalla insaziabile avidità della sua «light vanity». Lo spreco di sé si traduce, però, anche in uno spreco delle ricchezze naturali e politiche portate in dote dalla sovranità. Ricorrendo alla metafora economica della buona amministrazione del fondo (*husbandry*) – la stessa che troviamo, associata sempre al comportamento dei potenti, nel sonetto 94 –, Gaunt lamenta la condizione miserevole in cui l'Inghilterra versa, a causa della incapacità di un re la cui dissipazione (*waste*) ha infettato il regno del quale è emblema ed essenza. Mal condotto e male amministrato, il regno inglese, uso a conquistare gli altri («wont to conquer others», II.i.65), sta ora facendo una conquista infamante di se stesso («a shameful conquest of itself», II.i.66): inattaccabile dall'esterno, lo Stato si decompone e si sfalda dall'interno.

La profezia di Gaunt continua e si personalizza nel dialogo che egli ha con Riccardo, alla presenza di una Regina accorata ma silenziosa (II.i.73-138). Torna la metafora economica, con la deplorazione dell'operato di un sovrano che si comporta come «Landlord of England [...] not King» (II.i.113) e che giace «in reputation sick» (II.i.96), una malattia che non tarderà a colpire l'Inghilterra, fino a quel momento “dear” proprio «for her reputation through the world» (II.i.58). Una profezia la cui sostanza lo stesso Riccardo implicitamente richiamerà nell'ultimo monologo: «*King Richard*: Had not an ear to hear my true time broke: / I wasted time, and now doth time waste me» (v.v.48-49).

Al momento, però, le parole di Gaunt sortiscono il solo effetto di far impallidire di collera il re («*King Richard*: Darest with thy frozen admonition / Make pale our cheek, chasing the royal blood / With fury from his

native residence», II.i.117-119): non inducono in lui alcun ripensamento. Al contrario, costituiscono il prologo di un'ulteriore prevaricazione, la confisca, ordinata per finanziare l'imminente campagna d'Irlanda, dei beni e dei titoli di Gaunt, una volta deceduto. Un «heinous deed» che, sottraendo ogni proprietà e privilegio al legittimo erede, Bolingbroke, scardina i fondamenti legali del diritto ereditario, consacrato dalla tradizione, e spinge York, a sua volta, a preconizzare imminenti sventure: «*York*: You pluck a thousand dangers on your head / You lose a thousand well-disposed hearts» (II.i.205-206). Perché, se è difficile immaginare cosa il futuro possa avere in serbo, di certo da azioni tanto inique nulla di buono può discendere: «by bad courses may be understood / That their events can never fall out good» (II.i.213-214).

In effetti, la manifesta ingiustizia perpetrata da Riccardo genera una segreta reazione: la decisione, cioè, di tre nobili, Northumberland, Willoughby, Ross, di cospirare contro di lui, ormai «basely led by flatterers» (II.i.241-242), di abbandonarlo e passare sotto le insegne di Bolingbroke, pronto a salpare per l'Inghilterra alla testa di un cospicuo esercito. Il giudizio finale espresso da Willoughby e Northumberland contro Riccardo mutua il nocciolo lessicale e metaforico del discorso di Gaunt: «*Willoughby*: The king's grown bankrout like a broken man. / *Northumberland*: Reproach and dissolution hangeth over him» (II.i.257-258). È questo il terzo nucleo tematico: "il tradimento".

Il quarto atto sancisce formalmente l'ascesa al trono di Bolingbroke, già *King* nella sostanza ma ancora privo di una consacrazione che poteva venire solo passando attraverso la deposizione, meglio l'abdicazione del sovrano legittimo. In questo atto ritroviamo specularmente riproposta la medesima sequenza di nuclei tematici e drammatici distribuita come si è visto, con Riccardo re, tra primo e secondo atto.

La prima scena si apre, a Westminster Hall, con una sfida per ragioni d'onore<sup>17</sup>. A essere coinvolti sono: da un lato, il duca di Aumerle, al quale si affiancherà il duca di Surrey, e, dall'altro, Sir John Bagot, Lord Fitzwater, Harry Percy, figlio del conte di Northumberland, e «Another Lord». Aumerle chiede il giudizio delle armi e di Dio per vendicare l'accusa che gli viene mossa di essere l'esecutore materiale dell'omicidio del Duca di Gloucester, una morte «wrought [...] with the King» (IV.i.4). La situazione è la riproposizione simmetrica di I.i, a parte il diverso numero di contendenti<sup>18</sup>. Identica è l'accusa intorno a cui ruota la contesa ed è piuttosto singolare se si considera che Bolingbroke, ora in veste di giudice, di quel delitto aveva apertamente accusato Thomas of Mowbray, duca di Norfolk, che ora invece, da sovrano, vuole richiamare in patria in qualità di testimone dell'accusa, e che, soprattutto, intende reintegrare nei titoli e nei possedimenti «though mine enemy» (IV.i.88). Ma «that honourable

day shall ne'er be seen» (IV.i.91), in quanto, come annuncia il vescovo di Carlisle, dopo essersi distinto in Terra Santa, Norfolk è morto in Italia, a Venezia. Una palese incongruenza che però, paradossalmente, accentua il senso di ripetizione e “identità” che la situazione comunica. Omologo è l'andamento della scena: linguaggio altisonante, forte ritualizzazione dei gesti e delle parole, intervento del sovrano che non ricompona la disputa, non giunge all'accertamento della verità, ma rinvia la prova delle armi, lasciando irrisolta la questione, che non verrà più sollevata.

Alla contesa, totalmente inscritta nel codice cavalleresco, segue la profezia del Vescovo di Carlisle, il quale, dinanzi alla ribadita volontà di Bolingbroke di farsi re («In God's name, I'll ascend the regal throne», IV.i.113), si scaglia contro «so foul a wrong» (IV.i.120), vale a dire la deposizione di un re legittimo: una terribile ingiuria al diritto (come per altri versi lo era stata la confisca dei beni di Gaunt, tra i motivi addotti da Bolingbroke per giustificare la sua “ribellione”), cui egli reagisce assumendo le vesti di oracolo: «And if you crown him, let me prophesy» (IV.i.136). Nelle sue parole, la terra inglese, già ridotta in rovina dalla cattiva amministrazione di un re inetto, quale si era rivelato Riccardo, per effetto di un simile arbitrio avrebbe cominciato a divorare se stessa dall'interno, nutrendosi, lei una volta nutrice di re, del sangue dei suoi stessi figli: «in this seat of peace, tumultuous wars / Shall kin with kin, and kind with kind, confound» (IV.i.140-141). Una guerra intestina destinata a generare e diffondere «Disorder, horror, fear, and mutiny» (IV.i.142), così che presto l'Inghilterra, questo regno tanto invidiato dalle altre terre meno felici di lei, questo secondo Eden, avrebbe visto messe fuori sesto la sua armonia e la sua gravidanza, trasformandosi da luogo benedetto in «the field of Golgotha», da genitrice di «royal kings feared by their breed» (per riprendere le appassionate parole di Gaunt, II.i.48-52) in una terra di «dead men's skulls» (IV.i.144)<sup>19</sup>.

Anche questa profezia, come già quella di Gaunt, sarà ignorata dal sovrano; addirittura da Northumberland equiparata a un gesto di lesa maestà, di alto tradimento: «Well have you argued, sir, and, for your pains, / of capital treason we arrest you here» (IV.i.150-151).

Infine, e siamo al terzo punto, la deposizione di Riccardo e l'incoronazione di Bolingbroke, sentiti come un sacrilegio, faranno maturare una decisione simmetrica (ma con esito opposto) a quella generata dalle ingiustizie compiute da Riccardo contro il legittimo erede di Gaunt. Tre “nobili”: il duca di Aumerle, il vescovo di Carlisle e l'abate di Westminster, a seguito di eventi tanto odiosi e iniqui, si muoveranno nell'ombra per ordire una congiura contro il nuovo sovrano, congiura che sarà però scoperta e sventata.

Questa costruzione a specchio non si esaurisce, però, a livello delle sequenze drammatiche, al contrario si dilata a improntare di sé l'intero *play*.

## 2.4. Give me that glass, and therein will I read

*Richard II* esibisce una struttura, per certi aspetti, singolare. Nella sua organizzazione possono essere individuate, come fa Ure, fino a 4 distinte fasi, non equivalenti dal punto di vista quantitativo: «a) I.i- II.i.223. Richard as king [...]; b) II.i.224 to the end of III.i; Bolingbroke's invasion, and the transference of real power; c) III.ii to the end of V.i. Richard's deposition, or what can perhaps be called his "passion"; d) V.ii to the end. Bolingbroke as king [...]]».

Ovviamente, «These phases are not mechanical or clear-cut as their tabulation may suggest», ma la loro individuazione può essere utile e funzionale a comprendere il tipo di *play* che Shakespeare ha voluto creare<sup>20</sup>.

Un primo dato interessante da evidenziare, riconducibile anch'esso alla "simmetria" cui si è fatto finora riferimento, emerge dall'analisi del numero di battute riservate nel testo a Riccardo e a Bolingbroke. L'impressione di una preponderanza di Riccardo, incontrovertibile sul piano generale, risulta contraddetta nel momento in cui relativizziamo l'analisi e disarticoliamo le sequenze. In effetti, se escludiamo le scene della "passione del re", la fase C dello schema sopra riportato, se cioè filtriamo l'effetto di pervasività della parola di Riccardo che lì si determina, ci accorgiamo che a Riccardo e Bolingbroke è riconosciuto quasi l'identico spazio, addirittura con una leggera prevalenza di Bolingbroke (331 versi contro 320), così come equivalenti possono pure dirsi il rapporto tra "presenza" e "assenza" nelle singole scene e le azioni a loro riconducibili<sup>21</sup>.

Traducendo il dato in termini di "generi", coesistenti e giustapposti, potremmo affermare che in *Richard II* vi è una sostanziale specularità dei due re all'interno del *dramma storico* (sequenze A, B, D) e una assoluta predominanza di Riccardo – uomo, poeta, attore – in seno alla *tragedia lirica* (sequenza C)<sup>22</sup>.

*Richard II* è l'unico fra gli *history plays* shakespeariani a non presentare scene di battaglia. Non solo: l'azione nel dramma è di fatto quasi del tutto assente, ritualizzata, frenata, differita, sostituita dalle parole, dalla forza e mutevolezza di un linguaggio pregnante e vago, seducente e ambiguo, referenziale e allusivo. E quelle parole, almeno per una parte, costruiscono, in seno al dramma storico e alla tragedia, un discorso a doppia faccia. La tragedia lirica si interroga sulla natura del sé, sull'identità, sull'umana fragilità, il che rende Riccardo un *exemplum* e quasi un prodromo di Amleto. Con una bella espressione, Coleridge definì i monologhi di Riccardo: «a history of the human mind»<sup>23</sup>; a ben vedere, però, credo sia più appropriato individuare in essi una «anatomy of the human mind».

Parimenti, nel dramma storico un movimento contrario ma complementare a quello della tragedia lirica diluisce i tratti di individualizzazione

e induce a sua volta, in modo diretto e metaforico, per riprendere le parole di Melchiori ricordate all'inizio del presente saggio, una considerazione di respiro universale e atemporale sulla natura e sull'etica del potere. Se l'anatomia sembra un giusto correlativo della tragedia lirica, è nello specchio che possiamo riconoscere l'elemento figurale in grado di meglio esprimere l'idea di sovranità che il dramma storico racchiude. Lo specchio, tradizionale attributo iconografico della *Vanitas*, in grado di rimandare l'immagine di ciò che dovremmo o vorremmo essere; ma anche strumento capace di riflettere le cose nei loro contorni reali, di rivelare ciò che veramente siamo: «the very book [...] where all [...] sins are writ» (IV.I.274-275)<sup>24</sup>. Vanità ed esemplarità, apparenza ed essenza.

E l'apparenza, mai segnata dalle «deeper wounds» (IV.I.279) dell'esperienza, nasconde una sostanza impastata di arbitrio e iniquità. Riccardo, e al pari di lui Bolingbroke, proprio come i potenti nel sonetto 94, nell'esercizio del comando ostenta decisione e tolleranza, distacco e nobiltà d'animo. Entrambi mostrano la perfezione della loro immagine, immuni da debolezze e tentazioni, ma sotto quella superficie le umane passioni alimentano desideri e segrete volontà, che altri sono chiamati a soddisfare, agendo in loro nome.

Rivelatore, al riguardo, lo sviluppo della sequenza che si conclude con l'assassinio di Riccardo. La scena è introdotta dalla domanda retorica di Exton: «*Exton*: Didst thou not mark the king, what words he spake? / "Have I no friend will rid me of this living fear?"» (V.V.145-146).

Seguendo l'impulso di una estrema fedeltà, Exton si farà esecutore di quell'occulto mandato, ricevendone in cambio una ricompensa assai amara:

*Exton*: "Great king, within this coffin I present  
Thy buried fear...  
*Henry*: They love not poison that do poison need,  
Or do I thee: Though I did wish him dead,  
I hate the murderer, love this murdered (V.vi.30-40).

Emblematicamente, il discorso con il quale Bolingbroke ripudia il proprio *steward* e il misfatto, «chronicled in hell» (V.vi.116), da lui compiuto per suo conto, presenta in posizione iniziale il pronome personale «They», lo stesso pronome con cui il sonetto 94 scandisce l'avvio della prima e della seconda quartina. Un rispecchiamento, alla luce del contesto in cui ricorre, che non può ritenersi casuale, ma al contrario costituisce la conferma ulteriore dell'esistenza, intuita e suggerita da Melchiori, di un intrinseco rapporto fra i due testi: un rapporto di distillazione e amplificazione sul piano iconico, strutturale e semantico. La riflessione che *Richard II* articola,

lunga e sfaccettata, modulata sui tempi di una biografia individuale, anzi di una *tranche de vie*, è resa corposa ed esemplare dalla condensazione e riformulazione di eventi storici offerti, come si è visto, da fonti disparate, e dalla proiezione e inclusione in sfere dalle risonanze più universali. Un sistema di significazioni ribadito, e in un certo senso “risolto”, dal racconto nascosto che nel perimetro di quella argomentazione sulla natura del potere si iscrive.

## 3

## A Second Fall of Cursed Man

Collegata e sottesa all'apologo sull'etica e l'esercizio del potere, usato anche come cartina di tornasole delle ambiguità e debolezze della natura umana, corre un'altra struttura che innerva in profondità *Richard II*. Una struttura che si cela nelle parole e nei gesti di un personaggio dalla critica generalmente poco valorizzato, ma solo in apparenza secondario: Queen Isabel<sup>25</sup>. Un personaggio la cui dimensione simbolica e allegorica può essere percepita a patto che lo si guardi in trasparenza, sullo sfondo dell'altra catena lessicale e metaforica che rinvia al sottotesto biblico: quella che identifica Riccardo con Cristo.

Il primo riferimento alla relazione tra Riccardo e Cristo lo troviamo nel già citato discorso di Gaunt (II.i.125-126) ed è ancora una volta un richiamo capovolto, venato di rassegnata ironia, a un simbolo di Cristo: «*Gaunt: That Blood already, like the pelican, / Hast thou tapped out and drunkenly carous'd*» (II.i.125-126).

Nella simbologia animale e nella credenza popolare, il pellicano era l'uccello che si beccava il petto per irrorare di sangue i piccoli morti e riportarli così in vita; oppure che si apriva il petto per nutrire i piccoli col proprio sangue: per questo, assunto a “figura” della resurrezione o della carità di Cristo che dona il proprio sangue per la salvezza del mondo.

Nel caso di Riccardo, il simbolo si perverte e il pellicano invece di donare il proprio sangue beve il sangue parentale fino a inebriarsene. Una immagine che richiama quella, sempre costruita da Gaunt, della «*Light vanity*», di cui Riccardo è intriso, che, «*insatiate cormorant, / Consuming means, soon preys upon itself*» (II.i.38-39).

Ogni segno di rinnovamento, di generosità in Riccardo vira verso un narcisistico soddisfacimento e spreco di sé e verso una cieca difesa del potere, che non teme di spargere sangue nobile e onorato pur di preservarsi. Quando è Riccardo a parlare di se stesso, in termini messianici, i riferimenti sono invece diretti ed espliciti. Riccardo si paragona a Cristo tradito dal suo popolo, vede la propria deposizione come una “passione” che si dipana dinanzi a un giudice indifferente come Pilato, e la torre alla quale

è inviato come il Golgota che accoglierà il suo dolore. Ma ne rappresenta anche un abbassamento parodico, nel momento in cui, dimostrandosi «transformed and weakened» (v.i.27), depresso persino nell'intelletto, accetterà di confermare le accuse che gli sono mosse e di confessare «[the] grievous crimes» (v.i.223) commessi da lui e dai suoi seguaci. La formula che Riccardo adotta: «Must I do so?» (v.i.228) indica una completa resa, l'abdicazione a un ruolo e alla sua dignità da parte del corpo naturale di un sovrano che «pupil-like / take the correction, mildly kiss the rod, / and fawn on rage with base humility» (v.i.31-33)<sup>26</sup>.

L'autoidentificazione di Riccardo con Cristo, seppur velata da una patina parodica, persino comico-grottesca nella distanza che rivela tra il soggetto e il modello, mantiene una sua pregnanza nel sistema simbolico del testo anche in virtù della serie di connotazioni indotte che proietta sul personaggio di Queen Isabel, una figura che in scena esibisce sempre autorevolezza e dignità, salutata con sincero ossequio da tutti i principali attori del dramma: da John of Gaunt a York, a Bolingbroke, allo stesso Riccardo.

Figlia di Carlo VI di Francia, Isabella di Valois divenne regina d'Inghilterra all'età di sette anni, sposando nel 1396 Riccardo II. Ne aveva dieci quando Riccardo fu depresso e assassinato: poco più di una bambina, quindi, e come tale descritta nelle cronache che la menzionano.

La Queen Isabel del *play*, adulta ed emotivamente coinvolta negli accadimenti, non trova dunque riscontro nelle fonti storiche e letterarie: è un personaggio “nuovo”, inventato da Shakespeare e al quale è riservato uno spazio ridotto ma non marginale. La regina compare solo in 4 scene: II.i; II.ii; III.iv; V.i, e poche sono le battute che pronuncia, tuttavia la sua presenza veicola una rete di significazioni di grande rilevanza dal punto di vista simbolico.

Nella sua prima apparizione (II.i), la visita a Gaunt morente, la regina si mostra silenziosa ma partecipe, turbata e addolorata dalle accuse che Gaunt rivolge a Riccardo e dalla sua prefigurazione delle sciagure che incombono sulla nazione inglese.

Nell'ultima, in apertura di quinto atto, Isabel, con le sue dame di compagnia, incontra Riccardo ormai depresso e diretto alla Torre. Come sostiene Melchiori, «qui si afferma il parallelo con la via Crucis: il “vicario di Dio” nel potere terreno incontra le sue “Marie” sulla strada del Calvario»<sup>27</sup>. La relazione, da coniugale, si fa parentale: oltre che sposa di Riccardo e dunque, per rimando metaforico, “sposa di Cristo” – uno status dalle implicazioni complesse, che richiama uno degli attributi della Chiesa e, attraverso la solidale alleanza nuziale, quella unione tra umano e divino che presiede alla formazione del corpo mistico –, in quanto “Maria” dinanzi al Cristo morente, Queen Isabel si connota anche come “madre” del figlio di Dio e, per contiguità, del vicario di Dio in terra. La regina, sposa e madre di Cri-

sto, si rivela così, proprio come la terra inglese nell'elogio di Gaunt, anche madre e nutrice di re. Riletta alla luce di questo complesso parallelismo, la seconda scena del secondo atto assume essa pure i tratti di una citazione, ancora una volta invertita, dalla Bibbia, dal Nuovo Testamento. Greene, presentandosi al cospetto di una regina preoccupata e triste («I cannot but be sad» (II.ii.30), la informa che Bolingbroke è sbarcato in Inghilterra alla testa di un numeroso esercito. Una vera e propria “annunciazione”, non di una buona novella, cioè l'avvento, la nascita del redentore, ma di una sciagura. Il ventre gravido della Fortuna, che nutriva dentro di sé un «unborn sorrow», si sovrappone a un altro ventre gravido, quello del dolore della regina, la quale all'annuncio di Greene dà finalmente corpo e definizione al «nothing» che aveva indotto in lei l'inquietudine di un «nameless woe»: «So Green, thou art the midwife to my woe» (II.ii.62).

La riproposizione di alcuni degli attributi di sacralità e purezza che Elisabetta I aveva voluto fossero conferiti alla propria iconografia ieraticizzata, che la celebrava, nell'arte e nella ritualità di corte, come una Madonna laica, regina vergine, sposa dell'Inghilterra, incarnazione stessa dell'Inghilterra e madre dei suoi figli, stabilisce una relazione significativa tra Isabel e Elisabetta<sup>28</sup>. La serie di echi, allusioni, richiami, alla Bibbia, ma anche alla mitologia pagana, che si stratificano intorno a Isabel, le assegnano senza dubbio, ritengo, uno statuto di rilevanza allegorica e simbolica: uno statuto che si rivela nel giardino degli York (III.iv).

La critica ha variamente e ampiamente trattato la relazione metaforica che in questa scena si stabilisce, attraverso le parole dei giardinieri, tra il giardino e lo Stato, tra quel giardino, ipostasi dell'Eden biblico, e l'Inghilterra, la sua condizione e conduzione<sup>29</sup>. Su questo aspetto, quindi, non tornerò se non per ribadire che la scena, colta nella sua forte accentuazione politica e vista nel contesto dell'azione drammatica, costituisce la premessa essenziale e la “spiegazione” della deposizione di Riccardo, che occuperà quasi per intero il IV atto. Vorrei invece soffermarmi sulle parole e i gesti di Queen Isabel, per provare a evidenziare la filigrana di quei rimandi impliciti che essi, a mio parere, attivano.

Dopo essere rimasta per un po' in disparte ad ascoltare, nascosta da una siepe, alla fine, «pressed to death through want of speaking» (III.iv.72), la regina interviene con accenti accorati e duri, che trasferiscono su un piano diverso ciò di cui si sta discutendo, vale a dire i titoli di regalità, il buon governo e il benessere del giardino inglese.

Isabel si esprime in poche concitate battute (III.iv.73-80), ricorrendo a un linguaggio oracolare, archetipico e biblico: il giardiniere equiparato a un secondo Adamo, «old Adam likeness», è accusato di provocare «a second fall of cursed man». La rottura del legame del re con la sua terra e la sua sposa equivale, nelle immagini qui evocate, all'interruzione del patto e

del vincolo con Dio, alla cacciata dal giardino edenico e, come negli episodi della Genesi e nelle leggende arturiane (il Re Pescatore, per esempio), condanna la terra all'infertilità: «*Queen Isabel: Gardener, for telling me these news of woe, / Pray God the plants thou graffest may never grow*» (III.iv.100-101).

L'anatema di Isabel sancisce lo scardinamento dell'ordine costituito: l'Inghilterra, già provata dall'insipienza del suo legittimo sovrano, è destinata a precipitare nell'abisso del caos. Ma il gesto finale della regina ribalta, sul piano simbolico, il contenuto di quelle parole:

*Gardener: Poor Queen [...]*  
 Here did she fall a tear. Here in this place  
 I'll set a bank of rue, sour herb of grace.  
 Rue even for ruth here shortly shall be seen  
 In the remembrance of a weeping Queen (III.iv.102-107)

Le lacrime di Queen Isabel stillano come rugiada a rendere nuovamente fertile la terra e da quella zolla, grazie proprio all'abilità, alla sapienza del giardiniere, una pianta potrà trarre nutrimento, mettere solide radici e crescere. Questa pianta, «herb of grace [...] rue, even for ruth», simbolo del pentimento raggiunto attraverso la grazia di Dio («ruth», altra parola, considerato il contesto, dai possibili echi biblici), ma anche di *pietas*, emblema di un ricostituito legame tra l'uomo e Dio, reso possibile dal dolore salvifico di una «weeping Queen», allude a una futura discendenza reale. Sarà quella discendenza a riunire diritto di sangue, consacrazione e valore, a ricostituire l'unità di corpo mistico e corpo naturale, a riportare pace e prosperità in una terra dilaniata da lotte intestine e bagnata dal sangue fraterno. Sarà quella genealogia, la genealogia Tudor (1485-1603), a segnare, circa ottanta anni dopo i fatti qui narrati, l'inizio di una «nuova» storia per l'Inghilterra, a realizzare la riconquista di un Paradiso che sembrava perduto.

#### 4

### England bound in with the triumphant sea

In *Richard II*, dunque, Shakespeare non drammatizza un conflitto: tra due casate o tra un re legittimo e un potenziale usurpatore, tra un signore medievale, legato al diritto ereditario e al «sangue», e un *princeps* rinascimentale *ante litteram*<sup>30</sup>. Sul piano politico e simbolico, l'aspetto che abbiamo più specificamente analizzato, il dramma argomenta qualcosa di diverso: nella sostanza, non mette a confronto Riccardo e Bolingbroke, al contrario, attraverso di loro sviluppa un discorso sulle qualità del buon principe

in relazione al benessere dello Stato. Entrambi sono misurati alla luce di un ideale superiore di regalità, ed è rispetto a quell'ideale che entrambi risultano mancanti, non all'altezza del ruolo cui sono stati chiamati, o che si sono dati, nel teatro del mondo. La conseguenza di tale inadeguatezza è il malgoverno: ed è il malgoverno, più della usurpazione di un diritto, il veleno che corrompe dall'interno lo Stato, genera dissidi e divisioni, induce la sedizione: «For sweet things turne sourest by their deeds / Lilies that fester, smell far worse than weeds».

L'ideale di sovranità, che il testo con argomentazioni implicite ed esplicite propugna, prescinde dall'origine del potere, meglio, si fonda sulla necessità di una compresenza di legittimazione e merito, integrità morale e consacrazione divina e/o popolare. *Blood* e *virtue*, *ius* e *techné*, esattamente i principi su cui, sotto mentite spoglie, discettano i giardinieri a chiusura del terzo atto.

Se *Richard II* è anche, come si è provato a illustrare, un'analisi sulla natura del potere, una riflessione sulla sovranità, condotta spesso in maniera non lineare, ma per negazioni, contrasti, ossimori, allusioni, questa riflessione di carattere "universale" ed esemplare Shakespeare cala all'interno di una storia "particolare". Quell'argomentazione iscrive in un racconto nascosto, dissimulato: il racconto metastorico, archetipico e fondativo di un secondo inizio. Dal caos generato da «a Second Fall of Cursed Man», una nuova storia inglese ha mosso i suoi passi per cancellare disordine, paura, conflitti, grazie a una regalità dotata di legittimità e *virtus* e, in quanto tale, capace di far ancora una volta prosperare il giardino inglese. Una storia saldamente ancorata all'albero dinastico dei Tudor e al suo frutto più nobile, Elisabetta I: una regina vergine e sposa del suo popolo, una "madre" amata e rispettata, un corpo mistico e carnale.

## Note

1. Di *Richard II* si è utilizzata l'edizione: William Shakespeare, *King Richard II*, ed. by P. Ure, *The Arden Shakespeare*, Methuen and Co., London 1956. A essa si rinvia per le citazioni e i riferimenti testuali.

2. G. Melchiori, *L'uomo e il potere. Indagine sulle strutture profonde dei "Sonetti" di Shakespeare*, Einaudi, Torino 1973, pp. 43-79.

3. G. Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 284.

4. Melchiori, *L'uomo e il potere*, cit., p. 63.

5. Ivi, p. 65.

6. Ivi, p. 68.

7. Secondo Kenneth Muir, *Richard II* dimostra come Shakespeare «was steeped in the teaching of the homilies», cfr. *Introduction*, in William Shakespeare, *King Richard II*, ed. by K. Muir, *The Signet Classic Shakespeare*, Penguin, New York 1963, p. xxx.

8. J. Dover Wilson, *Introduction*, in William Shakespeare, *King Richard II*, ed. by J. Dover Wilson (1939), *The New Cambridge Shakespeare*, Cambridge University Press, Cam-

bridge 1961, p. xvi. Su questi aspetti, cfr. D. N. Beauregard, *Catholic Theology in Shakespeare's Plays*, University of Delaware Press, Newark 2008 (al quale si rinvia per la ricca bibliografia). Particolare è inoltre la lettura proposta da J. C. Mayer nel suo saggio *Shakespeare's Religious Background Revisited: Richard II in a New Context*, in D. Taylor, D. N. Beauregard (eds.), *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern English*, Fordham University Press, New York 2003, pp. 103-20.

9. J. A. Bryant Jr., *The Linked Analogies of Richard II* ("Sewanee Review", 65, 1957), in N. Brooke (ed.), *Shakespeare: Richard II, A Casebook*, Palgrave, Basingstoke-New York 1988, pp. 186-97, p. 189.

10. S. R. Maveety, «A Second Fall of Cursed Man»: *The Bold Metaphor in Richard II*, in "The Journal of English and German Philology", 72, 2, 1973, pp. 175-93, p. 187. Sui rapporti tra la produzione teatrale di Shakespeare e il Vecchio e Nuovo Testamento interessanti spunti di riflessione sono offerti da: P. Boitani, *Il Vangelo secondo Shakespeare*, il Mulino, Bologna 2009; e da S. Marx, *Shakespeare and the Bible*, Oxford University Press, Oxford 2000.

11. Cfr. C. G. MacKenzie, *Paradise and Paradise Lost in Richard II*, in "Shakespeare Quarterly", 37, 3, 1986, pp. 318-39.

12. M. Van Doren, *Shakespeare*, Holt, New York 1937, p. 238.

13. Tale lo rivelano le ammissioni di Gaunt in risposta alle rimostranze della cognata, la Duchessa di Gloucester (I.ii.1-41); l'accusa aperta che Gaunt rivolge a Riccardo (II.i.128-31); le parole di York (II.i.182) e infine quelle di Bolingbroke all'inizio del quarto atto (IV.i.4).

È interessante notare come nella volontà di Bolingbroke di punire Riccardo-Caino si possa cogliere un atto ulteriore di *hybris*. Decidendo di vendicare la morte di Gloucester, Bolingbroke – per restare al sottotesto biblico – viola l'interdizione collegata al "segno" di Caino, avocando a sé un diritto al castigo che spetta solo a Dio.

14. La critica si è molto soffermata su questi aspetti. Oltre agli studi di M. M. Mahood, *Shakespeare's Wordplay*, Methuen, London 1957 (a *Richard II* è dedicato il terzo capitolo), e di C. F. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge University Press, New York-Cambridge 1935 (in particolare, pp. 221-38), segnalerei: A. Gurr, *Introduction*, in William Shakespeare, *King Richard II*, ed. by A. Gurr, *The New Cambridge Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, pp. 23-31; R. D. Altick, *Symphonic Imagery in Richard II* (in "Publications of the Modern Language Associations", 62, 1947), in Brooke (ed.), *Shakespeare*, cit., pp. 101-30; K. M. Harris, *Sun and Water Imagery in Richard II: Its Dramatic Function*, in "Shakespeare Quarterly", 21, 2, 1970, pp. 157-65; R. J. Dorius, *A Little More than a Little*, in "SQ", II, 1, 1960, pp. 13-26.

15. Lo completano due scene di grande rilevanza: il dialogo tra Gaunt e la Duchessa di Gloucester (I.ii), scena di forte impatto emotivo e di totale invenzione shakespeariana; e l'incontro, altrettanto significativo perché rivelatore di aspetti "privati" e pensieri nascosti, tra il re e Bagot, Green, Bushy, Aumerle, cioè i consiglieri della cerchia ristretta: proprio quei cortigiani che, nel sentire popolare (esplicitato nella scena dei giardinieri) e nel convincimento di Bolingbroke, avrebbero traviato il sovrano, essiccandone la radice (I.iv).

16. Le principali fonti cui Shakespeare ha attinto o dalle quali ha tratto ispirazione sono: la seconda edizione (1587) delle *Chronicles of England, Scotland and Ireland* di Raphael Holinshed; la traduzione (1523-25), opera di Lord Berners, delle *Chroniques* di Jean Froissart; *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York* (1548) di Edward Hall; *The First Four Books of Civil Wars* (1595) di Samuel Daniel; il dramma anonimo *Woodstock* (generalmente datato fra il 1591 e il 1595) Sulle fonti di *Richard II*, e l'uso fattone da Shakespeare, fondamentale è lo studio di S. Payne, *Richard II: tabulazione e commento*, in A. Serpieri et al., *Nel laboratorio di Shakespeare*, 4 voll., Pratiche, Parma 1988, vol. III, *La seconda tetralogia*, pp. 23-89.

17. La ripresa di situazioni e scene è segnalata anche da Gurr, il quale la interpreta in una prospettiva leggermente diversa, quale conferma che: «if a single word could be found to describe the structure of *Richard II*, it would have to be "balance"» (cfr. Gurr, *Introduction*, cit., pp. 16-7); e da Wells nella sua *Introduction* all'edizione Penguin (in Wil-

liam Shakespeare, *King Richard the Second*, ed. by S. Wells, *The New Penguin Shakespeare*, Penguin Books, London 1969, p. 28 e pp. 30-1). Sul gioco delle simmetrie e opposizioni, cfr. L. Innocenti, «*The word itself against the word*»: *linguaggio e potere in Richard II*, in “Annali di Ca’ Foscari”, numero speciale (*A Goodly Garlande*), in onore di S. Perosa, 42, 4, 2003, pp. 207-21.

18. «As one lord after another throws down his gage the situation is in danger of becoming ludicrous». Ma si tratta di un effetto probabilmente voluto da Shakespeare, per stigmatizzare «a decline in the dignity of the monarchy as an inevitable consequence of usurpation» (Wells, *Introduction*, cit., p. 28).

19. A questo specifico riguardo, e sul più generale piano politico, va però precisato che *Richard II* si muove sul filo di una strutturata ambiguità, mescolando ortodossia e idee politicamente “non corrette”. Da un lato, per esempio, in esso si riafferma la dottrina ufficiale Tudor dei “due corpi” del re, che distingueva la natura umana, corruttibile e fallibile, del sovrano da quella sacralizzata, “angelica”, infallibile e intangibile a lui conferita dal crisma dell’incoronazione (la questione è stata analizzata a fondo da E. H. Kantorowicz nel suo studio *The King’s Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1997; in particolare, pertinenti sono le pp. 24-41; trad. it. *I due corpi del re: l’idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989. In *Richard II*, l’assioma della inviolabilità del monarca è ribadito in maniera inequivocabile da John of Gaunt (I.ii.37-41). Al tempo stesso, modificando il giudizio corrente sulla figura di Riccardo, formulato nelle *Chronicles* di Holinshed, ma già presente in Hall, non è nella deposizione e uccisione del sovrano che Shakespeare sembra individuare «*the black spot*», il peccato originale dal quale sarebbero scaturiti i contrasti intestini, la divisione in fazioni, la guerra civile: cioè l’orrore, il disordine, la paura, la sedizione preconizzati nel discorso del vescovo di Carlisle.

20. Ure, *King Richard*, cit., pp. LXII-LXIII.

21. Come ricordato, il dramma si avvia e si conclude con un assassinio compiuto per procura: all’interno di questa cornice, se mettiamo in fila le “azioni” di Riccardo e Bolingbroke, avremo nella colonna di Riccardo: il giudizio sulla disputa tra Mowbray e Bolingbroke; la condanna all’esilio per i due contendenti; l’atto di clemenza con cui, per rispetto a John of Gaunt, Riccardo riduce il periodo di esilio per Bolingbroke; la confisca dei beni di Gaunt; la campagna d’Irlanda; la resa e l’abdicazione; il trasferimento alla Torre; il duello con Exton e i suoi sicari. Nell’altra colonna, quella di Bolingbroke, invece: la sfida a Mowbray; il ritorno in armi in Inghilterra; la condanna a morte dei consiglieri di Riccardo; il giudizio nel processo ad Aumerle; la deposizione di Riccardo e la conseguente assunzione della corona; l’atto di clemenza verso Aumerle, colpevole di alto tradimento; l’abiura di Exton; la decisione di partire per la Terra Santa.

22. Sui rapporti fra tragedia e *history*, oltre al già citato saggio di Maveety, cfr. in particolare J. R. Elliott, *History and Tragedy in Richard II*, in “Studies in English Literature”, 7, 1968, pp. 253-71; M. Quinn, «*The King is not Himself*», *the Personal Tragedy of Richard II*, in “Studies in Philology” 55, 1969, pp. 169-86.

23. T. M. Raysor (ed.), *Coleridge’s Shakespearian Criticism*, 2 voll., Constable and Co., London 1930, vol. II, p. 281.

24. È l’accezione con cui compare nei titoli di «works (specula) of moral instruction», cfr. Ure, *King Richard*, cit., p. LXXXII, nota 1. Ricordiamo però che, all’interno della lunghissima scena della deposizione (IV atto), lo specchio riflette sì l’immagine esteriore del re, ma quell’immagine, una volta scagliato in terra, manda in frantumi e dunque moltiplica e confonde, mettendo a nudo, e contemporaneamente rendendo incerta, la decodificazione di un sé condannato al nulla dalla rinuncia alla regalità – «*Richard I must nothing be [...] I will undo myself*» (IV.i.201-3) –, con un implicito richiamo al “presentimento” della regina, il «nameless woe» definito «nothing» proprio perché indeterminato, un nulla che opprime il cuore (II. ii).

Per un più generale inquadramento degli usi e delle funzioni della metafora dello specchio fino a Shakespeare, cfr. A. Torti, *Lo specchio nella narrativa medio-inglese*, in A. Lombardo (a cura di), *Gioco di specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine dello specchio*, Bulzoni Editore, Roma 1999, pp. 13-30.

25. Una qualche attenzione Queen Isabel ha ricevuto, negli anni Novanta del Novecento, soprattutto dalla critica femminista. Segnaliamo nello specifico i saggi di G. Holderness, «*A Woman's War*»: *A Feminist Reading of Richard II*, in I. Kamps (ed.), *Shakespeare Left and Right*, Routledge, New York-London 1991, pp. 167-83; J. Grant Moore, *Queen of Sorrow, King of Grief: Reflections and Perspectives in Richard II*, in D. Kehler, S. Baker (eds.), *In Another Country: Feminist Perspectives on Renaissance Drama*, The Scarecrow Press, Metuhen (NJ)-London 1991, pp. 19-35.

26. Su questo aspetto, cfr. Bryant Jr., *The Linked Analogies*, cit., pp. 189-92; e S. Manferlotti, *Shakespeare*, Salerno Editrice, Roma 2010, pp. 57-8.

27. Melchiori, *Shakespeare*, cit., p. 287.

28. Composto presumibilmente tra il 1595 e il 1596, di certo rappresentato prima del 1597, anno della sua iscrizione nello Stationer's Register, *Richard II* è stato spesso letto come un'allegoria politica collegata all'attualità del momento. A rafforzare la plausibilità di una simile interpretazione del *play* hanno sicuramente concorso circostanze storiche e una ricca aneddotica: dalle preoccupazioni della corte e del Parlamento per la successione al trono, alle critiche rivolte alla regina Elisabetta per l'eccessiva condiscendenza e passività nei confronti dei "favoriti"; dalla messinscena del *play* (7 febbraio 1601) alla vigilia del tentativo di colpo di Stato maldestramente ordito da Robert Devereux, secondo conte di Essex, alla identificazione proposta dalla stessa Elisabetta fra sé e Riccardo – «I am Richard II, know ye not that?» –, in un dialogo avuto con l'archivista reale William Lambarde, alcuni mesi dopo la congiura di Essex.

29. Per una ricostruzione degli usi letterari del giardino come metafora politica, cfr. in particolare: Ure, *King Richard*, cit., pp. LI-LVII; Gurr, *Introduction*, cit., p. 20; Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, cit., pp. 202-4. Cfr. anche, però, T. F. Berninghausen, *Banishing Cain: The Gardening Metaphor in Richard II and the Genesis Myth of the Origin of History*, in "Essays in Literature", 14, 1, 1987, pp. 3-14. Ai fini del discorso che stiamo sviluppando, interessante è l'osservazione di Berninghausen: «Adam, as gardener in the fallen world, is an emblem of ideal kingship, while Cain, carrying his curse of infertility, represents a kingship gone hopelessly awry» (p. 4).

30. Cfr., tra gli altri: P. G. Phialas, *The Medieval in Richard II*, in "Shakespeare Quarterly", 12, 1961, pp. 305-10 e l'integrazione di R. D. Hapgood, *Three Eras in Richard II*, in "Shakespeare Quarterly", 14, 1963, pp. 281-3.

