

Tempo e sovranità. Note a *Richard II*

Edoardo Ferrario

1. Immagini di sovranità

Centrale, non soltanto nei drammi di argomento storico ma nell'intera opera di Shakespeare, il tema della sovranità è stato oggetto di numerosi studi¹. Al fine di delimitare il contesto entro il quale queste mie note si iscrivono, richiamerò qui a grandi linee tre celebri interpretazioni che, come apparirà ben presto, mostrano tanti punti di contatto quanto altrettante significative divergenze.

Nei testi di introduzione all'edizione italiana del primo tomo dei drammi storici, Giorgio Melchiori sottolinea come "il disegno ispiratore" della tetralogia che comprende le storie di Riccardo II, Enrico IV (parte I e parte II) ed Enrico V, "ha carattere essenzialmente politico"², e consiste in una giustificazione dell'ascesa della dinastia che da circa un secolo regnava sull'Inghilterra: un disegno che, sempre accompagnato dall'"indagine del sovrano come persona umana", trova l'unità di questi due registri nel concetto di storia, "se per storia si intende" – come scrive Melchiori – "l'indagine dell'*homo politicus*, il che vuol dire, per Shakespeare, la scoperta dell'uomo senza altri aggettivi"³. Il

¹ Ringrazio di cuore Rosy Colombo per avermi coinvolto nell'impresa di questo numero di *Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies*, segnalandomi l'importanza di *Richard II* per i miei interessi filosofici. A differenza del testo di *Richard II*, che ho consultato anche nell'edizione curata da Agostino Lombardo per Newton & Compton (Roma, 1999), a cui si riferiscono le indicazioni dei numeri dei versi, in tutti gli altri casi ho utilizzato l'edizione in 9 volumi curata da Giorgio Melchiori per I Meridiani, Mondadori.

² Giorgio Melchiori, "Introduzione al primo tomo", in William Shakespeare, *I drammi storici*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2008, tomo I, pp. lxii, lxi.

³ Giorgio Melchiori, "Introduzione ai drammi storici", *ivi*, p. lii.

carattere politico della tragedia di Riccardo II, e più in generale delle *histories* shakespeareane, si mostra particolarmente a riguardo della “funzione” e della “concezione stessa dell’istituto monarchico”, che appare qui significativamente “conforme alle dottrine ufficiali degli storici e dei giuristi Tudor”⁴, soprattutto per ciò che concerne la teoria “dei ‘due corpi’ del sovrano”⁵.

Questa teoria è stata oggetto di un famosissimo studio di Ernst H. Kantorowicz⁶, il cui secondo capitolo è interamente dedicato a una lettura di *Richard II*. Pur non esitando a definire l’opera shakespeareana come “la tragedia dei Due Corpi del re” – osservando che “sarebbe strano” che Shakespeare, il quale “padroneggiava il gergo di quasi tutte le attività umane, fosse stato all’oscuro del linguaggio costituzionale e giuridico corrente” – Kantorowicz tiene a precisare però che la questione se egli “avesse o no familiarità con le sottigliezze del gergo giuridico” non ha, dopotutto, “grande rilevanza”. “La visione del poeta della doppia natura del re” – prosegue infatti Kantorowicz – “non dipende da argomenti di diritto costituzionale, dal momento che tale visione potrebbe sorgere molto naturalmente da un substrato puramente umano”⁷.

Quella peculiare finzione giuridica consistente nell’idea della congiunzione nella figura del Re del corpo politico immortale e di quello naturale mortale (idea che, pur disponendo di una lunga tradizione, era diventata “un tratto caratteristico del pensiero politico inglese dell’età elisabettiana e della prima età Stuart”⁸) “non apparteneva

⁴ Giorgio Melchiori, “Introduzione a *Riccardo II*”, ivi, p. 8.

⁵ Melchiori, “Introduzione al primo tomo”, cit., p. lxxv.

⁶ Ernst H. Kantorowicz, *I due corpi del re. L’idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi, 1989. Su *Richard II* in relazione al tema della sovranità e alla teoria dei due corpi del re, segnalo inoltre, tra i lavori più significativi comparsi negli ultimi anni: David Norbrook, “The Emperor’s New Body: *Richard II*, Ernst Kantorowicz and the Politics of Shakespeare Criticism”, *Textual Practice*, 10 (1996), pp. 329-57; Keir Elam, “In What Chapter of His Bosom? Reading Shakespeare’s Bodies”, in *Alternative Shakespeares*, vol. II, ed. Terence Hawkes, London, Routledge, 1996, pp. 140-63; Lisa Hopkins, “The King’s Melting Body: *Richard II*”, in *A Companion to Shakespeare’s Works*, eds Richard Dutton and Jean E. Howard, 4 vols, vol. II *The Histories*, Malden, Blackwell, 2003, pp. 395-411; Anselm Haverkamp, *Shakespearean Genealogies of Power*, London, Routledge, 2011; Lorna Hutson, “Imagining Justice: Kantorowicz and Shakespeare”, *Representations*, 106 (2009), pp. 77-101; Viktoria Kahn, “Political Theology and Fiction in *The King’s Two Bodies*”, *Representations*, 106 (2009), pp. 118-42.

⁷ Kantorowicz, *op. cit.*, p. 25.

⁸ Ivi, p. 43.

agli arcani della sola corporazione dei giuristi”: era, come scrive Kantorowicz, un “luogo comune” nell’ambito della cultura e dell’ideologia politica del tempo. Non sono tanto “le prerogative giuridiche che i giuristi inglesi raccoglievano nella finzione dei Due Corpi del Re”; è “l’aspetto umanamente tragico della ‘geminazione’ regale” a essere sottolineato nella tragedia di Riccardo II: un dramma nel corso del quale la “finzione dell’unità dei due corpi si spacca in due” e dove non soltanto “la natura umana del re prevale sulla natura divina della Corona, e la mortalità sull’immortalità” ma – “ciò che è peggio” – “la stessa regalità viene a significare morte, nient’altro che morte”⁹.

Pur iscrivendosi dunque nella cornice delle teorizzazioni correnti del potere sovrano, la vicenda di Riccardo II ce ne rivela così, secondo Kantorowicz, un esito che – da un certo punto di vista – appare esattamente opposto: “Il re che ‘mai muore’ ha qui lasciato il posto al re che sempre muore e che è soggetto alla morte più crudelmente degli altri mortali”¹⁰.

Il richiamo alla sovranità non tanto in termini istituzionali quanto piuttosto come cultura e ideologia politica diffusa, si ritrova anche nelle pagine del secondo capitolo (“La grande eclissi. Forma tragica e sconsecrazione della sovranità”) del libro di Franco Moretti *Segni e stili del moderno*¹¹. Va detto subito però come non sia all’“idea” o alla “finzione” del monarca come *gemina persona* – e in verità nemmeno a un’analisi di *Richard II* o di altre *histories* shakespeariane – che l’autore dedica qui la sua attenzione, quanto piuttosto al tema della sovranità in tragedie come *King Lear*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Measure for Measure*, evidenziando per di più come in esse si compia una svolta o una radicalizzazione. A differenza di ciò che accade nelle opere di argomento storico, “l’essenza del dramma” di tragedie come quelle che ho appena ricordato non consiste *tanto* nel “conflitto tra i personaggi”, l’interesse non si concentra *più* “sullo sviluppo e l’esito dello scontro” per la conquista della Corona e del potere sovrano, *ma sul divenire di questo stesso potere* “un problema, e un problema insolubile”¹². Eppure...

Eppure, se prescindiamo o almeno limitiamo la pertinenza di questioni legate alla forma drammatica e all’intreccio narrativo, le

⁹ Ivi, pp. 4, 31, 30.

¹⁰ Ivi, p. 31.

¹¹ Franco Moretti, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987.

¹² Ivi, pp. 79-80.

analisi condotte da Moretti contengono uno sfondo di considerazioni che si rivelano importanti anche per leggere l'opera a cui ci stiamo dedicando.

Moretti osserva come la tragedia elisabettiana e giacomiana dia in un certo senso per scontata, anche se in realtà si tratta di un "omaggio ambiguo", l'idea corrente di sovranità (l'idea cioè di un "potere che ha la sua fonte *in se stesso*", di "un universo in cui *tutto ha origine dalle decisioni del re*"¹³), dato che questa, a dispetto della sua modesta e limitata capacità di descrivere i reali rapporti di potere, era la "teoria politica" che in quell'epoca il "nuovo sistema" mirava ad accreditare (e che "richiedeva un aumento di potere non per lo Stato, ma appunto per il monarca"). In questo senso, ad essere messe in scena non sono tanto "le istituzioni dell'assolutismo, ma la sua cultura, i suoi valori, la sua ideologia". E ciò che ne risulta – e che rappresenta il "compito storico assolto di fatto" da Shakespeare e dalla tragedia del suo tempo – è "la distruzione del paradigma fondamentale della cultura dominante"¹⁴.

Riferendosi alla celebre formula schmittiana ("Sovrano è chi decide sullo stato di eccezione"¹⁵), Moretti osserva che "la tragedia inglese ci presenta una dinamica dei fatti esattamente opposta a quella descritta da Schmitt a proposito della dittatura [...]. Quella forza che il re manifesta nella sua decisione non solo lo proclama tiranno, ma anche incapace di governare. L'esercizio conseguente della sovranità porta a una completa anarchia: le due cose fanno tutt'uno. L'assolutismo appare alla cultura tragica [...] come un irresolubile *paradosso*"¹⁶.

A parte qualche sfumatura, non sembra di scorgere nella trasparenza di queste parole un ritratto di Riccardo II?

2. Finzione contro finzione

Come nelle letture che ho richiamato qui per sommi capi, e di cui continuerò a valermi nel corso del mio lavoro, anche queste mie note

¹³ Ivi, pp. 54, 52.

¹⁴ Ivi, p. 51.

¹⁵ Carl Schmitt, "Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità" [1922], in Id., *Le categorie del 'politico'*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 33.

¹⁶ Moretti, *op. cit.*, pp. 56, 51.

hanno per argomento il concetto di sovranità. Non tanto però in relazione alla storia o agli istituti giuridici o alla cultura e all'ideologia dell'assolutismo, quanto innanzitutto per quel suo radicamento nel "sé" che Emmanuel Levinas – che non ha mai smesso in tutta la sua opera di richiamarsi a Shakespeare – indicava come il *fatto* stesso che, per un "esistente", esistere significa *iniziare*, e cioè esercitare una "maîtrise", una "souveraineté" assoluta sul proprio stesso "essere"¹⁷.

Sebbene fosse proprio all'ontologia che Levinas riferiva qui le sue analisi, il richiamo a queste parole non ha lo scopo di stabilire un fondamento ontologico o esistenziale a nozioni sociologiche o antropologiche, e d'altro canto nemmeno a un concetto giuridico-politico – *fin dove lo è o sempre lo sia* – come quello di sovranità, quanto piuttosto di evidenziare un aspetto che se la critica non ha certamente mancato di sottolineare (la 'persona umana', l'uomo senza altri aggettivi, il 'substrato puramente umano'...), non sempre risulta però tematizzato in modo specifico e messo in rapporto con la questione del potere: un aspetto e un rapporto che invece – e questa è la cosa che conta – a me sembrano significativamente segnati nell'opera di Shakespeare.

Questo aspetto e questo rapporto non vengono qui certo alla luce nel corso di descrizioni fenomenologiche o attraverso una qualche "analitica esistenziale", ma grazie a una *finzione poetica* che nelle radici dell'idea stessa di sovranità guarda così a fondo e ha tanta forza – una forza più sovrana della sovranità stessa, verrebbe da dire, forse perché tutt'altra – da svelarne la *finzione concettuale*. E ciò nel corso di sequenze drammatiche e verbali ciascuna delle quali ha la cogenza di una deduzione, il potere di un'illuminazione. Atto dopo atto, scena dopo scena, è la verità stessa del potere sovrano – e cioè la sua menzogna, la sua tragedia e la sua farsa – che si scopre attraverso un esperimento di anatomia che Shakespeare conduce mettendo nelle mani del suo personaggio il bisturi con cui egli compie la propria vivisezione.

E se da un lato il carattere fantastico di questo esperimento di scomposizione non è mai a meno di un profondo significato filosofico (non è forse superfluo ricordare come Husserl riconoscesse nella

¹⁷ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983, p. 35 (tr. it. Genova, il melangolo, 1987).

“fantasia” e nella “finzione” l’“elemento vitale” della filosofia o, per meglio dire, della sua fenomenologia¹⁸), ciò accade dall’altro perché quel ‘significato’ la poesia ha l’audacia di eccederlo, di vedere oltre.

Specchiandosi nella sua rappresentazione poetica e drammatica, il paradigma filosofico o teologico-politico della sovranità – un paradigma tanto fortunato da essere stato perfino assunto come l’essenza stessa del ‘politico’ – si scopre per ciò che è: non molto più che una costruzione razionale, un’“idea” della volontà, un ‘come se’, una finzione, utile forse in qualche caso a fare sistema (a dare unità e indirizzo a un insieme disomogeneo di comportamenti e di nozioni), ma terribilmente disastrosa quando *dimentica* il suo stesso carattere di finzione, quando *perde di vista* le radici da cui trae il suo alimento (o il suo veleno). Sono *questi gli arcana* che la vicenda di Riccardo II *ci dà da pensare*, sottolineandone l’aspetto insieme tragico e grottesco, abissale e banalissimo: ciò che solo il gioco di una *vera* finzione è capace di mostrare, ‘sospendendo’ e mettendo ‘fuori gioco’, come si direbbe ancora con il linguaggio della fenomenologia, ogni reificazione obiettivistica. Certo, nella tragedia di Shakespeare *la* sovranità ci apparirà nelle sembianze di *un* sovrano. Ci apparirà come un volto (la poesia non è forse questo ‘come’, questa continua esitazione?): sempre che sia possibile in questo caso parlare di ‘apparire’ (dato che la “face” di Riccardo II, come dice lui stesso, “like the sun did make beholders wink”, IV.i.283), e sempre che *l’autorappresentazione* sovrana di Riccardo non abbia trasformato la sua “face” in una mancanza di volto, nell’iperbole vuota di se stesso. Come in un certo senso è prima che inizi la ‘catastrofe’.

3. *My crown I am*

Nelle parole di Franco Moretti citate a conclusione del primo paragrafo avevo detto di scorgere l’abbozzo di un ‘ritratto’ di Riccardo II. Cercherò ora di precisarne meglio qualche dettaglio: cosa che permetterà di introdurre l’altro termine dell’endiadi contenuta nel titolo di queste note.

¹⁸ La formulazione esatta (e più radicale) di Husserl è questa: “la ‘finzione’ è l’elemento vitale della fenomenologia, come di tutte le scienze eidetiche”. Cfr. Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965, p. 150.

“My crown I am” (IV.i.190): la singolare espressione impiegata da Riccardo nel dichiararsi disposto a rinunciare alla maestà regale a favore del suo rivale Bolingbroke è una spia evidente di come il suo “io” si fosse fuso in un unico blocco con la sua Corona fino a rendersi duro, insensibile, sordo, freddo come quel metallo, rigido e incapace di adattarsi, come solo un’idea può essere. Testimonia di come egli avesse fatto della sovranità l’essenza del suo “io”, e del suo “io” il riflesso del suo potere assoluto, fino a rendere indiscernibili la sua ‘persona’ dalla sua ‘prosopopea’. E una prosopopea continua Riccardo lo è davvero: rigido come un morto, folle e testardo come un unico istante, come quell’istante indivisibile che l’ha incoronato Re, confinandolo nella solitudine assoluta di un ‘attimo’ sovrano. Perché, presa alla lettera, come a lui capita di fare, la sovranità è la contrazione del tempo in un unico istante: quell’istante della decisione che, per quante volte si ripeta, resta sempre *ogni volta unico* – e dove un istante è *ogni volta unico*, allora *non ci sono più istanti* e il tempo è cancellato nell’“ora” della decisione sovrana. La sovranità non è, non deve, non può, *non dovrebbe* poter essere che *un solo istante*, la finzione di un attimo indivisibile, estatico, inesteso: soggettività senza soggezione, spontaneità senza affezione, decisione senza passione, tempo che cancella il tempo, quel tempo che Riccardo crede di *dare* senza doverlo al tempo stesso *subire*.

Riccardo crede di essere proprietario assoluto della decisione che *fa* il sovrano, crede di disporre del potere dell’inizio, crede di essere, come un direttore d’orchestra o un metronomo, signore del tempo e delle sue misure, padrone di allungarlo o di accorciarlo con una sola “little word” (come gli riconoscerà Bolingbroke, I.iii.213), di ritmarlo a suo arbitrio, di decretarne l’inizio e la fine (“il tuo tempo è finito”, dirà a John of Gaunt). Ma è incapace di esserne affetto, di riceverlo da altri: fino al momento in cui, vedremo, sarà costretto a *subirlo interamente*. Nella presunzione sovrana di dare il tempo a ogni cosa, di essere padrone della *totalità* del possibile (e cioè del mondo, dell’“idea” di mondo, secondo Kant), Riccardo si rende insensibile al tempo, rendendosi così *insensibile alla sensibilità stessa*, perché il tempo non è che sensibilità, sensibilizzazione, pathos, passione, affezione, passato, memoria, accoglienza, alterità (senza di che non ne avremmo alcuna esperienza). Insensibile al tempo per statuto regale (*Nullum tempus currit contra regem*¹⁹), Riccardo, dicevo, è insensibile

¹⁹ Cfr. Kantorowicz, *op. cit.*, p. 162.

alla sensibilità stessa: incapace di modificarsi, sempre sul punto di alterarsi e di dare in escandescenze, non abilitato o impossibilitato a riconoscere all'altro e al tempo (è lo stesso, no?) i loro 'diritti'. Il tempo si può intonarlo, ritmarlo, scandirlo in un modo o nell'altro, si può allungarne e accorciarne le misure, variarne la metrica, ma nessuno può veramente *darlo* (nemmeno il delegato del Sovrano del mondo, il rappresentante in terra della divina *regio possibilitatum*) ma tutt'al più *toglierlo*, come – lo vedremo – replicherà a Riccardo John of Gaunt. Il tempo non si dà ma, diceva Heidegger, “si dà tempo” (*Es gibt Zeit*²⁰).

La decisione sovrana è il potere sull'inizio, dell'inizio, dell'inizio del tempo e dell'inizio del mondo: “as the world were now but to begin”, come in *Hamlet* (IV.v.105) afferma un personaggio al seguito di Re Claudio all'apparire di Laerte acclamato re dal suo popolo (“Laertes shall be king! Laertes king!”, IV.v.110). Come se (*as*) quell'inizio avesse il potere di cancellare, di rimuovere e rilevare in sé (*aufheben*) la continuità delle istituzioni e delle tradizioni, la “antiquity” e il “custom” (*Hamlet*, V.iv.106): ciò che significa – come, con saggezza inascoltata, dirà York a Riccardo che si appresta a depre-dare John of Gaunt e, attraverso di lui, il suo erede Bolingbroke, dei suoi possedimenti – strappare al tempo “His charters and his custom-may rights” (II.i.196). La sovranità è tutta contenuta nella finzione di quell’“as” e di quel “now”: *come se* il mondo avesse inizio solo *ora*, tutto in quest’attimo’, solo ‘adesso’. Come se quel “now” fosse l’inizio del tempo e del mondo. Il potere sovrano è il potere di *un solo*, di *un unico* istante, che si ripete ogni volta come fosse la prima. Come se quell’“ora” di tempo potesse cancellare il tempo stesso, tutta la recettività e la passività che l’ha reso possibile. Ed è in quel “come se” (*as, als ob*), è in quella finzione di una “spontaneità assoluta” che comincia a emergere l’“antinomia” della sovranità, nel senso in cui ne parlava Kant nella prima Critica. Ci torneremo.

Tratteniamoci qui ancora un po’ sul costruito di quell’*ego sum* “my crown” di Riccardo, richiamandoci nuovamente a qualche parola di Kantorowicz. Nessuna cesura temporale *dovrebbe* avere il potere di dividere l’istante della sovranità, *dovrebbe* avere il potere di spezzare la continuità chiamata a garantire il “carattere perpetuo della

²⁰ Martin Heidegger, *Tempo ed essere*, Napoli, Guida, 1987, p. 106.

monarchia”²¹. Nessun “intervallo” di tempo *dovrebbe poter* separare il passaggio della Corona da un re a un altro re²²: come ci mostra in modo simbolico, minuzioso, quasi rituale, il passaggio di quell’insegna regale dalle mani di Riccardo a quelle del cugino Bolingbroke.

Here, cousin – seize the crown. Here, cousin –
On this side, my hand; and on that side, thine. (IV.i.181-82)

Non soltanto su quell’anello d’oro su cui brillano le gemme come astri celesti *tutto ritorna a se stesso e allo stesso*: è la corona stessa che passando da un capo all’altro, da un re a un altro re, deve ritornare a sé, senza alcuna interruzione d’istante.

Nelle grida lanciate alla sepoltura dei sovrani francesi nell’abbazia di Saint-Denis (“Le roi est mort!... Vive le roi!”) la spaziatura di quei tre puntini è solo il segno della pausa del respiro richiesta per saldare indissolubilmente insieme il sintagma della morte e quello della vita, l’istante senza tempo in cui la mitica Fenice rinasce *come se stessa* dalle sue stesse ceneri. Contro ogni evidenza, abbacinando ogni evidenza, nemmeno una briciola di tempo *dovrebbe poter* separare la vita dalla morte, la morte dalla vita, il vivo dal morto e il morto dal vivo. Nella sovranità – o per meglio dire nei suoi *condizionali incondizionali* – non c’è tempo. E non c’è tempo per la sovranità. La sovranità non può dividersi né condividersi: una possibilità, un potere che è proprio solo della morte, perché solo la morte – quella morte che “keeps [...] his court” (III.ii.162) dentro il vuoto della Corona, come dovrà riconoscere Riccardo quando comincerà a *subire* gli effetti delle sue azioni e delle sue decisioni – può donare a un mortale quella finzione di immortalità che lo rende sovrano. Solo l’anello’ del ritorno, il ritornare a sé della Corona, può, parafrasando Nietzsche, imprimere sul divenire il sigillo dell’eterno. Solo l’incombere, il sovrastare *dall’alto*, *l’imminere*, il *beforstehen* della morte, come diceva Heidegger²³, può rendere un se stesso signore di se stesso, può fare l’altezza dell’Altezza. Solo l’“incondizionalità” della morte può rendere “incondizionato” un potere mondano. E se è nella *Jemeinigkeit*, nell’esser-semprè-mia, della morte – per ricorre-

²¹ Kantorowicz, *op. cit.*, p. 405.

²² Cfr. *ivi*, p. 331.

²³ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Torino, UTET, 1969, pp. 377-78.

re ancora a parole heideggeriane – che risiede, il carattere proprio, l'*Eigentlichkeit* di una esistenza umana, se come ci dice anche re Riccardo, ormai sul punto di vedersi alienata ogni cosa ("lands, [...] lives, and all", III.ii.151), "nothing can we call our own but death" (III.ii.152); se nessuno può 'togliere' a un altro la 'proprietà' della sua morte, *allo stesso modo* nessuno potrà *propriamente* privare Riccardo della sua Corona: dovrà essere egli stesso a farlo illudendosi di conservare comunque una monarchia interiore, mentre si accorgerà ben presto che con la distruzione del suo potere sovrano andrà in pezzi anche il suo regno interiore, dato che l'uno e l'altro non erano per lui che una medesima cosa.

Murato vivo nella solitudine assoluta del suo potere indivisibile e in dividibile, vivo-morto, morto-vivo, né vivo né morto, e morto e vivo, transfert inconsapevole della perennità della Corona, 'subject' di quella finzione, soggetto a essa, finzione di se stesso, sordo e crudele *come lo vuole la sua volontà sovrana*, Riccardo non può che nutrirsi di solitudine.

E quando, scena dopo scena, Riccardo vedrà infine quella sua condizione di assoluto isolamento raffigurata nella cerchia muraria del castello di Pomfret in cui è imprigionato – come lo era in precedenza dal cerchio della sua corona – allora gli si apriranno gli occhi. Anzi, le orecchie: quelle orecchie che – prima che tutto avesse inizio, prima che Bolingbroke corresse contro di lui calcando le orme che il tempo gli disegnava davanti – John of Gaunt aveva inutilmente tentato di aprirgli, di *dissordargli* ("undeaf", II.i.16), con la "deep harmony" che hanno "the tongues of dying men" (II.i.5-6), quelle orecchie che, sorde a ogni ascolto che non fosse l'armonia, o meglio la disarmonia della sovranità, ecco che ora gli si spalancheranno di colpo all'udire una musica che stride ("sour"), che non tiene ("keep") il tempo, che lo spezza ("broke"), che non osserva, che non rispetta, che non mantiene la misura ("no proportion kept"); quella musica che ora gli svelerà di quanto immenso vuoto fosse fatto il suo "state", e al tempo stesso *chi* fosse il vero attore protagonista di una rappresentazione di cui, a dispetto della sua invadente presenza di sovrano, egli non era in fondo che una semplice comparsa. Gli si svelerà tutto questo, e lui lo rivelerà a noi, grazie alle parole piene di poesia, di verità e di musica di cui Shakespeare gli farà dono (V.iv.41-48).

Restiamo alla musica.

4. *Music at the close*

Prigioniero nel castello di Pomfret, consapevole di non aver più nulla in cui sperare, Riccardo tenta di giocare un'ultima carta:

I have been studying how I may compare
 This prison where I live unto the world;
 And for because the world is populous,
 And here is not a creature but myself,
 I cannot do it. Yet I'll hammer it out. (V.iv.1-5)

Nonostante ormai non abbia più termini di paragone (ma Riccardo ne ha mai avuti oltre a se stesso, se è vero che la grandezza della sovranità, come Kant diceva del "sublime", è "al di là di ogni comparazione"²⁴), nonostante non sia ormai più in condizione di confrontarsi con altri (ma lo aveva mai fatto?), Riccardo ci prova lo stesso, mettendo in atto un esperimento di autogenerazione (ma, anche in questo caso, dobbiamo correggerci: Riccardo non aveva mai fatto altro).

Questo esperimento che, come vedremo tra non molto, ha anch'esso a che fare col tempo e con la musica, consiste nella finzione di una sorta di andro-partenogenesi, grazie alla quale, facendo della sua mente ("brain") la femmina del suo spirito ("soul") e del suo spirito il padre (V.iv.6-7), Riccardo cerca di produrre una *generazione spontanea* di pensieri che, *generando a loro volta altri pensieri*, alla fine dovrebbero popolare il suo "little world" di "humours" (V.iv.9-10) differenti come succede nel grande mondo. Il gioco però non lo soddisfa (non potrò entrare qui nei dettagli, pure interessantissimi): dopotutto, è sempre lui a condurre la musica, a darle il tempo, a recitare ("play") diverse persone (di Re, di mendicante, e poi di nuovo di mendicante, e di nuovo di Re: non molto 'diverse', dunque) "in one person" (V.iv.31). Ed è allora che – nella consapevolezza che né lui, qualunque cosa sia ("whate'er I be", V.iv.38), dato che ormai non lo sa più, né alcun altro uomo "that but man is" (V.iv.39), "With nothing shall be pleased till he be eas'd / With being nothing" (V.iv.40-41) – sente risuonare quella musica di cui dicevamo ("Music do I hear", V.iv.41).

²⁴ Immanuel Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 1999, p. 84.

Questa musica che non va a tempo, che non ne rispetta le misure, sembra giocare a commento del tentativo disperato e paradossale di Riccardo di trovare la via alla pluralità e all'alterità proprio quando non è più in condizione di farlo, dell'ennesimo insuccesso a cui va incontro nel tentativo di popolare il regno della sua solitudine di finzioni che si rivelano subito incapaci di generare vere differenze, capaci solo di duplicarsi e di duplicare lui stesso. Richiama anche però – e qui a rovescio – quella “music at the close” (II.i.12) evocata da John of Gaunt, ormai alla fine dei suoi giorni, nella speranza di indurre Riccardo alla prudenza, quando c'era ancora tempo per evitare la catastrofe:

O, but they say the tongues of dying men
Enforce attention like deep harmony. (II.i.5-6)

Ed era con quella “deep harmony” – con il racconto (“tale”, II.i.16) della sua fine anticipata, anzi rappresentata da lui stesso *come se fosse già avvenuta* – che il Duca di Lancaster sperava, come abbiamo già detto, di aprire le orecchie del nipote con un richiamo alla saggezza (“Thy state of law is bondslave to the law”, II.i.113), con la profezia dell'auto-deposizione inscritta nella sua medesima investitura (“possess'd now to depose thyself”, II.i.108) e, perfino, con la premonizione *della sua morte in corso* (“O, no. Thou diest, though I the sicker be”, II.i.91): tutto inutile, dato che allora ‘moribondo’ o ‘morituro’ egli si illudeva di non essere. Ma, ora...

Music do I hear.

Ha, ha; keep time! How sour sweet music is
When time is broke, and no proportion kept.
So is it in the music of men's lives;
And here have I daintiness of ear
To check time broke in a disordered string;
But for the concord of my state and time,
Had not an ear to hear my true time broke. (V.iv.41-48)

Interrompo qui la citazione. Ci ritornerò alla fine del mio testo, richiamando le parole che nel corso di questo monologo *in interiore homine* Riccardo fa seguire immediatamente a quelle che ho appena citato. Dedichiamoci qui per qualche istante ancora a quella “music at the close” (II.i.12) *che ora è la sua*, a quella musica – venuta *come un miracolo*

lo di realtà da chissà dove, inviata da chissà chi – a cui il sovrano sta prestando attenzione. Perché Riccardo è così attento al risuonare di quella musica che non va a tempo? Perché lo infastidisce, certo, ma anche perché nelle sue disarmonie risente il disaccordo che regnava tra il suo “state” e il tempo, come egli stesso ci dice. Forse, però, non si tratta solo di questo.

Se, come diceva Nietzsche, la musica è, parla “la lingua della volontà stessa” (*die Sprache des Willens selbst*), Riccardo che durante il suo regno non ha avuto orecchio che per la musica della *sovranità* potrebbe non averne per la “*sovranità della musica*” (*Souveränität der Musik*)?²⁵ Perché, come la musica, la volontà sovrana consiste – o non è ciò che dice di essere – nell’attimo’ in cui fa sorgere il tempo da un inizio assoluto, dallo sgorgare di un’ora’ che non è preceduto da nessun altro ‘ora’. E non era forse questo *il solo* ‘tempo’ per cui Riccardo aveva orecchio, e di cui si illudeva di disporre a piacimento?

Certo. Il fatto è che di questa dimensione del tempo, che Husserl descriveva in termini di “generazione continua” – dove ogni “ora” consiste in un’“impressione originaria” (*Urimpression*) come “assoluto inizio” (*absolute Anfang*), come *Urquell* di quella produzione incessante, ma che non viene “prodotta a sua volta, non nasce come qualcosa di generato, ma per *genesis spontanea*: è genesi originaria. Non cresce (non ha alcun seme). È creazione originaria” – di questa dimensione originaria del tempo – che Husserl chiamava “*soggettività assoluta*”, ma per dirla, precisava, “ci mancano i nomi”²⁶ – nessun soggetto, anche se accade *in lui*, proprio perché *accade* in lui, può essere e dirsi padrone.

Ciò che è possibile *alla* musica (o alla poesia o all’arte in generale), ciò che è possibile e benefico (solo) *come* musica (dato che la musica non performa nulla, o non performa altro che se stessa) è impossibile *come* performance politica, perché quel ‘come’ non è davvero un ‘come’ (*als*) ma un ‘come se’ (*als ob*), non è che una finzione, un privilegio dell’arte che si trasforma in maleficio quanto traduce la *sovranità della musica* in *musica della sovranità*, quando traduce quel darsi del *tempo* nel *dare* tempo di una performatività che – credendosi e volendosi assoluta e sovrana – rischia continuamente di degenerare

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale*, Milano, Adelphi, 1984, p. 95.

²⁶ Edmund Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna di tempo*, Milano, Franco Angeli, 1998, pp. 124, 102.

in una pura pulsione di potere, una pulsione di appropriazione o di padroneggiamento (*Bemächtigungstrieb*, con una parola di Freud) – se non proprio una pulsione di morte.

Ciò che Nietzsche chiamava “*Souveränität der Musik*”, e che non è che il tempo nella sua *genesis spontanea*, puro sgorgare e tramontare di ‘ora’, senza ‘ritenzione’ e senza ‘scrupoli’, tempo senza coscienza di tempo (come con altre parole diceva anche Kierkegaard nella sua analisi del *Don Giovanni* di Mozart²⁷), rappresenta ora a Riccardo l’ultimo e più forte richiamo a quel potere sovrano definitivamente perduto, deposto e sconosciuto a opera di se stesso; ma è al tempo stesso il riconoscimento che quel potere o quella potenza non appartiene a nessuno, se non alla musica e al tempo, al tempo della musica e alla musica del tempo. Ed è per questo che irritato, come sempre, ai limiti della follia (“*This music mads me. Let it sound no more*”, V.iv.61) *alla fine – e siamo proprio alla fine* – Riccardo non può che dare la sua *benedizione* (“*blessing*”, V.iv.64) al cuore di chi (quale ‘cuore’? quale ‘chi’?) quella musica gli ha dato: “*For ‘tis a sign of love, [...] a strange brooch in this all-hating world*” (V.iv.65-66), perché quella musica ora gli rivela tutto, proprio tutto ciò che c’era da rivelare.

Ma, abbandoniamo per il momento questa strada e richiamiamo rapidamente qualche sequenza scenica e verbale che ci mostrerà come, passo dopo passo, il tempo rivendicherà, e alla fine riconquisterà i suoi diritti e il suo potere nei confronti di quel potere *sul* tempo che la decisione sovrana si illudeva di poter contenere nel presente assoluto della sua performance.

5. *The breath of kings*

La sovranità come potere sul tempo ci viene incontro fin dalle prime battute della tragedia di Riccardo II e, già dalle prime scene, si mostra nelle prerogative che tradizionalmente la caratterizzano: il diritto sulla vita e sulla morte, il bando, la facoltà di punire e quella di condonare la pena (più tardi, questa volta a opera del nuovo monarca, si tratterà anche della grazia e del perdono). Tale potere del *flatus vocis*

²⁷ Sul rapporto tra la musica e il tempo nel celebre saggio di Kierkegaard, mi permetto di rinviare al mio testo “Abramo e la filosofia”, in *Il sacrificio*, a cura di Renata Ago, Roma, Biblink, 2004, pp. 199-251.

del sovrano verrà riconosciuto (e accettato) da Bolingbroke (che si appresta a trascorrere sei anni di esilio per effetto del bando sovrano) con queste parole:

How long a time lies in one little word!
Four lagging winters and four wanton springs
End in a word – such is the breath of kings. (I.iii.213-15)

Eppure, nel volgere di pochi versi e nel ricorrere degli stessi termini (la parola, il respiro...), questo potere assoluto sul tempo e sulla totalità del possibile, comincia a incrinarsi, a mostrare dei limiti, anzi, in un certo senso a rivelarsi *impossibile*. A Riccardo che tenta ipocritamente di consolare lo zio (dato che in realtà sta aiutandolo a raggiungere al più presto la sua tomba) per il dolore che gli ha provocato la sua decisione di esiliarne il figlio (“Why, uncle, thou hast many years to live”, I.iii.225), John of Gaunt risponde:

But not a minute, King, that thou canst give.
Shorten may days thou canst with sullen sorrow,
And pluck nights from me, but not lend a morrow. (I.iii.226-28)

Tu hai il potere (“canst”) di accorciare (“shorten”) i giorni del mio tempo, tu puoi (“canst”) strapparmi le notti, puoi privarmi di esse come si coglie un frutto (“pluck”), ma non puoi *darmi* (“give”) un solo minuto, non puoi prestarmi, non puoi farmi dono (“lend”) di un solo mattino. Puoi aiutare (“help”, I.iii.229) il tempo a solcarmi come un aratro, ma non puoi *arrestare* il suo cammino, il suo “pilgrimage” (I.iii.230). Il potere dell’inizio come potere *sul* tempo si scopre già qui una finzione impossibile. Ancorché sovrano, Riccardo, come qualunque altro uomo, non dispone affatto di una simile possibilità. Non ha la facoltà, non ha il potere di *dare* tempo ma unicamente di *togliergli*: una capacità ben diversa che limita di principio il senso stesso della sovranità. Quel potere si rivela come una possibilità di *dare la morte togliendo la vita*, ma mai e poi mai di *dare la vita togliendo la morte*. Ciò che mostra come la signoria del delegato di Dio *sia resa tale e subito contraddetta* dal potere che il tempo ha su di lui:

Thy word is current with him for my death,
But dead, thy kingdom cannot buy breath. (I.iii.231-32)

Presso il *tempo*, la tua parola ha valore *per la mia morte* ma, una volta che io sia morto, il tuo regno *non può* ricomprare il mio respiro.

Prima ancora che inizi la tragedia vera e propria, la sovranità si scopre una potenza cupa, negativa, una vicenda di sottrazioni senza il minimo dono. Il potere di quella “little word” (I.iii.213) che nel suo eterno presente si presentava come un “respiro” capace di contenere in sé ogni misura del tempo, il potere sovrano sul tempo e sulla totalità del possibile, si rivela per quello che è: può dare la morte, certo, ma *come tale* non può regalare neanche un minuto di vita. Ci vuole altro per questo.

E saranno di nuovo le parole di rimprovero che il Duca di York rivolgerà a Riccardo, che si appresta a spogliare il suo rivale Bolingbroke, Duca di Hereford, dell’eredità che legittimamente gli spetta, a rivelarci come il suo gesto sia un sopruso nei confronti *del tempo e di se stesso*, sovrano per “sequence and succession” (II.i.199), e cioè *grazie* al tempo: quel tempo che dovrebbe invertire il suo corso per impedire una catastrofe che già si annuncia irrimediabile; quel tempo che, scena dopo scena, presenterà il conto aggiungendo via via nuove somme alla lista dei suoi crediti, rivendicando i suoi diritti nei confronti della pretesa di Riccardo di esserne sovraneamente padrone:

Take Hereford’s rights away, and take from time
His charters and his customary rights.
Let not tomorrow then ensue today.
Be not thyself; for how art thou a king
But by fair sequence and succession? (II.i.195-99)

Richiamandomi a Kant, ho già accennato al fatto che la sovranità non è che un’“idea”, un “concetto dell’incondizionato”, un “come se”: la finzione di una performatività che si vuole – appunto – *senza condizioni* (al di sopra delle istituzioni, delle tradizioni, dei costumi, delle convenzioni), senza condizioni e, anche, *senza finzioni* e, proprio per questo, un’assoluta finzione. E, in effetti, le “idee” kantiane, vale a dire l’anima (e cioè l’io che si interpreta come sostanza), il mondo e Dio, sono “concetti dell’incondizionato”, paradigmi di sovranità²⁸.

²⁸ Sul concetto di “sovranità” in rapporto alle “idee” kantiane, cfr. Jacques Derrida, *Stati canaglia*, Milano, Cortina, 2003, p. 129 e, più in generale, Id., *La Bestia e il Sovrano*, vol. I (2001-2002) e vol. II (2002-2003), Milano, Jaca Book, 2009 e 2010, le cui formulazioni hanno a tal punto guidato la composizione di queste note da rendere impossibile richiamarle anche solo indirettamente.

Ed è in riferimento all'idea di "mondo" che Kant mette in luce le antinomie (mi riferisco qui alla terza) del cominciamento, esemplificandola sul carattere di una volontà che si presume dotata di una "spontaneità assoluta", e quindi sovranamente capace "di dare inizio assoluto a uno stato" (di cose). E significativamente indica anche *che cosa o chi* faccia resistenza e renda "una vuota finzione del pensiero" l'idea di un inizio assoluto. Richiamo qui il celebre esempio di Kant: se io ora mi alzo dalla sedia, posso ben dire, in termini di "causa", che questo evento darà inizio a un nuovo stato e potenzialmente a una nuova serie di eventi ma, "quanto al tempo", quel primo evento, quell'inizio che si pretendeva "assoluto" *non è che* "la continuazione di una serie precedente"²⁹. È dunque il tempo che entra in conflitto e rende auto-contraddittoria l'idea di una spontaneità in grado di compiere un'"azione" capace di dare inizio *assoluto* a uno stato – insomma l'idea stessa di sovranità. Ed è proprio il tempo – quel tempo che per lui sta ormai per scadere – che comincia a far breccia nell'"ipseità" sovrana o nella sovranità dell'"ipse" di Riccardo II:

Let's talk of graves, of worms, and epitaphs;
Make dust our paper [...]

talk of wills –

[...]
For God's sake let us sit upon the ground
And tell sad stories of the death of kings
[...] For [...] (III.ii.145-60)

Non analizzerò questa sequenza memorabile a cui ho già fatto abbastanza violenza con le mie omissioni. Mi limito a sottolineare, nel dettato di questo monologo di Riccardo, l'improvviso (anche se non in ogni senso nuovo) *mutamento* della melodia e dell'affetto: il registro corale, il tono elegiaco³⁰, il richiamo al passato, il significato testamentario, il carattere narrativo. Come se, discesi dalla sublime altezza della Corona in cui erano incastonati come una giostra di diademi, quei Re morti si sedessero anche loro sulla nuda terra per partecipare al compianto, per scrivere insieme sulla polvere un'elegia del tempo e della condizione umana che il primo alito di vento

²⁹ Immanuel Kant, *Critica della ragione pura*, Milano, Adelphi, 1995, pp. 506-8.

³⁰ Sul "linguaggio elegiaco" cfr. la premessa di Agostino Lombardo, intitolata "L'elegia di Riccardo", alla sua traduzione di *Richard II*, cit., p. 8.

cancellerà. Ed è appunto *il tempo che passa* e che come *passato*, come passione, come affetto, come affezione, come ferita, sta aprendo una breccia destinata a farsi sempre più profonda nell'eterno presente della sovranità.

6. *Hollow crown*

Riprendo la citazione dei versi che poco più su avevo lasciata appesa a un "For...":

For within the hollow crown
That rounds the mortal temples of a king
Keeps death his court; and there the antic sits. (III.ii.160-62)

Interrompiamoci ancora. Osserviamo ciò che Riccardo vede ora *di colpo*. Vede ciò che fino a quel momento non aveva visto, abbagliato dalla luce del ritorno a sé di quel piccolo anello, vede *l'interno* della corona, vede il suo immenso vuoto, simile al cavo di una bara o a una buca nella terra. E si rende conto che ciò che *fa* di un sovrano un sovrano è ancora più sovrano di lui: è quel "signore assoluto" (*absolut Herr*), come Hegel chiamava la morte. Si rende conto che quel corpo immortale che, secondo il linguaggio giuridico del tempo, gli era stato conferito con la sua elezione a vicario di Dio, e che assorbiva per così dire in sé il suo corpo mortale, non è che una finzione e cioè, ancora una volta, un 'come se' ("As if this flesh which walls about our life / Were brass impregnable", III.ii.167-68): una finzione e, appunto, un dono della morte.

Se infatti da un lato la morte (in quanto *decesso*) sembra indicare il punto di 'separazione' e di 'scissione' tra il corpo immortale e quello mortale del sovrano, così come l'insinuarsi anche di un solo istante temporale nel trasferimento della Corona da un re defunto al suo successore sembra interrompere la perennità del potere sovrano (ciò che rappresentava la croce, più o meno brillantemente risolta, della teoria giuridica dei due corpi del Re), dall'altro è *proprio* e *solo* la morte che (intesa in senso 'proprio') può sorreggere l'"idea" o la 'finzione' di quella congiunzione e di quella perennità – essendo infatti la morte, con parole di Heidegger, la sola "proprietà" che non si può né dare né ricevere, né cedere né acquistare: la sola cosa *inalienabile*, *indivisibile* e *incondivisibile*. Per quanto ciò sembri paradossale, è pro-

prio il carattere *intransitivo* della morte a sostenere l'idea o il dogma del 'corpo immortale' del Re, e della continuità senza interruzioni del suo *transfert*. È la sua assoluta *indemissibilità* a giustificare l'idea della morte come *demise*, come un passaggio o una cessione di diritti da un capo a un altro capo di re. Proprio come più in generale è nel suo carattere *incondizionato* che risiede l'idea di un potere *incondizionatamente* sovrano. L'immortalità del corpo politico del sovrano è un dono della morte: come se, vivo, egli già fosse il suo monumento marmoreo, come se la sua 'altezza', la sua 'maestà' sublime, eretta, gli giacesse già accanto, deposta, disposta, distesa come il *gisant* che lo attende – pietra sopra la pietra. Come se l'istante indiviso e indivisibile in cui la Corona si posa sul capo del sovrano fosse già l'istante della sua morte.

Se infatti quel cerchio d'oro³¹ è il simbolo del carattere *incondizionato* del potere sovrano, nelle vite degli uomini c'è soltanto una possibilità che sia *incondizionata*, e perciò indivisibile, incondivisibile, impartecipabile, intrasferibile. Incondizionata, *unbezügliche*, come scriveva Heidegger³², e cioè senza relazioni, senza possibili transazioni, non ricevuta o non percepita da altri che da se stessi: la possibilità della morte. Solo la morte, il potere della morte, fa la sovranità del sovrano: un potere che non per caso, dunque, rientrava nelle prerogative, anzi definiva il tratto saliente dell'esercizio della sovranità.

Soltanto una possibilità, dicevo. Ora, senza temere di ricorrere a una formulazione antinomica, autocontraddittoria, Heidegger chiamava quella possibilità: "possibilità dell'impossibilità" o "possibilità in quanto impossibilità"³³. La morte è infatti indifferente alla contraddizione perché ne è all'origine, e non si nutre che di essa. Indifferente alla differenza tra l'affermazione e la negazione, tra il "sì" e il "no": "Ay, no. No, ay; for I must nothing be" (IV.i.200), risponde Riccardo a Bolingbroke che gli chiede se sia contento di cedere a lui la sua Corona (Sì-no. No-sì). La morte è indifferente all'alternativa, che perciò non è alternativa, tra essere e non-essere, perché il suo *niente d'essere* è il suo *essere niente*. Proprio come la differenza

³¹ Cfr. Rossella Ciocca, *Il cerchio d'oro. I re sacri nel teatro shakespeariano*, Roma, Officina, 1987.

³² Heidegger, *Essere e tempo*, cit., p. 394.

³³ Ivi, p. 393.

indifferente del tempo che insieme è e non è, che è perché non ha essere e non è perché ha l'essere del niente. Origine di quei paradossi in 'e-e' (e l'uno e l'altro) e in 'né-né' (né l'uno né l'altro) dello scettico³⁴ che nega validità logica al principio del 'terzo escluso', o di quell'"antic" (e, in effetti, uno è la figura o la controfigura dell'altro), quel Matto o quel Buffone che ha stanza ("sits") nel vuoto della Corona dove la morte tiene la sua corte ("Keeps [...] his court", III.ii.162). Da dietro il sipario, Amleto spia la scena.

7. *The cares I give, I have*

The cares I give, I have, though given away.
They 'tend the crown, yet still with me they stay. (IV.i.197-98)

Queste espressioni sono contenute nella risposta che Riccardo rivolge a Bolingbroke qualche istante prima di cedergli la sua Corona. E si tratta anche qui di un paradosso. Di un paradosso scettico, di un paradosso che viola il principio del terzo escluso: "I give, I have" – insieme, nello stesso tempo. Oppure... Oppure, forse, quel dare/avere (così come quell'andare/restare) tagliato da quella virgola marca una diacronia che tuttavia non siamo in grado di sentire e di capire, e che forse la sequenza di un brevissimo incontro che precede di qualche istante la conclusione della vicenda terrena di Riccardo potrebbe indicare.

Anche se si esprimono in molte forme, anche se si dicono in molti modi, gli innumerevoli paradossi che attraversano il testo rinviano a una cellula originaria che è sempre la medesima, e che qui ci appare in modo particolarmente efficace. Si tratta sempre di quella *inalienabilità* di cui ho parlato nel precedente paragrafo e che ora, commentando le parole di Riccardo che ho appena citato, si potrebbe formulare così: quali che siano e per quante siano le "cares" che io cedo o che mi vengono sottratte, fossero pure quelle che accompagnano la Corona, fossero pure tutte, ma proprio tutte quelle che ho, restano tuttavia con me ("yet still with me they stay"), dato che

³⁴ Sul tema dello scetticismo, in un senso ben più ampio di quello preso qui in considerazione, cfr. Stanley Cavell, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004.

finché vivo niente e nessuno potrà sottrarmi la *cura* che “I have” (e uso l’espressione latina *cura* perché è alle *Confessiones* di Agostino che penso, anche se avrei potuto impiegare la parola heideggeriana *Sorge*, che comunque proviene da quella fonte).

Prepariamoci dunque ad assistere alla scena in cui Riccardo disfa se stesso e, *sconsacrando* il suo “state”, ci offre un ultimo, estremo squarcio sulla sovranità. Si tratta anche in questo caso di una scena famosissima e studiatissima, durante la quale il sovrano, scrive Kantorowicz, “lascia che il suo corpo politico si scioglia nell’aria”: una scena di “sacramentale solennità” che “lascia lo spettatore senza fiato”³⁵. Non è dunque il caso di insistervi, se non forse per sottolineare come nello squarcio di questa scena si mostri l’iperbole dell’autorappresentazione sovrana di Riccardo: *da sovrano, in quanto sovrano, mettere sovranamente fine* alla propria *sovranità*. Questa è almeno l’impressione spettacolare che la sua recita vuole offrire (cercando di farci dimenticare che dopotutto si tratta di una rinuncia forzata) e che in fondo non fa che confermare come la sovranità – in quanto ‘idea’ di una volontà incondizionata, in quanto ‘finzione’ di una spontaneità assoluta – non sia che un potere distruttivo e auto-distruttivo.

Nell’apprestarsi a compiere quel gesto, Riccardo ritiene in ogni caso di non cedere al suo rivale altro che la Corona, continuando a rimanere interamente sovrano del suo regno interiore, fosse pure quel regno popolato soltanto da dolori:

You may my glories and may state depose,
But not my griefs. Still am I king of those. (IV.i.191-92)

Ma anche questa si rivelerà ben presto un’illusione.

Ritorniamo dunque al carcere di Pomfret e lì raggiungiamo Riccardo prima che venga ucciso da un sicario di Bolingbroke.

8. *Numbering clock*

L’avevamo lasciato solo, sconfitto dalle sue impossibili fantasie di ripopolamento del regno della sua immensa e definitiva solitudine,

³⁵ Kantorowicz, *op. cit.*, pp. 35-36.

intento a meditare sul suo tempo spezzato (“time broke”, V.iv.48). Ormai non ha più nulla da aspettarsi o in cui sperare. Eppure – come già era avvenuto con il risuonare di quella musica stonata e misteriosa – capiterà ancora qualcosa, capiterà che *qualcuno* passi la soglia di quel limbo, penetrando in quel suo regno provvisorio. Ci ritornerò più avanti, come è giusto, dato che questa visita seguirà immediatamente la benedizione che Riccardo tributerà al cuore di chi (chiunque fosse) gli aveva *dato* quella musica che infine egli aveva *accolto* come un segno d’amore, e precede di pochi istanti la sua morte.

Abbiamo in precedenza ricostruito alcune delle fasi in cui si andavano via via squilibrando i rapporti di forza tra il tempo e la sovranità – i veri protagonisti, in un certo senso, della tragedia o della favola di Riccardo II. Ora, nel castello di Pomfret, assistiamo a un rovesciamento completo che investe, per così dire, il nucleo generativo della struttura soggetto-oggetto. Come ci appare nel verso che nel monologo interiore di Riccardo segue quelli che avevo lasciato in sospeso nel corso del quarto paragrafo:

I wasted time, and now doth time waste me. (V.iv.49)

Ho sciupato, ho fatto scempio, ho sprecato, ho devastato – ho svuotato il tempo, e ora il tempo svuota me. Come se la devastazione del tempo compiuta da Riccardo si rovesciasse ora contro di lui, svuotando il suo ‘sé’ di ogni minima traccia di *Selbständigkeit*, di ‘mantenimento di sé’ (e quindi dello stesso ‘sé’), svuotando perfino il proprio “I am”: quell’“io sono” che, come diceva Kant, “accompagna tutte le nostre rappresentazioni” e tiene uniti gli istanti di tempo che fluiscono e si succedono. Tanto poco può dirsi ancora sovrano (almeno) dei suoi “griefs” (IV.i.192) – come per qualche tempo si era illuso di poter essere – che ora:

sighs, and tears, and groans
Show minutes, times, and hours. (V.iv.57-58)

Qui stiamo assistendo all’ultima metamorfosi di Riccardo, o meglio alla sua definitiva *metabolé*. Ora, *ormai*, Riccardo non appare spogliato soltanto della sovranità di quell’istante’ estatico (di quell’*Augenblick*) in cui consisteva il suo potere sul tempo. Ora, *ormai*, non ha

smarrito soltanto la sovranità sul suo regno interiore. Ora, *ormai*, è come se avesse perduto perfino la più elementare capacità di tenere uniti, e di dare un qualunque senso, al succedersi incessante degli istanti. Ora, *ormai*, quegli istanti può solo *contarli*:

For now hath time made me his numbering clock.
 My thoughts are minutes, and with sighs they jar
 Their watches on unto mine eyes, the outward watch
 Whereto my finger, like a dial's point,
 Is pointing still in cleansing them from tears.
 Now, sir [...]. (V.iv.50-55)

Come lo specchio che Riccardo aveva gettato a terra dopo aver tentato inutilmente di *vedersi vedere* il suo volto sovrano, anche il suo 'sé' si è "cracked in an hundred shivers" (IV.i.288), e il vero signore delle sue "cares" (IV.i.197) lo ha trasformato in una *cosa*, in un *arnese* che misura il tempo, *restituendolo* così, in un certo senso, *a se stesso*. Lo ha trasformato in un "numbering clock" dove gli istanti defluiscono a sciami uno dopo l'altro, in una successione che nessun *presente sovrano* e nessuna *presenza a sé* è più in grado di trattenerne, di ritenere, di mantenere uniti. Scisso in se stesso, l'ora' unico e indivisibile della sovranità si è definitivamente diviso in una successione di 'ora' che nessun 'io sono' è più in grado di trattenerne, di padroneggiare.

Ed è alla fine di questo soliloquio che entra in scena il misterioso visitatore a cui più su facevo cenno, e che si presenta così:

I was a poor groom of thy stable, King. (V.iv.72)

Questo stalliere che è riuscito "With much ado" (V.iv.74, trambusto? fatica? pena? difficoltà?) a ottenere il permesso di visitare e di alzare lo sguardo ("look upon") sul viso ("face", V.iv.75) del suo antico Signore – per l'*ultima*, e perciò anche la *prima* volta, e forse perfino il solo ad averlo fatto – penetra in quel regno di solitudine "Where no man never comes" (V.iv.70), come un messia o un angelo della morte.

L'apparizione enigmatica di quello sconosciuto, un tempo *famulus* al focolare del re, ha luogo mentre Riccardo si risolve a benedire la musica come "a sign of love", come "a strange brooch in this all-hating world" (V.iv.65-66); accade come l'evento unico, inatteso,

miracoloso, umile e realissimo di un *face to face*. La visitazione di quel povero stalliere, estraneo e misteriosamente familiare al tempo stesso, messaggero dell'alterità assoluta dell'altro e della morte, è scandita dal tempo di una parabola, di una favola o di una *ballad*, dall'evenienza di un passato che non si è mai dato al presente, dal passato di "una volta" ("sometimes", V.iv.75), del 'c'era una volta' di un povero mozzo e del suo re ("I was a poor groom [...], King, / When thou wert king", V.iv.72-73). Tutto si compie nel volgere di un breve scambio di battute tra un "was" e un "wert", di un dialogo accorato e semplicissimo durante il quale, sulle note di quella musica disaccordata e benedetta, Riccardo trova il tempo di chiedere perdono al suo cavallo ("Forgiveness, horse!", V.iv.90) per avergli augurato di trascinare nella sua rovina l'usurpatore Bolingbroke: un accadimento di ospitalità che ripiega il presente sul segreto della promessa e dell'addio:

RICHARD

If thou love me, 'tis time thou wert away.

GROOM

What my tongue dares not, that my heart shall say. (V.iv.96-97)

Riccardo ha oltrepassato ormai l'ultimo confine di sovranità, quel confine del dolore e della sofferenza dove – scriveva Levinas – "acculé à l'être, je le saisis encore, où je suis encore sujet de la souffrance", signore dei miei "griefs" (IV.i.192). Ora, invece, nel parossismo di quella sofferenza, "sighs, and tears, and groans" (V.iv.57) accadono a Riccardo come "minutes, times, and hours" (V.iv.58) che non è più in grado di padroneggiare, perché nel pianto e nel singhiozzo "la suprême responsabilité de cette assumption extrême tourne en suprême irresponsabilité, en enfance. C'est cela le sanglot et par là précisément il annonce la mort". L'ultima diga del potere sovrano cede nell'istante stesso in cui si disfa il dominio sull'istante, sull'ora', sull'adesso' ("maintenant"), perché se quell'adesso "c'est le fait que je suis maître, maître du possible, maître de saisir le possible", la morte "n'est jamais maintenant", la morte "déserte tout présent"; perché "entre le présent et la mort, entre le moi et l'altérité du mystère" si scava un abisso incolmabile. Nell'annunciarsi della morte "nous ne pouvons plus pouvoir", siamo di fronte a "un événement" assolutamente inconoscibile, di cui "le sujet n'est plus sujet". Ma questa "fin

de la maîtrise" indica "que nous sommes en relation avec quelque chose qui est absolument autre", "quelque chose dont l'existence même est faite d'altérité". L'annunciarsi della morte *non conferma* la solitudine del soggetto, *ma la spezza*. E così comprendiamo forse un po' meglio come, scusandosi di abusare del nome del poeta, Levinas scrivesse: "Il me semble parfois que toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare"³⁶.

³⁶ Levinas, *op. cit.*, pp. 57-63, 73, 60.