

Arte e Cultura

La solitudine di Riccardo III: riflessioni individualpsicologiche sul personaggio shakespeariano

PAOLO COPPI

Summary – THE LONELINESS OF RICHARD III: INDIVIDUALPSYCHOLOGICAL CONSIDERATIONS ABOUT A CHARACTER OF SHAKESPEARIAN THEATRE. Richard III, in Shakespeare's fiction, presents impressive features for some individualpsychological considerations. First of all, the real deformity of his body, marked by monstrousness: organic inferiority becomes inferiority feeling, and inferiority complex. Richard thinks about himself as a monster created by disassembling nature. The will of power of Richard is terrifying, taking not life, but only death, both in social and in loving life. Richard's character present an incurable fracture between "symbolic" and "diabolic" functions: he is not a man, but only a diabolic function. Therefore, Richard appears as not able to find any connection with human community, "this breathing world"– as write Shakespeare.

Keywords: ORGANIC INFERIORITY, WILL OF POWER, SYMBOLIC/DIABOLIC FUNCTIONS

I. Riccardo: solitudine e alterità

Riccardo è solo. Riccardo è gobbo, deforme, *non-finito*. Sarebbe facile inserirlo nella categoria del "monstrum". Rospo, rettile disgustoso, vipera strisciante, così viene spesso chiamato o descritto Riccardo nel corso della vicenda: i riferimenti al mondo animale, nella sua parte più orribile e degradata, abbondano. Il nostro protagonista si percepisce come un mostro, e come tale è percepito dagli altri. Egli è per metà uomo, e per metà animale. D'altra parte, scrive Machiavelli, il principe, per dominare, deve saper utilizzare (e perciò possedere) due nature: quella umana, e quella bestiale [4].

Riccardo è straziato nel corpo, ed ha l'animo torturato da una spietata volontà di potenza. Egli *agisce*: complotta, tradisce, sparge calunnie velenose e mette diabolicamente gli altri pretendenti alla corona l'uno contro l'altro. Riccardo

uccide: per suo ordine muoiono, fra gli altri, il fratello Clarence, i principini nipoti, lord Buckingham, Hastings, lady Anne – sua consorte. Riccardo *conquista* il trono, ma non ha amici, né alleati, neppure in se stesso. Verrà *ucciso*, alla fine, in battaglia, dal buon Richmond, come un “cane sanguinario”, e la corona passerà in più degne e nobili mani. Durante la battaglia, Riccardo si batte con grande valore, ma si ritrova a essere come una bestia braccata, da predatore a predato. Morendo, egli torna definitivamente a quel mondo animale da cui sembra non essere mai uscito del tutto, figlio infelice e mal partorito da un caos filogenetico e ontogenetico, bestia fra gli uomini e uomo fra le bestie, estraneo alla comunità umana non meno che a se stesso.

Detta così, con parole non shakespeariane, può sembrare una storia priva di importanti risvolti psicologici. La figura di Riccardo si staglia a tutto tondo, senza sfumature apparenti. Riccardo, è stato detto, non ha la complessità di Amleto; in effetti, si tratta di personaggi diversi – come negarlo? Riccardo sembra essere il male allo stato puro: non c’è, in lui, coscienza, non esistono ambiguità, ambivalenze, conflitti. Ma è proprio questo, a mio parere, che dà peso al suo personaggio. Egli rappresenta una sorta di cellula arcaica, ancestrale, primordiale, che forse ognuno di noi, e ogni nostra comunità, reca in sé, e se è così è bene esserne consapevoli. Riccardo è un pozzo scuro, un abisso nero dentro cui è necessario guardare, rischiando quel che c’è da rischiare.

Se il bene e il male esistono, la psicologia deve interessarsene. La Psicologia Individuale, dice Adler ne *Il senso della vita* [2] deve occuparsi dei *valori*, e delle qualità. Il principe, scrive Machiavelli, per ottenere e conservare il potere, «non si allontani dal bene, quando *può*, ma sappia entrare nel male, quando vi è *costretto*» (5, p. 169). Curiosamente, alcuni secoli dopo, nel saggio-conferenza *Discorso sulla stupidità*, Robert Musil scriverà: «Agisci bene quanto *puoi* e male quanto *devi*, e sii frattanto cosciente dei limiti d’errore del tuo operare» (6, p. 54). Sembra che il bene sia legato al concetto di possibilità, e il male a quello di ineluttabilità. Penso che di questo si possa e si debba discutere: sappiamo qual è stata la storia del ventesimo secolo.

In ogni caso, per il Riccardo di Shakespeare bene e male non esistono: egli è, all’apparenza, assolutamente estraneo a ogni tipo di etica condivisibile. Il bene è tutto ciò che favorisce la sua conquista graduale del potere, il male è tutto ciò che lo ostacola. Si tratta di valori del tutto personali, non compartecipabili a nessuno e perciò, nel rapporto con l’altro da sé, privi di significato. Parafrasando le famose parole di Adler, secondo cui l’uomo vive nel regno dei significati, potrei dire che Riccardo sembra vivere esclusivamente solo nel regno dei significanti, secondo l’accezione linguistica saussuriana del termine.

Il fascino terribile che trasmette la sua figura è legato a due componenti. Da un

lato, egli rappresenta dinamiche del tutto barbare, arcaiche, selvagge dell'essere umano, dinamiche dotate di una natura perversa, in un contesto "civile": per vivere, e per dominare, spinto da una immensa *volontà di potenza*, Riccardo deve uccidere tutti. Poiché gli altri sono, per lui, nemici, senza alcuna eccezione, vanno uccisi. Per un certo aspetto, egli fa pensare a quel sultano di Delhi, di cui racconta Canetti in *Potere e sopravvivenza* [3], che per allontanare la paura dal proprio cuore, la paura degli *altri*, ordinò che ogni abitante della città che circondava il suo palazzo venisse trasferito altrove, a miglia e miglia di distanza. Dopo che il suo comando venne eseguito, la prima notte il sultano salì sul tetto del suo palazzo: intorno a sé, e sotto di sé, non vide altro che tenebre non rischiarate da alcuna luce, e non sentì altro che silenzio, non rotto da alcuna voce umana. Solo allora, dice Canetti, il cuore del sultano ebbe pace.

Ma il cuore di Riccardo è incapace di trovare pace, anche quando riesce a conquistare il trono. Ha ancora, intorno a sé, troppi potenziali nemici e traditori, ancora più pericolosi dei nemici reali che lontano, in Bretagna, si stanno organizzando sotto la guida di Richmond. Perciò, Riccardo *deve* continuare a praticare implacabilmente la sua arte, che è quella dell'omicidio. Recando la morte, egli paradossalmente porta anche la vita a coloro che ancora non sono caduti sotto i suoi colpi. Questo è il potere perverso del tiranno, colui che, nel momento in cui fa giustiziare un suo nemico, concede agli altri di sopravvivere.

Da un punto di vista storico, e psicologico, è del tutto ingenuo condannare la figura di Riccardo come quella di un mostro eccezionale. Riccardo uccide e fa uccidere, lottando per la conquista del potere, utilizzando le stesse modalità dei suoi avversari, e in definitiva le stesse modalità che il sogno del potere è in grado di attivare da quando esiste il cosiddetto "homo sapiens". La storia appare veramente come l'immenso mattatoio di cui parla Hegel, attraversata da terrificanti dinamiche legate a una volontà di potenza sovente irrefrenabile, e incapace di conciliarsi in misura adeguata con quel *sentimento sociale* di cui Adler non si stanca di parlarci. D'altra parte, se appare ingenuo e stupido scandalizzarsi, la Psicologia Individuale, per le sue precipue caratteristiche teoretiche, ci obbliga a interessarci a quanto accade intorno a noi, non meno che in noi stessi.

La seconda componente della fascinazione terribile che Riccardo esercita su di noi, è legata ad una intelligenza che è tanto anaffettiva quanto *diabolica*, e l'aggettivo va inteso in senso propriamente etimologico. Riccardo lega gli individui che ha intorno a sé a una trama concettuale abile, astuta, spietata. Nel caos inestricabile degli eventi il suo piano, sorretto da una smisurata volontà di potenza, porta con sé il freddo nitore di una luce perversa. Riccardo riesce, fino quasi al termine della *sua* storia, a far muovere gli altri come burattini che assecondano le sue trame. Egli li muove come un onnipotente ma sospettoso burattinaio, seminando calunnie, falsità, menzogne, mettendo l'uno contro l'altro, separando-

li, secondo l'etimologia di *dia-ballo*. Il problema è che Riccardo, in senso psicologico, appare privato di quella funzione che va a sostanziare la coscienza del Sé creativo, ovvero la funzione simbolica. Il suo pensiero è diabolico, e non riesce ad essere simbolico. Come ho già detto, egli vive unicamente nel regno dei significanti. In questo senso intendo la famosa frase finale, le ultime parole pronunciate in vita da Riccardo: «un cavallo, il mio regno per un cavallo!». Il *regno* è il simbolo, che Riccardo sacrifica al mero oggetto, al significante *cavallo*. Perciò Riccardo non ha coscienza: parafrasando Nietzsche, egli è ancora *al di qua* del bene e del male. Riccardo è l'uomo dell'azione priva di significato etico: una figura antichissima e pure, paradossalmente, del tutto attuale. La tecnica dell'agire – la sua tecnica è agire, e il suo agire è *tecnica* – appare sorretta da una motivazione che riguarda unicamente la sua persona: la corona, oggetto di conquista, è una sola, non divisibile.

Non basterà, a un certo punto, la conquista della corona, per mutare carattere e determinazione di Riccardo. Quando, per la prima volta, salirà ufficialmente al trono, accompagnato dalla nuova regina che si è scelta, lady Anne, lo vedremo cupo, depresso e sospettoso. Matrimonio e incoronazione di fatto sembreranno cerimonie funebri. Il regno di Riccardo diviene un reame di morte, e di morti. Egli, che si era descritto nel monologo iniziale come «mandato anzitempo, abbozzato solo per metà, *into this breathing world*» (7, p. 7) questo mondo che respira, il mondo dei vivi, crea per compensazione vendicativa un mondo di morti, in cui l'unico respiro è il soffio del suo alito.

II. Riccardo e il sentimento di inferiorità

Nella figura shakespeariana di Riccardo si intrecciano diversi spunti di riflessione adleriana: egli pare, in qualche modo, una summa della psicopatologia individualpsicologica. Il sovrano è affetto, lo sappiamo esplicitamente, da una serie di minorazioni e deformità del corpo: è gobbo, zoppo, e ha un braccio malformato. L'inferiorità d'organo di Riccardo è reale, egli lo sa bene. Il suo monologo d'apertura del dramma è, in questo senso, assai esplicativo: monologo che rappresenta una confessione di sé cruda e spietata, cupa, rischiarata dalla luce livida di una volontà di potenza del tutto sganciata da ogni parvenza di sentimento sociale. Riccardo appartiene alla famiglia che ha vinto la guerra, è uno York, e suo fratello maggiore Edoardo ha conquistato la corona: ma il nostro protagonista è profondamente scontento. La pace, per lui, non esiste, poiché lo consuma una inestinguibile brama di potere.

Su cosa può contare Riccardo per mandare a buon fine i suoi progetti? Certo non sull'avvenenza del proprio corpo: egli è ben consapevole della propria deformità. In questo senso, il monologo di apertura rappresenta una confessio-

ne tanto rabbiosa e carica di odio quanto desiderosa di rivalsa. Nel momento in cui la guerra, mutato il suo volto, «danza nel salotto di una dama al suono lascivo di un liuto» (*Ivi*), Riccardo si sente escluso dai giochi amorosi. Lo specchio gli rimanda un'immagine del corpo repulsiva, mostruosa: «Io non son fatto – ammette con invidia consapevole il nostro uomo – per corteggiare amorosamente uno specchio» (*Ivi*). Perciò, dovrà, al fine di perseguire il potere, utilizzare altri metodi: la delazione, la calunnia, il terrore, il complotto.

La gamba claudicante, il braccio malformato, la gobba che deformano il suo corpo rappresentano quelle “inferiorità d'organo” che vanno a costituire psicicamente, in termini adleriani, quell’“organo dell'inferiorità” che determinerà tutto il percorso del nostro personaggio. Il monologo introduttivo è del tutto centrato sull’“Io” e sul corpo. Riccardo è il suo corpo. L'inverno del suo scontento, per usare le parole shakespeariane, è un inverno che non potrà mai mutarsi in fulgida estate. La ferita che il corpo reca in se stesso è insanabile, e Riccardo ne è terribilmente consapevole. Teniamo in considerazione queste sue parole: «Io, che una perfida natura ha defraudato d'ogni armonia di tratti... mandandomi anzitempo, deforme e *non finito*, in questo mondo di vivi» (*Ivi*). *Before my time*, recita il testo originale. Prima del mio tempo. Il sentimento di inferiorità organica, e di inferiorità psichica, appare come un sentimento ontologico di non appartenenza neppure a sé stesso. Lo scarto incolmabile, e mai più riparabile, che Riccardo vive rispetto al proprio tempo, si mostra come lo scarto drammatico che egli vive rispetto a un'identità ripudiata, da cui pure è biologicamente marchiato.

Alcuni versi pronunciati da Riccardo sono veramente straziati e strazianti, ed esprimono in sommo grado l'autopercezione di una propria mostruosità e sostanziale *alterità* rispetto a coloro che lo circondano, rispetto al mondo naturale e rispetto al mondo degli affetti e culturale della comunità umana. Riccardo è fuori dalla normale dimensione del tempo, e dalla normale corporeità degli altri esseri umani. Mezzo uomo e mezza bestia, e perciò respinto dagli uni e dalle altre: «talmente claudicante e goffo che i cani mi latrano contro, quando io arranco accanto ad essi» (*Ivi*).

Inferiorità e alterità si fondono in Riccardo intrecciandosi profondamente, e vanno a sostanziare drastiche modalità di compensazione, sorrette da una volontà di potenza selvaggia e inestinguibile, che connoterà tutto il suo agire.

III. Riccardo e l'amore

Sappiamo dunque dell'infelice rapporto che Riccardo ha con il proprio corpo infelice, e abbiamo sentito, nel monologo di apertura, come egli non si senta fatto per spassi e divertimenti, né «made to court an amorous looking-glass» (*Ivi*),

fatto per corteggiare un amoroso specchio. Egli non ha di fronte a sé lo specchio di Alice, né tantomeno quello di Narciso. Non ha specchio, perché non ha immagine di sé. Lo specchio davanti a cui Riccardo *non* si pone riflette il nulla. Egli sa però di avere *un'ombra*. «Non conosco altro piacere... che spiare la mia ombra al sole, e intonar variazioni sulla mia deformità» (*Ivi*). Il sentimento di inferiorità, articolandosi in un complesso di inferiorità devastante e devastatore, non trova altra possibile compensazione se non quella deteriore di inneggiare al carattere proteiforme della propria mostruosità: perché Riccardo, in definitiva, *vuole* essere un mostro, in un disperato tentativo di valorizzazione fittizia.

In Riccardo, il *desiderio* è all'apparenza bloccato. Non può, evidentemente, desiderare gli altri, e nemmeno se stesso. È del tutto verosimile che la sua volontà di potenza abbia alla propria radice un desiderio mimetico, imitativo, profondamente frustrato. Il *desiderio mimetico*, secondo la concezione di René Girard, si regge sostanzialmente sulla *invidia*, e in quanto tale antepone *l'essere come all'essere con* [4]. In quanto mimetico, si propone con aspetti suggestivamente finzionali, e assume caratteristiche proteiformi: non desta meraviglia, in questo senso, la pluralità di forme male abbozzate e contaminate che il corpo di Riccardo assume su di sé. Egli, in un certo modo, vorrebbe essere *tutto*, proprio perché sente di non essere *niente*.

Deforme e difforme, egli invidia ogni aspetto del mondo dei vivi, “the breathing world”, e i rapporti d'amore in senso assoluto, gli sembrano del tutto preclusi. Nell'*Edoardo VI*, dramma precedente, un Riccardo non ancora protagonista dice di sé cose illuminanti. Egli afferma (retoricamente?): «Non ho fratelli, non somiglio a nessun fratello, e questa parola “amore”, che... chiamano divina, stia con gli altri uomini che si somigliano l'un con l'altro e non con me; io sono soltanto me stesso» (8, p.103). Riccardo non conosce il significato della parola *amore*, che accomuna gli altri esseri umani rendendoli simili e in grado di *compartecipare*. Egli sente di non sentire: non appartiene alla comunità, la guarda da lontano, autoescluso e autoemarginato, spiando con invidia una immaginata pienezza dell'essere che si dispiega, certo, anche nei giochi d'amore. Ancora, Riccardo non ha identità: non c'è costellazione familiare, ma la sensazione – ipostatizzata in certezza – di un vuoto assoluto. Per esistere, egli deve necessariamente immaginarsi in contrapposizione a tutti coloro che lo attorniano. La sua meta ideale finzionale vorrebbe che gli *altri*, in quanto tali *tutti* nemici mortali, smettessero di esistere: il potere assoluto e la morte hanno rapporti molto stretti, e Riccardo li intreccerà in un groviglio inestricabile.

Riccardo, di certo, non ha amici. Lord Buckingham, suo complice nei primi delitti e nella conquista della corona, unico essere umano a cui il nostro protagonista, per qualche tempo, confida i propri disegni, verrà mandato a morte. Ric-

cardo non si fida (e come potrebbe, nella perversa spirale che ha disegnato?). «Non fanno per me – dice il nostro riferendosi a Buckingham – quelli che mi scrutano con occhi calcolatori» (*Ibid.*, p. 205). Morte, paranoia e potere: è storia di sempre.

Per conquistare il trono, Riccardo deve prendere moglie. La sua scelta sembra cadere su una donna impossibile, lady Anne. Teniamo presente che ella appartiene alla famiglia rivale, sconfitta, dei Lancaster: soprattutto, teniamo presente che Riccardo stesso le ha ucciso marito e suocero, e sa che lei lo odia. Malgrado ciò (ma, come scriveva Proust, ogni *malgré* è un *parce que* mascherato) Riccardo la desidera in moglie, e decide di sedurla. Non è l'amore a muoverlo, ma la volontà di potenza. La scena della seduzione di lady Anne, sul cadavere ancora caldo, potremmo dire, del suocero, appare a prima vista incredibile, eppure trasmette verità profonde.

Qual è il rapporto di Riccardo con le donne? Di fatto, il nostro uomo le teme e le odia. Accostandosi al fratello Clarence, mentre costui viene condotto per ordine del re Edoardo IV alla prigionia della Torre, Riccardo, mentre già pensa al fratricidio che commetterà, gli sussurra: «Non è il Re a spedirvi nella Torre, è lady Grey, sua moglie... Ecco, questo succede quando *gli uomini sono governati dalle donne...* Non siamo al sicuro, Clarence, non siamo al sicuro» (*Ibid.*, p. 11).

Riccardo ha una paura estrema della figura femminile, invidioso di un potere femminile che gli appare del tutto minaccioso e, da parte maschile, difficilmente governabile. È come se nella donna percepisse, con intuito di animale sempre all'erta, una presenza numinosa, arcaica, annichilente. Perciò Riccardo non si sente al sicuro, non è al sicuro.

Più oltre, nel dramma, egli attribuirà esplicitamente, con rancore livoroso, le proprie deformità alle arti magiche e stregonesche di due donne, la regina e lady Shore. «Guardate come sono stregato! – dice a lord Hastings (che sta per far uccidere), riferendosi alle anomalie mostruose del proprio corpo – [...] opera della moglie di Edoardo, quella *strega mostruosa...* in combutta con quella squaldrina, la puttana Shore» (*Ibid.*, p. 163). Operando una commistione suggestiva, Riccardo suggella e mescola la propria deformità a una immaginata mostruosità del femminile. La donna, per lui, è una rivale terribile e terrificante sulla strada che porta alla conquista del potere.

Lady Anne non è certo una squaldrina, né una vecchia strega: è una giovane donna, bella e virtuosa, che accompagna in chiesa il feretro di Enrico VI, suocero ucciso da Riccardo, per le esequie funebri. Il nostro uomo la vuole conquistare. «Poiché le ho ucciso marito e suocero – dice a se stesso – il modo migliore di fare ammenda sarà diventarne marito e padre» (*Ibid.*, p. 19). E in

chiesa la affronta, in chiesa la seduce. Lady Anne lo odia, perché ne ha terrore: ed è proprio sulla paura – e sul fascino – del *monstrum* che Riccardo fa leva, per ottenere il suo risultato. A muoverlo è la pura e semplice volontà di potenza. A mio parere, un ruolo importantissimo viene svolto da un elemento che egli coglie in lady Anne, perché è presente anche in lui: la fascinazione non resistibile, fusionale, dell'*ibrido*, della commistione contaminata di aspetti fra loro diversi, incompatibili, addirittura antitetici. Aspetti estetici: Riccardo è brutto e deforme, lady Anne è bella; aspetti etici: lei è retta e onesta, lui è amorale; aspetti affettivi: attrazione, repulsione. La volontà di potenza di Riccardo si esprime attraverso un inquietante sovvertimento e sovrapposizione di ruoli. Uxoricida, marito, padre, amante, tutto si mescola nell'unione con lady Anne. A seduzione avvenuta, Riccardo esulterà con se stesso, pronunciando i famosi versi: «fu mai donna corteggiata in tale stato d'animo? Fu mai donna *conquistata* in tale stato d'animo?... L'ho sorpresa mentre il suo cuore trabocca di odio... La prenderò, ma non per tenerla a lungo!» (*Ibid.*, pp. 37-38). Saranno, difatti, nozze meste e luttuose, a cui seguirà un matrimonio breve.

IV. *Fra l'Io e il Sé: sconfitta e morte di Riccardo*

Vorrei prendere in considerazione, a questo punto, il monologo della notte che precede la battaglia conclusiva. È, per Riccardo, una notte terrificante. Richmond, il suo avversario, è sbarcato in Inghilterra con un esercito, ed è accampato di fronte a lui. Si avvicina la resa dei conti, e a deciderla sarà una battaglia, l'ultima, risolutiva. Richmond si è affidato al sonno dopo aver pregato Dio di restituire giustizia ai giusti. Riccardo non è in buoni rapporti con Dio: «avanziamo nel fitto della mischia, se non per il cielo, – dirà, prima dello scontro – per l'inferno!» (*Ibid.*, p. 297).

Durante la notte, Riccardo viene visitato in sogno da incubi terrificanti. Compaiono i fantasmi di tutte le persone che ha ucciso: Clarence, lady Anne, i nipotini, Buckingham, Hastings... Ognuno accusa implacabilmente il nostro uomo dei misfatti compiuti, e ognuno di essi svanisce pronunciando le stesse parole: *dispera, e muori*. Riccardo si sveglia, solo, terrorizzato, coperto da un gelido sudore. Le parole che pronuncia, il suo monologo finale, rappresentano un disperato e inconcluso tentativo di ricerca del Sé.

È indispensabile pensare, come termine di paragone, al famoso monologo di apertura del dramma, quello dell'"inverno del nostro scontento". Se osserviamo con attenzione, esso appare tutto centrato sull'*Io*. È necessario riportare alcuni versi, attraverso i quali Riccardo esprime il *proprio* scontento. La guerra con i Lancaster si è conclusa vittoriosamente, lo sappiamo, e la corona è stata conquistata dagli York, e precisamente da Edoardo, fratello di Riccardo. È dunque tem-

po di pace, uomini e donne possono – come di rado accade – gustare le dolcezze della vita, i sospiri amorosi e lieti del “breathing world”, il mondo dei vivi. «Ma *io* – dice Riccardo – io che non sono fatto per gli svaghi d’amore... *Io*, che sono rozzamente formato... *Io*, che una perfida natura – *dissembling Nature* – ha defraudato d’ogni armonia... *Io* non conosco altro piacere se non spiare la mia ombra al sole, e intonar variazioni sulla sua deformità» (*Ibid.*, pp. 7-9).

Nel monologo conclusivo, invece, fa la sua comparsa inquietante, di fianco all’Io, il Sé: *myself*. Dunque, Riccardo si è svegliato in piena notte dal sonno della sua vita, potremmo dire, e si trova a fare i conti con la propria identità. È terrorizzato. Perché? «What do I fear? *Myself*? Di che cosa ho paura, di me stesso? Perché non c’è nessun altro presente. C’è forse un assassino qui? No. Sì, io sono io! *Then fly. What, from myself*? Fuggire, allora. Ma è possibile fuggire da se stessi? Io amo me stesso – dice Riccardo – No, anzi io odio me stesso» (*Ibid.*, p. 287).

Ossessivamente, in modo martellante, il *my-self* scandisce crudelmente tutte le riflessioni del nostro protagonista. Tutte le parole di Riccardo ruotano, per la prima e ultima volta, sulla ricerca della propria identità. Per la prima volta, e definitivamente, egli cerca invano di dare un significato a se stesso. Chi sono io? si chiede, e le risposte sono solo sfiorate: il *my-self* resta un mistero che Riccardo non riesce a risolvere. Egli intuisce di essere vicino alla propria morte, e la condanna onirica che le sue vittime hanno, ciascuna, emesso contro di lui, risuona cupa e definitiva. «Cadrò nella disperazione. Non c’è creatura che m’ami, e, se muoio, nessuna anima avrà pietà di me» (*Ivi*). Dunque esiste un sentimento che Riccardo prova, al termine della sua storia. Non affetti, ma sentimenti ed emozioni: confusione e disperazione. Non conquista della coscienza, o di una dimensione etica attraverso cui valutare la propria vita: ma la straziante constatazione di non avere, e di non poter mai più acquisire, né una coscienza, né un’etica, né un’identità.

Riccardo si ritrova solo con se stesso, e dunque *solo*. Il cerchio, un cerchio di cui egli è stato attore inconsapevole, si chiude. «Se muoio, nessuna anima avrà pietà di me... E perché dovrebbe, dato che io stesso non trovo in me pietà alcuna verso me stesso. *I myself find in myself no pity to myself* (*Ivi*)». Le parole del testo originale, con il *myself* che ritorna persecutoriamente, ma invano, su se stesso, senza trovarsi, sono messe in evidenza a rappresentare il dramma interiore di Riccardo. Che è poi questo: nel momento in cui si accorge della possibile esistenza di un Sé creativo, intuisce – capisce – di averlo già perso.

Ciò avviene perché, in misura sostanziale, egli non ha *natura umana*. Ritorniamo alle parole precise che Riccardo pronuncia nell’*Enrico VI*: «Non ho fratelli, non rassomiglio a nessun fratello; ... e la parola “amore”, che... chiamano

divina, alberghi fra uomini che si somiglino fra loro, e non in me: io sono soltanto me stesso». Questa è la condanna che egli fa ricadere su se stesso, e ad essa non sfuggirà. Il regno dei significati, espressione adleriana, resta per Riccardo irraggiungibile, poiché egli agisce mosso unicamente da una funzione diabolica: egli è una funzione, e nulla più. La questione che pone è: come *comprendere* il male? Il vuoto interiore di Riccardo prefigura quello, ancora più rarefatto, di Iago: ma questa, come suol dirsi, è un'altra storia.

Bibliografia

1. ADLER, A. (1912), *Über der Nervösen Charakter*, tr. it. *Il temperamento nervoso*, Astrolabio, Roma 1971.
2. ADLER, A. (1933), *Der Sinn des Lebens*, tr. it. *Il senso della vita*, De Agostini, Novara 1990.
3. CANETTI, E. (1972), *Macht und Überleben*, tr. it. *Potere e sopravvivenza*, Adelphi, Milano 1974.
4. GIRARD, R. (1990), *A Theater of Envy: William Shakespeare*, tr. it. *Shakespeare il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano 1998.
5. MACHIAVELLI, N. (1532), *Il principe*, Rizzoli, Milano 1991.
6. MUSIL, R. (1979), *Discorso sulla stupidità*, Shakespeare & Company, Milano.
7. SHAKESPEARE, W. (1597), *Richard III*, tr. it. *Riccardo III*, Garzanti, Milano 1988.
8. SHAKESPEARE, W. (1600), *Henry VI*, tr. it. *Enrico VI*, in *Shakespeare tutte le opere*, Sansoni, Firenze 1964.

Paolo Coppi
Via Pastorelli 12
I-20143 Milano