

*Il presente volume propone, rielaborate, le relazioni presentate durante la giornata «William Shakespeare: artista, o artigiano?» organizzata il 16 maggio 2019 dall'Accademia delle Scienze – in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino – in occasione della nuova edizione di Tutte le opere, Bompiani.*



Accademia delle Scienze di Torino

Studi  
**Un**

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

## WILLIAM SHAKESPEARE ARTIGIANO E ARTISTA

In margine a un'edizione di tutte le opere

A CURA DI  
FRANCO MARENCO

SOCIETÀ EDITRICE IL MULINO

## INDICE

*Caterina Ricciardi, ad memoriam*

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet: [www.mulino.it](http://www.mulino.it)

ISBN 978-88-15-29302-2

Copyright © 2021 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni cfr. il sito [www.mulino.it/fotocopie](http://www.mulino.it/fotocopie)

Premessa, <i>di Franco Marengo</i>	p. 7
Introduzione, <i>di Franco Marengo</i>	17
<i>Love's Labour's Lost: craftsmanship</i> , traduzione, ferri del mestiere, <i>di Mario Domenichelli</i>	43
«I engraft you new»: Shakespeare poeta-artefice dei <i>Sonetti</i> , <i>di Camilla Caporicci</i>	69
L'officina della <i>hybris</i> e dell'identità: <i>Lucrezia violata</i> e <i>Il lamento di un'innamorata</i> , <i>di Luca Manini</i>	83
«The greatest miracle that e'er ye wrought»: creatività e «artiginalità» nella trilogia di <i>Enrico VI</i> e in <i>Cimbelino</i> , <i>di Daniele Borgogni</i>	105
Artigianato e originalità ne <i>I due gentiluomini di Verona</i> , <i>di Ilaria Rizzato</i>	119
Shakespeare: il lavoro sulle fonti antropologiche, <i>di Rossella Ciocca</i>	131
«Prestami la tua mano e io ti darò la mia». Shakespeare, il tragico e la scrittura in collaborazione, <i>di Luigi Marfè</i>	149
<i>Riccardo III</i> : «superbo prodotto di bottega»? <i>di Carla Pomarè</i>	169
Shakespeare, <i>flanêur</i> artista e artigiano, per le vie di Londra: segmenti del <i>Riccardo II</i> , <i>di Claudia Corti</i>	199

<i>Il regno di Re Edoardo III: copione teatrale o testo letterario?</i> , di Michele Stanco	p. 229
<i>Falstaff in scena</i> , di Giuliana Ferreccio	243
1599. Teatro e politica: <i>Enrico V</i> e <i>Giulio Cesare</i> , di Rosanna Camerlingo	267
Shakespeare, Chapman e il «cantiere omerico», di Chiara Lombardi	289
<i>Made in England</i> . Shakespeare artigiano del testo e della storia, di Carmen Gallo	317
Sulla poliedricità etimologica di <i>mystery</i> in <i>Measure for Measure</i> : mestiere, arte, mistero, di Caterina Ricciardi	335
Gli autori	345

*RICCARDO III*: «SUPERBO PRODOTTO DI BOTTEGA»?

È chiaro che, per giungere alle sue più segrete e struggenti immagini di poesia, Shakespeare dovrà cercare di distrarre l'attenzione dall'avidità richiesta del suo pubblico – quella che sembra tanto essenziale alla nascita del *Richard III* – e far tacere la sua coscienza di artigiano, così gagliardamente affermata in questo superbo prodotto di bottega<sup>1</sup>.

Nel proporre quello che è stato a lungo un tratto ricorrente nella raffigurazione del poliedrico genio shakespeariano – il poeta contrapposto all'uomo di teatro – già nel 1964 Gabriele Baldini chiamava in causa il concetto di «artigianalità», rivisitato recentemente da Gary Taylor<sup>2</sup>. Nel suo *Manualetto shakespeariano*, Baldini non esitava a situare saldamente *Riccardo III* nel campo artigianale del «prodotto di bottega», definibile come tale perché fortemente condizionato «dall'avidità richiesta del suo pubblico». Franco Marengo ha messo in luce come il pubblico che affollava i teatri londinesi di fine Cinquecento avesse in effetti fame di storia<sup>3</sup>, perché la storia così come veniva presentata sul palcoscenico era uno spettacolo appassionante e coinvolgente, non solo per la sua componente drammatica – la messinscena di alleanze, tradimenti, rivalità, cospirazioni – ma anche per la sua capacità di restituire il senso di una comunità costruitasi nel tempo, cui gli spettatori sentivano di appartenere. Se la storia si

<sup>1</sup> G. Baldini, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964, p. 169.

<sup>2</sup> G. Taylor, «Artiginality»: *Authorship after Postmodernism*, in *The New Oxford Shakespeare, Authorship Companion*, a cura di G. Taylor e G. Egan, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 3-26.

<sup>3</sup> F. Marengo, *Introduzione. «Storia», «poesia», «teatro»*, in W. Shakespeare, *Tutte le opere*, coordinamento generale di F. Marengo, 4 voll., Milano, Bompiani-Giunti, 2014-2019, vol. III, pp. XXIII-LV.

configurava come prodotto altamente vendibile<sup>4</sup>, la fruibilità di un'opera storica quale *Riccardo III* – un dramma per molti versi ancora di apprendistato rispetto alle realizzazioni della maturità – era certamente facilitata dai suoi toni fortemente melodrammatici, dall'indubbia componente ideologica che mobilitava le coscienze distinguendo con chiarezza il bene dal male, dalla ripresa di motivi legati alla tradizione delle moralità medievali cui il pubblico era avvezzo, dalla riproposizione di stilemi espressivi il cui successo era ormai consolidato.

Pur rivendicando per la produzione shakespeariana lo statuto ibrido di «artiginality», che intende superare la distinzione binaria fra artista e mestierante, anche Gary Taylor sottolinea l'importanza della committenza: secondo la sua lettura, Shakespeare, da buon artigiano attento al mercato, «worked primarily by tinkering with an existing artefact» («sostanzialmente lavorava rimaneggiando artefatti esistenti»<sup>5</sup>). In questa prospettiva, il caso di *Riccardo III* risulta piuttosto singolare per la molteplicità di supporti materiali su cui viaggiavano gli artefatti a disposizione di Shakespeare: testi, dipinti, rappresentazioni – un insieme indubbiamente eterogeneo, ma unito dal comune interesse per il corpo di Riccardo. Non stupisce che da sempre questo corpo così fortemente caratterizzato nel suo scarto rispetto alla norma – asimmetrico, deforme, persino mostruoso, a seconda dei punti di vista – sia stato anche al centro delle attenzioni della critica, che lo ha variamente discusso in relazione alle sue origini, ai discorsi sulla storia, la sessualità, l'inconscio, fino alle più recenti riflessioni sulla disabilità<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> B. Walsh, *Shakespeare, the Queen's Men, and the Elizabethan Performance of History*, Cambridge MA, Cambridge University Press, 2009, p. 17.

<sup>5</sup> G. Taylor, «Artiginality»: *Authorship after Postmodernism*, cit., p. 22.

<sup>6</sup> M.A. Plassé, *Corporeality and the Opening of «Richard III»*, in *Entering the Maze: Shakespeare's Art of Beginning*, a cura di R.F. Willson, New York, Peter Lang, 1995, pp. 11-26; M. Garber, *Descanting on Deformity: Richard III and the Shape of History*, in *Shakespeare's Ghost Writers*, New York, Methuen, 1987; I.F. Moulton, «A Monster Great Deformed»: *The Unruly Masculinity of «Richard III»*, in «Shakespeare

Alla luce di questa focalizzazione a un tempo creativa e critica, ciò che intendo considerare è la ricorrente opera di revisione nella rappresentazione del corpo di Riccardo, vero artefatto continuamente rimaneggiato dalla cultura della prima modernità, sul quale il giovane Shakespeare costruisce il primo dei suoi straordinari successi.

### 1. *L'archivio*

Nell'avvicinarsi alla figura di Riccardo III, Shakespeare aveva innanzitutto a disposizione una serie di «oggetti testuali» (per riprendere ancora la terminologia di Taylor) prodotti nelle botteghe degli storici Tudor all'indomani della sconfitta dell'ultimo degli York a Bosworth Field, avvenuta per mano dell'iniziatore della nuova dinastia regnante, Henry Richmond. Questo vasto archivio di rappresentazioni si apre con una serie di fonti cronachistiche, che difficilmente Shakespeare conobbe di prima mano, fra le quali spicca la *Historia Regium Angliae* dell'antiquario John Rous, scritta nei due anni in cui Riccardo sedette sul trono inglese, tra il 1483 e il 1485, e poi rivista durante il regno del suo successore Enrico VII. Rous fu il primo ad associare alla cronaca degli eventi del breve regno di Riccardo un ritratto del monarca che ne sottolineava le anomalie, dai dettagli del parto (che sarebbe avvenuto dopo due anni di gestazione) a quelli della nascita (che avrebbe visto affacciarsi al mondo un neonato già provvisto di denti e con una capigliatura lunga fino alle spalle<sup>7</sup>), fino alla peculiarità della spalla destra più alta di quella sinistra. Così facendo, Rous correggeva la presentazione di Riccardo che egli stesso aveva fornito

Quarterly», 47, 1996, pp. 251-268; G. Olson, «Richard III's Animalistic Criminal Body», in «Philological Quarterly», 82, 2003, pp. 301-324; A.P. Hobgood, *Teeth Before Eyes: Impairment and Invisibility in Shakespeare's «Richard III»*, in *Disability, Health, and Happiness in the Shakespearean Body*, a cura di S. Iyengar, New York-London, Routledge, 2015, pp. 23-40.

<sup>7</sup> «Richardus [...] biennio matris utero tentus, exiens cum dentibus & capillis ad humeros», *Joannis Rossi antiquarii Warwicensis Historia regum Angliae*, a cura di T. Hearne, Oxford, 1745, p. 215.

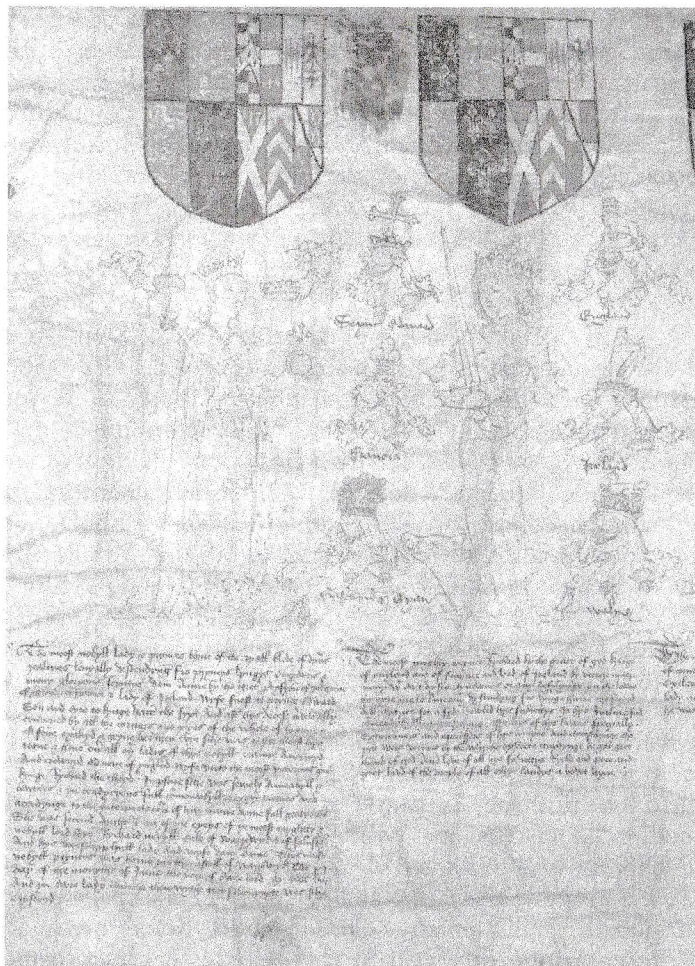


FIG. 1. *The Rous Roll*. Annotazioni di cronaca illustrate di John Rous. Riccardo e Lady Anna, c. 1483.  
British Library Board (48976, f. 66, fig. 64).

nel cosiddetto *Rous Roll*, una cronaca a lui commissionata per commemorare le gesta dei conti di Warwick attraverso 65 disegni a penna di altrettanti personaggi legati alla casata, accompagnati da brevi biografie. Rous ne aveva prodotto due versioni: una in inglese e una in latino. La versione in inglese contiene due immagini di Riccardo con addosso l'armatura, una spada nella mano destra e ai piedi il suo simbolo araldico, un cinghiale; nella prima immagine la mano sinistra sorregge il castello di Warwick, nella seconda tiene invece un globo [fig. 1]. In nessuno dei due disegni vi sono segni visibili di irregolarità fisiche, ed entrambi i testi di accompagnamento tessono le lodi del sovrano, definendolo nel primo caso «a myghti prince in his dayes special gode lord to the town & lordship of Warrewyk»<sup>8</sup> e specificando nel secondo che «The moost mighty prynce Rychard [...] Rewled hys subgettys In hys Realme ful commendablylly»<sup>9</sup>. Dalla versione latina, invece, la figura di Riccardo è stata espunta, tranne per il disegno in cui compare con la sposa Lady Anna; l'immagine che lo ritraeva da solo è stata rimossa dalla pergamena, a segnalare quel diverso sentire nei confronti del personaggio di Riccardo che si fece strada a partire dalla sua sconfitta e che è testimoniato dalla successiva opera in prosa di Rous<sup>10</sup>.

Sulla stessa linea di radicale revisione del profilo dell'ultimo dei Plantageneti si colloca la *History of King Richard III* di Thomas More, scritta sia in latino che in inglese fra il 1513 e il 1521, e pubblicata in inglese nel 1557, che godette di una grande diffusione e di un'estrema popolarità. Apparentemente ispirata dai ricordi di testimoni diretti dei sanguinosi eventi della Guerra delle due Rose, la ricostruzione di More era fortemente debitrice della *Historia* di Rous nella sottolineatura dei difetti fisici di Riccardo. Curiosa-

<sup>8</sup> «Un grande principe ai suoi tempi ottimo signore della città e contea di Warwick», British Library Add MS 48976, f. 2b<sup>r</sup>, [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add\\_MS\\_48976](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_48976) (12/09/2019).

<sup>9</sup> «Il grandissimo principe Riccardo [...] governò i sudditi del suo regno in maniera assolutamente encomiabile», *ibidem*, f. 8a<sup>r</sup>.

<sup>10</sup> P. Tudor-Craig, *Richard III* (catalogo della mostra alla National Portrait Gallery, 27 giugno-7 ottobre 1973), London, The National Portrait Gallery, s.d., p. 9.

mente, come in un ritratto allo specchio, la deformità che Rous aveva rilevato alla spalla destra («Parvae staturae erat, curtam habens faciem, inaequales humeros, dexter superior sinisterque inferior»<sup>11</sup>) passa nel testo inglese di More alla spalla sinistra («Richarde [...] was [...] little of stature, ill fetured of limmes, croke-backed, his left shoulder much higher than his right, hard favoured of visage»<sup>12</sup>), con anche qui un processo di revisione interna, perché la precedente versione latina menzionava solo l'asimmetria senza specificare quale delle spalle fosse più alta<sup>13</sup>. Il ritratto a tinte fosche di More, in cui la deformità fisica si accompagna alla deformità morale («he was malicious, wrathfull, envious [...] Hee was close and secrete, a deepe dissimuler»<sup>14</sup>), presenta numerosi tratti in comune anche con quello articolato dall'urbinate Polidoro Virgili nella sua *Historia Angliae*, che viene considerata il primo pilastro della storiografia Tudor, promossa da Enrico VII per legittimare e sostenere la propria presenza sul trono. Scrive Polidoro che Riccardo

[s]tatura fuit pusilla, corpore deformi, altero humero eminentiore, facie brevis ac truculenta, quae olere malitiam et dolum ac fraudem clamitare videretur<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> «Era piccolo di statura, col viso corto e le spalle non allineate, la destra più alta e la sinistra più bassa», *Joannis Rossi antiquarii Warwicensis Historia regum Angliae*, cit., p. 216.

<sup>12</sup> «Riccardo [...] era piccolo di statura, sproporzionato di corporatura, con la gobba, la spalla sinistra molto più alta della destra, duro nei lineamenti del viso», T. More, *The History of King Richard the thirde, The Workes of Sir Thomas More*, Londra, 1557, p. 37.

<sup>13</sup> «Richardus [...] fuit [...] habitus corporis exiguo, inaequalibus atque informibus membris, extanti dorso, alteroque humero erectior, os inamabile, torvum», *Richardus Regis Angliae, ejus nominis Tertii, Thomae Mori Opera Omnia Latina*, Francofurti ad Moenum 1689, p. 4.

<sup>14</sup> «Era maligno, iroso e invidioso [...] oscuro, segreto, profondo dissimulatore», *The History of King Richard the thirde*, cit., p. 37.

<sup>15</sup> «Era piccolo di statura, deforme nel corpo, con una spalla più alta dell'altra, il viso corto e truculento, che sembrava trasudare malignità ed emanare dolo e inganno», P. Vergil, *Anglica Historia (1555 version): A hypertext critical edition*, a cura di D.F. Sutton, The Philological Museum, The Shakespeare Institute at the University of Birmingham, <http://www.philological.bham.ac.uk/polverg/25lat.html> (4/1/2021).

Publicata nel 1534 ma completata già nel 1513, l'opera di Polidoro fornì l'ossatura e i materiali ad altre due imprese storiografiche dalle quali Shakespeare avrebbe tratto molti spunti per i suoi drammi storici: *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke* (1548), pubblicazione postuma di Edward Hall, avvocato e storico alla corte di Enrico VIII; e *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1578) di Raphael Holinshed. Se Holinshed e Hall condividevano la stessa visione provvidenziale del divenire storico, fu soprattutto la *Union* di Hall, ispirata dall'ammirazione per i Tudor, a far risaltare la grandezza di Enrico VII – celebrato come il monarca che aveva posto fine al bagno di sangue della guerra civile – attraverso la caratterizzazione negativa di Riccardo, che ne riproponeva i tratti di deformità a un tempo fisica e morale:

[a]s he was small and litle of stature so was he of body greatly deformed, the one shoulder higher then the other, his face small but his countenance was cruel, and such, that a man at the first aspect would judge it to saur and smel of malice, fraude, and deceite<sup>16</sup>.

La permeabilità che caratterizzava le cronache – intese come artefatti che si costruivano per accrezione di testi preesistenti, secondo la tradizione della storiografia rinascimentale – investiva anche una serie di componimenti in versi redatti in epoca Tudor in francese, latino e inglese. Se *Les Douze Triomphes de Henry VII*, opera del frate agostiniano Bernard André, poeta laureato di Enrico VII, e l'anonimo *Tres sunt Ricardi* diedero il via alla caratterizzazione bestiale di Riccardo, identificando le peculiarità del personaggio con quelle del cinghiale raffigurato sul suo stemma araldico, il

<sup>16</sup> «Così come era piccolo e basso di statura, anche il suo corpo era fortemente deforme, una spalla più alta dell'altra, il viso minuto ma l'espressione crudele, e tale che al solo vederlo dava l'impressione di trasudare malevolenza, inganno e dissimulazione», E. Hall, *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke*, London, 1809, p. 421.

più famoso artefatto in inglese rimane la raccolta di biografie nota come *The Mirror for Magistrates*, scritta a più mani e curata da William Baldwin, nella cui seconda edizione, pubblicata nel 1563, compare la figura di Riccardo III. In un monologo post-mortem in cui ripercorre le vicende di cui è stato protagonista, Riccardo fa emergere le motivazioni della propria rovina, così che possa servire da lezione per i vivi. Quello che traspare dai versi è un Riccardo penitente, che identifica il proprio peccato nella smodata ambizione per il potere, ma ciò che rimane impresso nella memoria è l'immagine del suo cadavere che si staglia potente nella chiusa del monologo, dove la voce di Riccardo ripropone il tema, tramandato da una lunga tradizione, della sua umiliazione postuma:

My body it was hurried and tugged like a Dogge,  
On horsebacke all naked and bare as I was borne.  
My head, handes, & feete, downe hanging like a Hogge,  
With dyrt and bloud besprent, my corps al to torne,  
Cursing the day that ever I was borne.  
With greuous woundes bemangled most horrible to se  
So sore they did abhorre this my vile cruelty<sup>17</sup>.

Già in Polidoro si leggeva che

Ricardi corpus, cuncto nudatum vestitu ac dorso equi impositum, capite et brachiis ac cruribus utrinque pendentibus, Leicesteriam ad coenobium Franciscanorum monachorum deportatur, spectaculum mehercule miserabile sed hominis vita dignum<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> «Il mio corpo, spinto e stratonato come un cane, / fu buttato su un cavallo nudo, come quando venni al mondo. / Capo, mani e piedi a penzolini come un maiale, / Coperto di polvere e sangue, il mio cadavere dilaniato / maledetto il giorno in cui venni al mondo. / Straziato da ferite tremende, orrende a vedersi / tanto aborriscono la mia vile crudeltà», W. Baldwin, *The Mirror for Magistrates*, a cura di L.B. Campbell, Cambridge, Cambridge University Press, 1938, p. 370.

<sup>18</sup> «Il cadavere nudo di Riccardo fu buttato sopra a un cavallo, testa, braccia e gambe a penzolini, e fu portato al monastero francescano di Leicester, un triste spettacolo ma degno della sua vita», P. Vergil, *Anglica Historia*, cit.

Una ricostruzione ripresa e precisata anche da Hall:

the deade corps of kynge Rycharde was [...] caryed to the towne of Leycester [...] his bodye was naked and despoyled to the skyne, and nothyng left aboue hym not so muche as a clowte to couer hys pryue members, and was trussed [...] lyke a hogge or a calfe, the hed and armes hangynge on the one syde of the horse, and the legges on the other syde, and all by spryncled with myre and bloude<sup>19</sup>.

Sia che lo raffigurassero come gobbo claudicante o come cadavere vilipeso, le molteplici rappresentazioni cinquecentesche di Riccardo, in prosa e in versi, condividevano lo stesso modello di base, che rispondeva alle esigenze di una committenza che amava guardare a se stessa attraverso lo specchio deformato dell'ultimo degli York. Ossessivamente focalizzato sul corpo di Riccardo, era un modello continuamente riproposto, ma anche rivisitato e corretto.

Alle stesse esigenze di legittimazione e celebrazione della casata al potere dava risposta una seconda tipologia di artefatti: una lunga serie di ritratti ricardiani che ribadivano con la forza delle immagini l'imperfezione attribuita al personaggio. Si tratta di raffigurazioni sostanzialmente simili, legate al gusto di origine fiamminga per le sequenze di ritratti storici<sup>20</sup>. La posa è sempre la stessa: Riccardo è ritratto a mezzo busto, generalmente su uno sfondo di broccato rosso, con il viso rivolto a destra, un copricapo scuro con una spilla tondeggiate, un ampio collare con pietre preziose. In basso, la mano sinistra è colta nell'atto di infilare un anello al mignolo della mano destra, che ha già un anello sul pollice e uno sull'anulare. L'utilizzo della tecnologia ha permesso

<sup>19</sup> «Il cadavere di Riccardo fu portato nella città di Leicester [...] il corpo nudo spogliato di tutto, senza neanche uno straccio a coprirne le parti intime [...] buttato come un maiale o un vitello, la testa e le braccia a penzolini da un lato del cavallo, le gambe dall'altro, coperto di fango e sangue», E. Hall, *The Union of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre and Yorke*, cit., p. 421.

<sup>20</sup> V. Roy Strong, *The English Icon: Elizabethan and Jacobean Portraiture*, Londra, Routledge, 1969.





FIG. 2. *Richard III*, 1504-1520.  
Royal Collection Trust, Londra.

di verificare come in questo caso la bottega dei pittori si sia adeguata alle richieste della committenza modificando un ritratto già eseguito, per renderlo conforme alla vulgata che voleva Riccardo deforme. Le scansioni a raggi X eseguite su quello che con molta probabilità è il primo ritratto della serie

– un olio su tavola ora nella Royal Collection [fig. 2] – hanno mostrato come un secondo strato di pittura in corrispondenza della spalla destra ne abbia alzato il profilo rispetto alla realizzazione originale, con un accenno all'asimmetria indicata da Rous. Sulla base dell'abbigliamento e dei gioielli di questo ritratto, Pamela Tudor-Craig ha concluso che «[t]he detailing [...] is remarkably contemporary, and there is evidence that the overtones of villainy and deformity are later alterations» («[i] dettagli [...] sono decisamente del suo tempo, e ci sono evidenze che le note di malvagità e deformità siano alterazioni più tarde»<sup>21</sup>), ritenendo quindi probabile che il dipinto sia stato realizzato prima del 1485, e successivamente alterato in conformità con i dettami della propaganda Tudor. Oltre al profilo della spalla, i ritocchi hanno riguardato infatti anche la forma degli occhi, resi più sottili, forse per dare allo sguardo una nota più tagliente. Se il sensazionale ritrovamento dello scheletro di Riccardo, avvenuto abbastanza fortunatamente nel 2012 a seguito di scavi in un parcheggio di Leicester, ne ha confermato la curvatura della spina dorsale, legata a una grave forma di scoliosi idiopatica compatibile con l'asimmetria delle spalle, e in particolare proprio con il profilo più alto della spalla destra<sup>22</sup> (con buona pace di More), è chiaro che la correzione del dipinto non fu dettata da esigenze di fedeltà al dato fisico (di fatto difficilmente percepibile sotto gli spessi strati dell'abbigliamento rinascimentale<sup>23</sup>), ma da una sua

<sup>21</sup> P. Tudor-Craig, *Richard III*, cit., p. 93. Le alterazioni sono commentate anche in P. Nerozzi Bellman, *Sulla scena del ritratto*, in «*Richard III dal testo alla scena*», a cura di D. Carpi, Bologna, Emil, 2016, pp. 185-195.

<sup>22</sup> The Greyfriars Research Team con M. Kennedy e L. Foxall, *The Bones of a King: Richard III Rediscovered*, Chichester, Wiley Blackwell, 2015, pp. 71-73.

<sup>23</sup> «His right shoulder would have been a little higher – but the thick layers of aristocratic fifteenth-century clothing, and custom-made armour may have disguised this almost entirely. Probably only his tailor, his armourer and his most intimate circle – including John Rous, his one-time friend, whose description of the king's raised shoulder was vindicated after more than 500 years – would have been aware that Richard's back was curved» («La spalla destra doveva essere un po' più alta – ma gli spessi strati degli abiti aristocratici quattrocenteschi e le

lettura ideologica. Nell'analisi delle forme tipica del pensiero fisiognomico della prima età moderna, come ricorda Joseph Ziegler<sup>24</sup>, la simmetria e l'equilibrio erano considerati attributi che indicavano dirittura morale. Nel 1504 Bartolomeo Della Rocca Cocles aveva dedicato una *questio* del suo trattato *Chyromantie ac physionomie Anastasis* proprio al significato della forma della schiena. Non solo «aequalitas dorsii» («la simmetria della schiena») e «curuitas dorsii» («la curvatura della schiena») venivano lette come indici rispettivamente di bontà e malvagità<sup>25</sup>, ma la malvagità insita nella schiena deforme era esplicitamente identificata con la dissimulazione, che come si è visto era uno dei tratti comunemente associati a Riccardo nelle ricostruzioni degli storici Tudor, e che come è noto sarebbe stata una delle caratteristiche distintive del Riccardo shakespeariano:

Numquam vidi gibbosos bone nature, quinimo perfidi sunt et maligni summe; et sunt radices omnium deceptionum. Sagaces supplantanei; et habent sublime ingenium in nephandis actionibus et impossibile est eos habere actiones laudabiles, quia anima connexa in habitudine tali sequitur retrogradam formam<sup>26</sup>.

armature fatte su misura potrebbero averlo nascosto quasi del tutto. Probabilmente solo il suo sarto, il suo armiere e la sua cerchia più intima – incluso John Rous, l'amico di un tempo, alla cui descrizione delle spalle asimmetriche del re è stata resa giustizia a distanza di più di 500 anni – potevano essere a conoscenza della curvatura della schiena di Riccardo», *ibidem*, p. 73.

<sup>24</sup> J. Ziegler, «*Cuius facies est deformis, mores habere bonos non potest nisi raro*»: *Reflections on the Notion of Deformity in Medieval Learned Physiognomy*, in *Deformità fisica e identità della persona tra medioevo ed età moderna*, a cura di G.M. Varanini, Firenze, Firenze University Press, 2015, p. 186.

<sup>25</sup> «Dorsi vero curuitas morum innuit maliciam. Aequalitas dorsii bonum est signum» («La curvatura della schiena è chiaro segno di malvagità. La simmetria della schiena è segno di bontà»), Bartolomeo della Rocca detto Cocles, *Chyromantie ac physionomie Anastasis cum approbatione magisteri Alexandri de Achillinis*, Bologna 1504, ii, 35.

<sup>26</sup> «Non ho mai visto gobbi di buona indole, difatti sono perfidi e sommamente maligni; e sono l'origine di ogni inganno. Sagaci nella sovversione, hanno una sublime inclinazione alle azioni nefande, ed è per loro impossibile compiere atti degni di lode perché l'anima, a ciò avvezza, ne segue la forma retrograda», *ibidem*, ii, 30.



FIG. 3. *Richard III (arched)*, c. 1510-40 (olio su tavola), English School. Society of Antiquaries of London, UK/Bridgeman Images.

Ecco allora l'importanza della correzione al ritratto riccardiano, che servì da modello per i numerosi ritratti successivi che sono arrivati fino a noi<sup>27</sup>, solo uno dei quali – con il volto di Riccardo rivolto a sinistra, ora alla Society of Antiquaries di Londra [fig. 3] – non presenta segni di asimmetria.

Anche se non abbiamo conferme che Shakespeare ne avesse conoscenza diretta, il testo del suo *Riccardo III* contiene alcuni dettagli che possono essere messi in relazione anche a questo ampio archivio iconografico. Il primo è nella scena del corteggiamento di Lady Anna, in cui Riccardo riesce nell'impresa impossibile di sedurre la vedova del figlio di Enrico VI, Edoardo, da lui stesso ucciso, mentre lei, con l'animo colmo di risentimento e odio nei suoi confronti, sta seguendo il feretro del suocero, anch'egli annoverato fra le sue vittime. A coronamento di questa scena, per la quale non si conoscono fonti e che quindi va ritenuta autonoma creazione di Shakespeare, Riccardo offre a Lady Anna un anello, guidando il suo sguardo – e la nostra attenzione di spettatori – all'atto con cui glielo mette al dito, attraverso due versi che richiamano l'immagine delle mani inanellate tipica delle sue raffigurazioni pittoriche («Degnati di portare questo anello [...]. Guarda come il mio anello stringe il tuo dito»<sup>28</sup>). Il secondo dettaglio istituisce invece un possibile collegamento con un ritratto che non appartiene alla serie di quelli finora considerati. *Richard III with a Broken Sword* [fig. 4] è nuovamente un ritratto a mezza figura, speculare rispetto ai precedenti non solo perché il volto è rivolto a sinistra anziché a destra, ma anche perché è la spalla sinistra a essere più alta della destra, secondo la lezione di More. Una sola mano è visibile, quella sinistra, con un solo anello al dito indice, mentre la destra sostiene una spada spezzata, appoggiata sulla spalla sinistra. Nel testo shakespeariano una spada figura già nella scena del corteggiamento di Lady Anna, cui Riccardo, prima di offrire l'anello, consegna la propria

<sup>27</sup> Pamela Tudor-Craig ne censisce 17 nel catalogo da lei curato.

<sup>28</sup> «Vouchsafe to wear this ring [...] Look how my ring encompasseth thy finger», *Richard III*, I, 2, 189-191.



FIG. 4. *Richard III with a Broken Sword*, c. 1523-55 (olio su tavola), English School. Society of Antiquaries of London, UK/Bridgeman Images.

arma, invitandola con toni melodrammatici a trafiggerlo se davvero lo ritiene colpevole della morte del marito e del suocero. Una seconda spada, questa volta non più integra, compare a chiusura del dramma, evocata dagli spettri di due delle vittime di Riccardo, che si presentano di fronte a lui la notte prima della battaglia finale contro Richmond. «Che ti cada la spada sbreccata»<sup>29</sup> è parte della maledizione che i fantasmi di Clarence e Lady Anna rivolgono al loro carnefice, in una scena che, ancora una volta, richiama uno degli elementi cui le botteghe dei pittori associavano la figura di Riccardo.

## 2. Il repertorio

Se numerose sono le suggestioni legate ad artefatti testuali e figurativi, è però nel teatro che quello che possiamo chiamare l'artefatto Riccardo aveva acquisito la sua maggiore visibilità, raggiungendo una platea incredibilmente più vasta di quella cui poteva aspirare sotto qualsiasi altra forma. Non a caso, negli ultimi decenni del Cinquecento le botteghe teatrali sfornarono ben sette drammi in cui l'ultimo dei Plantageneti compariva come personaggio. Il primo testo teatrale a lui dedicato è la tragedia accademica in latino *Richardus Tertius* di Thomas Legge, di stampo senecano, che fu messa in scena una sola volta al St John's College di Cambridge nel 1579, e data alle stampe solo nel 1844. Seguirono i tre drammi della prima tetralogia storica di Shakespeare (in ordine di composizione, la seconda e la terza parte di *Enrico VI* e *Riccardo III*), e due drammi di cui si ha testimonianza ma il cui testo è andato perduto (*The Second Part of Henry Richmond*, di Robert Wilson [1599] e *Richard Crookback* di Ben Jonson [1602])<sup>30</sup>. Dubbia è

<sup>29</sup> «Fall thy edgeless sword», *ibidem*, V, 5, 89, 117. Nella battuta del fantasma di Vaughan troviamo la variante «ti cada la lancia spuntata» («Let fall thy pointless lance»), *ibidem*, V, 5, 97.

<sup>30</sup> P. Schwyzer, *Shakespeare and the Remains of Richard III*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 207-208.

l'attribuzione di un altro dramma che completa questa serie, l'anonimo *The True Tragedy of Richard the Third*, di cui sappiamo che fu rappresentato dai Queen's Men tra la fine degli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta e pubblicato nel 1594<sup>31</sup>. Il testo che ci è pervenuto, iscritto nello Stationers' Register il 19 giugno 1594, potrebbe essere un *bad quarto*, prodotto della ricostruzione mnemonica di un copione andato perduto. Stante le poche certezze sulla datazione e sulla possibile paternità, la *True Tragedy* viene annoverata, a seconda delle ipotesi, tra le fonti del dramma shakespeariano o fra i prodotti dell'immenso successo del *Riccardo III*, o addirittura fra le creazioni dello stesso Shakespeare, sorta di *Ur-Richard* dal quale il dramma successivo avrebbe preso le mosse<sup>32</sup>. I legami fra la produzione drammatica shakespeariana e l'antecedente repertorio dei Queen's Men sono attestati in una molteplicità di casi: da *King John*, debitore a *The Troublesome Reign of John, King of England*,

<sup>31</sup> *The true tragedie of Richard the third: wherein is showne the death of Edward the fourth, with the smothering of the two yong princes in the Tower: with a lamentable ende of Shores wife, an example for all wicked women. And lastly, the contunction and ioyning of the two noble houses, Lancaster and Yorke. As it was playd by the Queenes Maiesties Players*, London, Th. Creede, 1594. Ristampato in *The True Tragedy of Richard III*, con *Introduzione* e note a cura di B. Field, London, The Shakespeare Society, 1844. Sulla compagnia e la sua storia cfr. S. McMillin e S.-B. MacLean, *The Queen's Men and Their Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, che riconoscono ai Queen's Men la paternità del genere degli *history plays*. Sulla stessa linea è B. Walsh, *Shakespeare, the Queen's Men, and the Elizabethan Performance of History*, cit., pp. 30-35.

<sup>32</sup> Secondo E. Sams (*The Real Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1995, pp. 58-59, 180), Shakespeare faceva parte dei Queen's Men, e ciò renderebbe plausibile l'attribuzione a lui della *True Tragedy*. In passato la critica ha postulato fra i possibili autori Kyd e Peele. In proposito cfr. B. Walsh, *Shakespeare, the Queen's Men, and the Elizabethan Performance of History*, cit., p. 104. Sui rapporti con il testo shakespeariano si rimanda a J. Dover Wilson, *Shakespeare's «Richard III» and The True Tragedy of Richard the Third 1594*, in «Shakespeare Quarterly», 3, 1952, pp. 299-306, che sposa la tesi secondo cui *The True Tragedy* precede *Richard III* e può essere considerata una delle sue fonti. Sulla questione cfr. anche G.B. Churchill, *Richard III up to Shakespeare*, Berlino, Mayer e Muller, 1900.

POETRY: Truth well met.  
 TRUTH: Thankes Poetrie, what makes thou upon a stage?  
 POETRY: Shadowes.  
 TRUTH: Then will I adde bodies to the shadowes,  
 Therefore depart and give Truth leave  
 To shew her pageant.  
 POETRY: Why will Truth be a Player?  
 TRUTH: No, but Tragedia like for to present  
 A Tragedie in England done but late,  
 That will revive the hearts of drooping mindes<sup>38</sup>.

La domanda che Verità rivolge a Poesia – «Che fai sul palcoscenico?» – sancisce a suo modo la presenza dell'arte verbale nello spazio del teatro, ma la risposta – «ombre» – ne evidenzia l'inadeguatezza. Per «risollevarli i cuori» è necessario il contributo di «corpi», che Verità promette di donare alle ombre di Poesia attraverso i meccanismi tipici del teatro. Saranno i corpi della storia, dispiegati in un *pageant* che prenderà le mosse alla fine del dialogo, con l'uscita di scena congiunta di Poesia e Verità, ripercorrendo le vicende della lotta intestina per il potere dalla morte di Edoardo IV a quella di Riccardo III.

L'idea che sui palcoscenici si giocasse una partita fra «ombre» e «corpi», fra l'altro complicata da usi linguistici che identificavano gli attori proprio come «ombre»<sup>39</sup>, apparteneva a un sentire diffuso in epoca rinascimentale. George Puttenham nella sua *The Arte of English Poesie* del 1589 aveva definito il teatro «a beholding place»<sup>40</sup>. Ancora nel

<sup>38</sup> «Poesia: Ben trovata, Verità. / Verità: Grazie Poesia. Che fai sul palcoscenico? / Poesia: Ombre. / Verità: Allora donerò corpi alle ombre. Perciò vattene e lascia che / Verità mostri il suo spettacolo. / Poesia: Perché, Verità sarà fra gli attori? / Verità: No, ma come Tragedia presenterà una tragedia da poco / consumatasi in Inghilterra, per risollevarli i cuori delle menti avviliti», *ibidem*, p. 3.

<sup>39</sup> «Shadow. Applied rhetorically to a portrait as contrasted with the original; also to an actor or a play in contrast with the reality represented. *Obsolete*» (Ombra. Usato retoricamente per distinguere un ritratto dall'originale; anche per un attore o uno spettacolo distinto dalla realtà che viene rappresentata. *Obsolete*»), *Oxford English Dictionary*, 6b.

<sup>40</sup> «Un luogo dello sguardo», G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*, a cura di G. Doidge Willcock e A. Walker, Cambridge, Cambridge University Press, 1936, p. 37.

1612 Thomas Heywood avrebbe rovesciato l'uso elisabetiano di indicare gli attori come «ombre» scrivendo nella sua *Apology for Actors* che

[a] Description is only a shadow, received by the eare but not perceived by the eye: so lively portrature is meere a forme seene by the eye, but can neither shew action, passion, motion, or any other gesture, to moove the spirits of the beholder to admiration: but to see a souldier shap'd like a souldier, walke, speake, act like a souldier<sup>41</sup>.

Nel plasmare la propria versione dell'artefatto «Riccardo», traslandolo dall'archivio delle rappresentazioni coeve al proprio repertorio teatrale, Shakespeare sembra muovere dalla promessa di Verità – «donerò corpi alle ombre» – prefigurando la rivendicazione di Heywood che la presenza dei corpi sul palcoscenico superi qualsiasi altra forma di rappresentazione, verbale o pittorica. Facendo dell'ostensione dei corpi il fulcro del dramma, Shakespeare si spinge fino al punto di dare, per la prima volta nella sua drammaturgia, consistenza corporea agli spettri, in un dialogo continuo con il modello della *True Tragedy*. Già nel repertorio dei Queen's Men, dopo la fugace apparizione del fantasma di Clarence in apertura, gli spettri ritornavano come visione onirica delle numerose vittime di Riccardo che, alla vigilia dello scontro con Richmond, perseguitavano Riccardo fin nella veglia, contribuendo in maniera significativa alla resa di quella che era ormai la sua percezione allucinata della realtà:

The hell of life that hangs upon the Crowne  
 The daily cares, the nightly dreames,  
 The wretched crewes, the treason of the foe,

<sup>41</sup> «Una descrizione è solo un'ombra, che l'orecchio riceve, ma l'occhio non percepisce; un ritratto è solo una forma vitale che l'occhio vede, ma non sa mostrare azione, passione, movimento o null'altro che sappia muovere ad ammirazione lo spirito dell'osservatore: diverso è vedere un soldato fatto come un soldato, che si muove, parla, agisce da soldato», T. Heywood, *An Apology for Actors*, London 1612, B2<sup>v</sup>.

And horror of my bloodie practise past,  
 Strikes such a terror to my wounded conscience,  
 That sleep I, wake I, or whatsoever I do,  
 Meethinks their ghoasts comes gaping for revenge,  
 Whom I have slaine in reaching for a Crown.  
 Clarence complains, and crieth for revenge.  
 My nephues bloods, Revenge, revenge, doth crie  
 The headlesse Peeres come preasing for revenge.  
 And every one cries, let the tyrant die<sup>42</sup>.

Da oggetto di descrizione, nel testo shakespeariano questi stessi spettri (il fratello Clarence affogato in una botte di malvasia, i due giovani principi soffocati nella Torre, i lord Rivers, Gray, Vaughan, Hastings, Buckingham, tutti mandati a morte), cui si aggiungono quelli delle altre vittime di Riccardo (re Enrico VI, suo figlio Edoardo e lady Anna), assumono presenza scenica, venendo dispiegati nella V scena del V atto secondo il modello del *pageant* evocato ad apertura della *True Tragedy*. Da generico spettacolo, il *pageant* si fa corteo, processione, sfilata, tanto più cospicua in quanto iterata. I fantasmi che dapprima danno voce alla funesta profezia sull'imminente rovina di Riccardo, con l'ossessiva ripetizione di fronte al sovrano addormentato del sintagma «dispera e muori»<sup>43</sup>, sfilano nuovamente di fronte a Richmond, addormentato al pari di Riccardo e presente assieme a lui sul palcoscenico, predicendogli per l'indomani la vittoria sul campo di battaglia. Ad enfatizzarne la presenza fisica sono anche le scelte lessicali: il formulaico «Che io

<sup>42</sup> «L'inferno della vita che incombe sulla Corona, / le diurne ambasce, i sogni notturni, / le rovina delle truppe, il tradimento del nemico / e l'orrore per i miei atti sanguinari / incutono tale terrore alla mia coscienza ferita / che dorma o vegli o qualsiasi cosa io faccia / mi sembra di veder avanzare, reclamando vendetta, / i fantasmi di chi ho ucciso per ghermire la Corona. / Clarence si duole, e chiede a gran voce vendetta. / Il sangue dei miei nipoti urla Vendetta, vendetta. / Avanzano i Pari senza più la testa, reclamando vendetta. / E tutti urlano, morte al tiranno», *The True Tragedy*, con *Introduzione* e note a cura di B. Field, cit., p. 61.

<sup>43</sup> «Despair and die», *Richard III*, V, 5, 74, 80, 89, 94, 97, 103, 110, 115, 126.

possa gravarti domani sullo spirito», posto ad apertura delle battute degli spettri del principe Edoardo, di Clarence e di Rivers, porta in primo piano il «peso» di ciascuno, creando un effetto ossimorico la cui valenza, ovviamente metaforica, trae ancora più forza nell'originale dall'uso in funzione avverbiale dell'aggettivo *heavy*<sup>44</sup>. Nella stessa direzione va la battuta attribuita ai fantasmi dei giovani principi: «Che noi si sia piombo nel tuo petto, per trascinarti col nostro peso alla rovina, alla vergogna e alla morte»<sup>45</sup>.

Se Shakespeare sembra realizzare al meglio le promesse della sua fonte – «donerò corpi alle ombre» – quando nell'ultimo atto giunge al punto di restituire consistenza e «peso» corporei ai fantasmi del passato, altrettanto significativa è la scena di apertura del dramma, dove a tenere la scena, i tutti i sensi, è il corpo di Riccardo, esibito sul palcoscenico e anche, e soprattutto, argomento privilegiato del suo primo soliloquio. Il confronto della *True History* fra Poesia e Verità viene qui declinato da Shakespeare attraverso Riccardo, che è incarnazione delle loro dinamiche in un corpo che si muove, agisce, pensa, parla – e parla soprattutto di sé – nello spazio del teatro, un corpo che prende vita dal confronto con il suo pubblico, con cui istituisce un rapporto immediato e quasi intimo. Giova ricordare che si tratta di un corpo che storicamente si è imposto nella ricezione del dramma attraverso l'interdipendenza con gli attori che lo hanno portato in scena, da Richard Burbage, che in un noto aneddoto spinge l'identificazione con il personaggio fin nell'alcova<sup>46</sup>, a Edmund Kean, a proposito

<sup>44</sup> «Let me sit heavy on thy soul tomorrow», *ibidem*, V, 5, 71, 85, 93.

<sup>45</sup> «Let us be lead within thy bosom, Richard, / And weigh thee down to ruin, shame, and death», *ibidem*, V, 5, 101-102.

<sup>46</sup> L'episodio è riportato in un'annotazione del diario di John Manningham, datata 13 marzo 1601/2: «Upon a tyme when Burbidge played Rich. 3 there was a citizen greue soe farr in liking with him, that before shee went from the play shee appointed him to come that night unto hir by the name of Ri: the 3. Shakespeare overhearing their conclusion went before, was intertained, and at his game ere Burbage came. Then message being brought that Rich. the 3.d was at the dore, Shakespeare caused returne to be made that William the Conqueror was before Rich. the 3.d.» («Una volta, quando Burbage recitava la parte di

della cui interpretazione Byron ebbe a esclamare: «By Jove, he is a soul! Life – nature – truth – without exaggeration or diminution [...]. Richard is a man; and Kean is Richard»<sup>47</sup>.

Gli stilemi tradizionali della rappresentazione di Riccardo, evocati da Verità già nella *True Tragedy* – «a man ill shaped, crooked backed, lame armed»<sup>48</sup> – prendono vita non solo grazie alla presenza fisica dell'attore che lo interpreta, ma anche attraverso l'autopresentazione di Riccardo che, come tipicamente accade in Shakespeare, descrive ciò che il pubblico deve immaginare, supplendo con le risorse della parola alla scarsa vocazione mimetica delle scene elisabettiane<sup>49</sup>. Riccardo presenta al pubblico un catalogo delle

Riccardo III, ci fu una cittadina che si spinse così in là nella sua ammirazione per lui che prima di andare allo spettacolo gli diede appuntamento perché si recasse da lei quella notte sotto le spoglie di Riccardo III. Shakespeare, avendo ascoltato la fine di quella conversazione, arrivò prima, fu ben accolto e si diede da fare prima dell'arrivo di Burbage. Quando gli riferirono che Burbage era alla porta, Shakespeare fece rispondere che Guglielmo il Conquistatore veniva prima di Riccardo III», E.K. Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 voll., Oxford, 1930, vol. II, p. 212.

<sup>47</sup> «Che diamine, questa sì che è un'anima! Vita – natura – verità – né più né meno [...]. Riccardo è un uomo; e Kean è Riccardo», *Byron's Letters and Journals*, a cura di L. Marchand, London, John Murray, 1974, vol. III, p. 244.

<sup>48</sup> «Un uomo malfatto, con la gobba, con un braccio offeso», *The True Tragedy*, cit., p. 5.

<sup>49</sup> Nulla sappiamo di un eventuale trucco di Burbage nella rappresentazione di Riccardo. L'aneddoto riportato nel diario di Manningham (v. *supra*) induce a pensare che la sua prestanza non ne uscisse danneggiata. Lo stessa impressione è prodotta dal ritratto di David Garrick nella parte di Riccardo, dipinto da William Hogarth nel 1741, nel quale non vi è traccia di deformità. Ancora nel Settecento Samuel Johnson sottolinea il primato della parola nel teatro prendendo spunto proprio da *Richard III* quando descrive il prototipo dell'attore come «a fellow who claps a hump on his back, and a lump on his leg, and cries, "I am Richard the Third"» («un tizio che si attacca una gobba sulla schiena e un pezzo sulla gamba e declama "Io sono Riccardo Terzo"»), J. Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, 2 voll., London, Dent and Sons, 1906, vol. II, p. 135. In direzione diversa si sono mosse alcune delle messe in scena contemporanee, che molto hanno puntato sulla resa visiva della deformità di Riccardo, enfatizzata talvolta attraverso l'uso di protesi, come nell'allestimento della Royal

imperfezioni che ne hanno accompagnato i ritratti, in una sequenza di versi così compatti e simmetrici da richiamare la forma chiusa di un sonetto<sup>50</sup>, che risulta strutturalmente dissonante rispetto alla disarmonia del soggetto che descrive:

Ma io, che non sono tagliato per i giochi licenziosi, né per corteggiare uno specchio ruffiano; io, che con questo mio rozzo stampo manco della seducente avvenenza con cui fare la ruota al provocante ancheggiare di una ninfa; io, che mi son visto negare proporzioni armoniose, truffato dei bei lineamenti da una natura ingannevole; io, deforme, incompiuto, spedito anzitempo in questo mondo mortale, sbizzato neanche a metà – e quella metà così storpia e goffa che persino i cani mi abbaiano contro quando gli zoppico a fianco – ebbene io, in questi fiacchi e zuffolanti giorni di pace, non ho altre amenità con cui ingannare il tempo se non spiare la mia ombra nel sole, e improvvisare sulla mia deformità<sup>51</sup>.

Qui il corpo diventa per Riccardo occasione per uno sfogo intimo, che di questo corpo ripercorre le origini (la nascita prematura), traccia le limitazioni e l'inadeguatezza (la deformità che gli preclude le schermaglie amorose), ma rivendica orgogliosamente anche la differenza, rendendolo il fulcro della definizione di sé. Così facendo, Riccardo dà voce a una sua personale variazione sul tema dei corpi e delle ombre con cui si apriva la *True Tragedy*. Come ha osservato Philip Schwyzer<sup>52</sup>, quando invoca il suo «rozzo

Shakespeare Company del 1984, con Anthony Sher che si muoveva sul palcoscenico sorretto da stampelle.

<sup>50</sup> Devo questa osservazione a P. Schwyzer, *Shakespeare and the Remains of Richard III*, cit., p. 216.

<sup>51</sup> «But I, that am not shaped for sportive tricks / Nor made to court an amorous looking glass, / I that am rudely stamped and want love's majesty / To strut before a wanton ambling nymph, / I that am curtailed of this fair proportion, / Cheated of feature by dissembling nature, / Deformed, unfinished, sent before my time / Into this breathing world scarce half made up – / And that so lamely and unfashionable / That dogs bark at me as I halt by them – / Why, I in this weak piping time of peace / Have no delight to pass away the time, / Unless to spy my shadow in the sun / And descant on my own deformity», *Richard III*, I, 1, 14-27.

<sup>52</sup> P. Schwyzer, *Shakespeare and the Remains of Richard III*, cit., p. 215.

stampo», lamentando di essersi visto negare dalla natura «proporzioni armoniose», al punto da rendergli impossibile il confronto con il suo riflesso in uno «specchio ruffiano» e da costringerlo invece ad accontentarsi di spiare la propria «ombra nel sole», Riccardo contraddice la promessa di pienezza associata nel prologo della *True Tragedy* all'unione di corpi e ombre. Se la *True Tragedy* vede nel teatro uno spazio in cui la verità dei corpi, e quindi della storia, può unirsi alle ombre delle sue rappresentazioni, Shakespeare mette in scena l'inconciliabile antagonismo fra Riccardo e le sue ombre, fra la sua persona storica e la sua reputazione postuma, imprimendo da subito una nota autoriflessiva al personaggio.

Nel testo shakespeariano, non solo Riccardo si definisce attraverso il proprio significante corporeo, ma ne indaga l'eredità, la storia, mettendone financo in dubbio la veridicità delle rappresentazioni. L'autoritratto si fa metaritratto. Linda Charnes ha evidenziato quale caratteristica del Riccardo shakespeariano il perturbante «sense [...] of his prior textual existence»<sup>53</sup>, che lo fa entrare in un dialogo a distanza con le sue rappresentazioni. Quando, in preda al delirio dopo la comparsa degli spettri, Riccardo esclama nell'ultimo atto: «La mia coscienza ha mille lingue diverse,

<sup>53</sup> «Sense di una pregressa esistenza testuale», L. Charnes, *Notorious Identity: Materializing the Subject in Shakespeare*, Cambridge MA-London, Harvard University Press, 1993, p. 30. Introducendo la nozione di «theatrical sense of the past» («senso teatrale del passato»), Walsh si muove lungo la stessa linea argomentativa quando sostiene che «Richard III contains the awareness that it is a part of a series of plays that have led up to it, and a pervasive motif of its discourse on history is reference back to those previous plays [...]. The history of Richard III is a narrative that is self-consciously constructed out of previous performances» («Riccardo III ha in sé la consapevolezza di essere parte di una serie di drammi che lo hanno preparato, e motivo pervasivo del suo discorso della storia è il riferimento ai drammi precedenti [...]. La storia di Riccardo III è una narrazione che si costruisce consapevolmente a partire da rappresentazioni precedenti»). B. Walsh, *Shakespeare, the Queen's Men, and the Elizabethan Performance of History*, cit., pp. 140, 151. In particolare, Walsh evidenzia i riferimenti del Riccardo III alla Guerra delle Rose e ai dettagli alla nascita miracolosa di Riccardo già presenti in *3Henry VI*, V, 6, 53-54, 70, 74-75.

e ogni lingua racconta una storia diversa, e ogni storia mi bolla come infame»<sup>54</sup>, le lingue che lo perseguitano sono, oltre che le voci interiori della coscienza, anche le voci dei testi che ne hanno tramandato il profilo, con i quali Riccardo è impegnato nel dramma in un serrato confronto, per confermarli o per smentirli. Così è, per esempio, per i dettagli sulla nascita, che Riccardo nel monologo iniziale qualifica come prematura: «Deforme, incompiuto, spedito anzitempo in questo mondo mortale, sbizzato neanche a metà». Qui Riccardo rovescia la già citata vulgata dell'abnorme durata della sua gestazione e della sua perturbante maturità alla nascita, originata come abbiamo visto nel resoconto della *Historia Regum Angliae* di John Rous, una vulgata che trova espressione anche nel dramma, nella citazione tra il serio e il faceto del giovane nipote duca di York: «Che diamine, si dice che lo zio crescesse così in fretta che due ore dopo la nascita già rosicchiava una crosta»<sup>55</sup>. Analogamente, Riccardo invoca in maniera esplicita i modelli delle *moralities* nella famosa battuta «Così, come il tipico Vizio da palcoscenico, Messer Malvagio, da una parola traggo due significati»<sup>56</sup>, che chiama in causa il personaggio di Iniquity, presente nell'interludio *Nice Wanton*, licenziato per la pubblicazione nel 1560. Messer Malvagio era la più recente incarnazione della funzione drammatica del Vizio, caratterizzato dalla stessa propensione alla dissimulazione di Riccardo e dal suo stesso ricorso a modalità espressive improntate al doppio senso. Nella sua prima comparsa in scena, nella terza parte dell'*Enrico VI*, Riccardo aveva accennato anche alla sua vicinanza al modello contiguo del Machiavelli – un personaggio che si era imposto sulle scene della prima modernità come incarnazione del cinismo attribuito al pensiero del filosofo fiorentino – dando voce al proposito di «dar lezioni all'efferato

<sup>54</sup> «My conscience hath a thousand several tongues, / And every tongue brings in a several tale, / And every tale condemns me for a villain», *Richard III*, V, 5, 147-149.

<sup>55</sup> «Marry, they say my uncle grew so fast / That he could gnaw a crust at two hours old», *ibidem*, II, 4, 27-28.

<sup>56</sup> «Thus like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word», *ibidem*, III, 1, 82-83.



Machiavelli»<sup>57</sup>. Allo stesso tempo, però, Riccardo è pronto a mettere in dubbio i tratti che emergono da queste associazioni: «scommetto che continuo a farmi torto», dice sardonico nella scena di corteggiamento di Lady Anna, aggiungendo «mi comprerò uno specchio, e pagherò una dozzina o due di sarti che studino come agghindare la mia figura»<sup>58</sup>. Questo Riccardo reduce dalla conquista di Lady Anna sente in sé la forza di guardare a viso aperto le proprie rappresentazioni. Lo sguardo di sottocchi («spy») alla propria ombra nel sole del primo monologo si metamorfosa in uno sguardo diretto («see»), quasi compiaciuto: «Finché non mi sarò comprato uno specchio, splendi, bel sole, che io possa contemplare la mia ombra quando passo»<sup>59</sup>. Del resto, già nella terza parte dell'*Enrico VI* Riccardo aveva rivendicato la possibilità di sfuggire all'archivio delle proprie rappresentazioni, affermando di voler mutare aspetto come Proteo («Posso aggiungere sfumature a un camaleonte, cambiare forma meglio di Proteo»<sup>60</sup>).

Nel tratteggiare il ritratto di Riccardo, Shakespeare riprende e riconferma le caratteristiche di una molteplicità di artefatti precedenti e coevi, che diventano essi stessi parte delle tante ombre del dramma, *shadows* – o *ghosts* – che vengono continuamente evocate e financo esibite. Nel contempo, destabilizza le loro tracce nel testo. La battuta intimidatoria con la quale Riccardo si rivolge ai congiunti della regina, che presto cadranno anch'essi vittime delle sue macchinazioni, durante la riappacificazione orchestrata dal re Edoardo IV morente – «Lasciate che vi rammenti, nel caso ve lo siate dimenticato, quel che eravate un tempo e quel che siete ora» – si conclude con un significativo riferimento a se stesso: «e quello che ero io, e quel che sono»<sup>61</sup>,

<sup>57</sup> «Set the murderous Machiavel to school», *3Henry VI*, III, 2, 193.

<sup>58</sup> «I do mistake my person all this while. / [...] / I'll be at charges for a looking-glass / And entertain a score or two of tailors / To study fashions to adorn my body», *Richard III*, I, 2, 239-244.

<sup>59</sup> «Shine out, fair sun, till I have bought a glass, / That I may see my shadow as I pass», *ibidem*, I, 2, 249-250.

<sup>60</sup> «I can add colours to the chameleon, / Change shapes with Proteus for advantages», *3Henry VI*, III, 2, 191-192.

<sup>61</sup> «Let me put in your minds, if you forget, / What you have been

ribadendo l'enfasi sulla trasmissione e rielaborazione della memoria di sé.

Se i modelli cui Shakespeare attinge per il *Riccardo III* sono quelli delle svariate botteghe che nel corso del secolo intercorso dalla morte del sovrano avevano sostanzialmente prodotto varianti di una stessa matrice, sono le modalità di realizzazione del ritratto drammatico di Riccardo a distinguere l'artefatto di Shakespeare nel panorama degli artefatti coevi, configurandolo a un tempo come autoritratto e metaritratto. Ed è qui, forse, nell'attribuzione a Riccardo di un corpo capace di autorappresentarsi e di confrontarsi con la propria eredità, che possiamo intravedere un primo abbozzo di quelle esplorazioni della soggettività nelle quali riconosciamo la piena realizzazione dell'*artiginality* shakespeariana.

ere this, and what you are; / Withal, what I have been, and what I am», *Richard III*, I, 3, 131-133.