



Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

**Dottorato di ricerca in
Lingue, Letterature e Culture Straniere**

XXX Ciclo

ANNO ACCADEMICO 2017/2018

Abito e legge nel teatro di Shakespeare

Dress and Law in Shakespeare's Plays

Dottoranda: Dott.ssa Simona Laghi

Docente guida: Prof.ssa Maria Del Sapio Garbero

Coordinatore: Prof.ssa Fausa Antonucci

Indice

List of illustrations

Author's preface:

The shapes of law. A tailor made overview on dress and law in Shakespeare's plays fastened with conclusions. p. i-xvi

Capitolo 1

L'intelaiatura

1.1. Abito e legge

- 1.1.1. *Dress is law* p. 1
- 1.1.2. *Aspetto formale e sostanziale del diritto* p. 11
- 1.1.3. *Le Leggi Suntuarie e la loro ratio* p. 14

1.2. Shakespeare, la legge e gli equity play

- 1.2.1. *Shakespeare e la legge* p. 21
- 1.2.2. *Un linguaggio cucito su misura* p. 27
- 1.2.3. *Equity play* p. 32

1.3. Teatro e diritto nell'Inghilterra early modern

- 1.3.1. *Inns of Courts e teatralità del diritto* p. 44
- 1.3.2. *I Revel negli Inn of Court* p. 51
- 1.3.3. *I civilian e l'equity* p. 56

Chapter 2

The error of excess in dress and law: King Lear as a tragedy of divestment and a Jacobean parable for equitable moderation.

2.1. Representing the essence of equity	p. 65
2.1.1. King James and the idea of equity as royal moderation in law and dress	p. 66
2.1.2. The essence of equity on stage.	p. 73
2.2. The tragedy of King Lear	p. 78
2.2.1. The error of excess of kingship in law and dress	p. 78
2.2.2. The tragedy of the divested state in law and dress	p. 92
2.3. The search for equity in the mock trial	p.103
2.3.1. The mock trial as a play within a play	p. 104
2.3.2. Doublets, white pale cloth and nakedness.	p. 117
2.3.3. Dress, proof and truth.	p. 128
2.4. Shakespeare's legacy on the royal order in 1616	p. 137

Capitolo 3

Rappresentazione della sovranità e della giustizia in "Measure for Measure".

3.1. Abiti double face, armature e maschere: ovvero i vestiti del diritto

- 3.1.1. Un vestito nuovo per il sovrano p. 143
- 3.1.2. Il cartamodello di Giacomo I p. 147
- 3.1.3. L'abito, forma del potere. p. 154
- 3.1.4. Come una rigida armatura arrugginita p. 158
- 3.1.5. Isabella *in limine* p. 165

3.2. L' abito della Giustizia cucito "misura per misura"

- 3.2.1. La fitta trama di immagini e parole. p. 175
- 3.2.2. Isabella v/s Angelo p. 188
- 3.2.3. "All the other princely virtues". p. 193
- 3.2.4. La bilancia e l'abito: *common law* ed *equity*. p. 199

Capitolo 4

Eccesso, errore ed epifania in "Twelfth Night or What you will".

4.1. La teatralizzazione del diritto nel Middle Temple Inn.

- 4.1.1. Epifania e rappresentazione p. 207
- 4.1.2. *Twelfth Night*, un *equity play* atipico p. 210
- 4.1.3. Le "false copies" del *Basilikon Doron*. p. 215

4.2. Abiti eccessivi e fuori moda

- 4.2.1. *“Doublet of changeable taffeta”* p. 223
- 4.2.2. Modelli e copie in *Twelfth Night* p. 228
- 4.2.3. Gli errori di Malvolio p. 235
- 4.2.4. *Mock trial* e *darkness* p. 241
- 4.2.5. Malvolio alla ricerca di giustizia. p. 248

Bibliografia p. 256

List of illustrations

1. Crispijn van de Passe, the Elder (1564- 1623)
King James I of England and VI of Scotland (1613)
National Portrait Gallery, London. p. 69
2. Nicholas Hilliard, (1547-1619)
The Pelican Portrait, (1575).
National Museums, Liverpool. p. 120
3. Giovan Battista Moroni (1522-1579)
The Lady in Red, (1556-1560)
National Gallery, London. p. 121
4. Giovan Battista Moroni (1522-1579)
The Lady in Red, (1556-1560). (Detail)
National Gallery, London. p.122
5. Spinster's Ruff and bare neck.
Philip Stubbes *The Anatomy of Abuses in England
in Shakespeare's Youth*, Part I,
(London: The New Shakespeare Society, 1877-9),
Picture 12 * p. 125
6. Mask from a print.
Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses in England
in Shakespeare's Youth*, Part I,
(London: The New Shakespeare Society, 1877-9),
Picture 13 * p. 170
7. *Justice*. (1520-1524).
Raffaello Sanzio (1483-1520)
Sala di Costantino, Vatican. p.177
8. *Justice* (1550).
Cornelis Massys, (1508 - 1556)
British Museum, London. p. 179
9. *Prudence* (1550).
Cornelis Massys, (1508 - 1556)

British Museum, London.	p. 180
10. <i>Justice and Prudence.</i> Cornelis Massys, (1508 – 1556)	
British Museum, London.	p. 181
11. <i>The Allegory of Good Government</i> (1338-1339) Ambrogio Lorenzetti (1290 - 1348)	
Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena.	p. 182
12. <i>Prudence and Justice.</i> (1496-1500) Pietro Perugino (1448-1523)	
Sala delle Udienze del Collegio del Cambio, Perugia.	p. 183
13. <i>Fortitude and Temperance.</i> Pietro Perugino (1448-1523)	
Sala delle Udienze del Collegio del Cambio, Perugia.	p. 183
14. <i>Justice</i> (1508). Raffaello Sanzio (1483-1520).	
Stanza della Segnatura, Vatican.	p. 184
15. <i>Fortitude, Prudence and Temperance.</i> Raffaello Sanzio (1483-1520).	
Stanza della Segnatura, Vatican.	p. 185
16. <i>Man's doublet and breeches.</i> (1630-1640). Victoria and Albert Museum, London.	p. 224

Author's preface

The shapes of law. A tailor - made overview of dress and law in Shakespeare's plays fastened with conclusions.

Rules without justice are a hollow shell. So too is law without life in it.¹

In recent years there has been increasing interest in law and literature studies, an interdisciplinary approach inaugurated by James Boyd White in the early 70s with his book *The Legal Imagination* and followed by Richard Posner's *Law and Literature* in 1988. Since then, this field of research has become more widespread in America and Europe where volumes and series concerning the manifold questions related to the law and literature have been published. One of the most interesting studies was undertaken by Gary Watt who, in 2013 published *Dress, Law and Naked Truth*, an inspiring book in which he displays his original perspective on the topic. Watt intriguingly unites scholarship on dress with legal studies thus offering a new viewpoint from which to approach literature. In his book, he presents evidence suggesting that dress and law are actually identical. So intimate and ancient is the connection between law and dress, that they share the same Proto - Indian European root **reg*.² He argues that "dress is law and law is dress" because both are forms that regulate and order the life of human beings thereby establishing the boundaries of the civil society.³

With the word "dress" Watt defines the manifold ways of

¹ Gary Watt, "The Law of Dress in Lord of Flies", *Pòlemos*, 10 (1), 2016, p. 177.

² Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p. 2 ss.

representing the self, from the most primitive body modifications to the most sophisticated clothing. What presents a challenge, however, is the awareness that dress may be an untruth and a misleading mark of identification. Watt devotes a chapter of his book to Shakespeare's plays underlining how they are striking examples of his conception. He argues that the dramatist exploited the interrelation between dress and law in order to represent the misleadingness of justice as well as abstract legal concepts through the metaphor of clothing. In particular, he stresses that the pattern "dress is law" was adopted to represent the concept of legal proof.⁴

Considering the potential of these findings, the aim of this thesis is to offer a contribution to this field of research by drawing attention to how Shakespeare employed sartorial metaphors for thematising the issues related to the law and equity in three plays, specifically in *King Lear*, *Measure for Measure* and *Twelfth Night*. This study follows a law and literature interdisciplinary approach; hence the plays are investigated from a legal perspective taking into consideration the books, the treatises and the images dealing with the law, justice and equity that permeated early modern culture.

In reading Shakespeare's plays through this kaleidoscopic lens of dress and law, I try to bring to the fore how they are thick with quotations that reveal the dynamic and vital cultural background in which they were conceived. In other words, I show how they mirror their time or, according to Greenblatt's definition, how they reflect the process of "self-fashioning" which occurred during the Renaissance.⁵ My suggestion is that Shakespeare wrote his plays as if he had been tailoring a rich and multi-coloured costume for Renaissance Europe

⁴ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p.51 ss.

⁵ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, (Oxford: Clarendon Press, 1988), pp. 4-5.

and so, this thesis aims to uncover the material from which the cloth is made and the phantom thread that joins together each part of this dress.

The thesis is divided into four chapters: the first lays the groundwork for the research while each of the following three chapters explores an individual play. The analysis starts from the absolute mastery of *King Lear* and then goes back in time to *Measure for Measure* and *Twelfth Night*, thereby retracing the thread that makes these three plays part of the same cloth.

The first chapter of the thesis, entitled *The Framework*, begins by laying out the theoretical dimension for the research. I briefly outline Roland Barthes' theories of the language of clothing and Gary Watt's philosophy of dress and law. In the second part of the chapter I provide an overview of the events that might have spurred Shakespeare to represent the law and equity on the stage. In addition, with the aim of offering a historical framework for the study, I set out the most significant aspects that created a favourable relationship between law and theatre during the early modern period, two domains apparently distant but which are actually closely related. I offer an insight into the Revels, the festivities organized by the members of the Inns of Courts. On these occasions, dramas and masques, containing an underlying meaning concerning the law and politics, were performed in order to celebrate the common law system and the power of the Inns of Courts. These represented the theatricalization of the law according to patterns that lawyers shared in common with the professional companies of actors. The relationship between law and theatre is evidenced also by the fact that Shakespeare staged two plays on the occasion of the Revels: *The Comedy of Errors* at the Grey's Inn in 1597 and *Twelfth Night* at the Middle Temple Inn in 1602.

The concept of English equity and the conflict between the Westminster Courts and the royal prerogative Courts is also addressed in the second part of the first chapter. Indeed, the three plays analysed in this thesis reflect the crisis in the legal system which occurred between the end of the sixteenth and the beginning of the seventeenth centuries. In this period, common lawyers felt threatened by the increasing power of the royal prerogative Court chaired by the Lord Chancellor. In the Court of Chancery, decisions were taken according to the principle of equity, this meant that, in a case of excessive strictness of the law, the judge could moderate the law by taking into consideration the details of the specific case. This procedure was structured in a similar way to the canon law because traditionally, the Lord Chancellor was a churchman nominated by the king. The lawyers of the royal prerogative courts, studied Roman and canon law at Oxford and Cambridge universities and were therefore called "civilians". This approach to the concepts of law and justice was different from that of the common lawyers who were trained by the senior lawyers at the Inns of Court and applied the law according to a strict reading of the precedents. Common lawyers accused the Court of Chancery of excessive leniency and considered it a "court of conscience" rather than a court of law. The aim of the common lawyers was to preserve the ancient law but the consequence of their strictness in applying precedents was that the Westminster Courts failed to adapt the common law to the new cases of law. Hence, people started to favour the Court of Chancery because of its flexibility in reading the law. This created a conflict that came to a head during the reign of James I. The Stuart king attempted to resolve it in 1616 by approving an order in which he stated that the Court of Chancery's decisions prevailed over those of the other Courts of Justice.

The final part of the first chapter sheds light on the impact of the accession of King James to the English throne. In particular,

Basilikon Doron, a treatise written in the form of an advice book for his son Henry, was the product of an intertextual practice of quotations from the classics on law and politics.⁶ This book, having been circulated in Europe after its official publication in London in 1603, greatly influenced the early modern thought. In short, King James' *Basilikon Doron* is an intriguing work that affected the concepts of justice, law and equity in Renaissance England and for this reason, it is among the most relevant texts for an analysis of Shakespeare's dramas concerning equity. This is especially so because, to some extent, *Basilikon Doron* contributed to paving the way for King James' order concerning the primacy of equity.

According to James, a king should be an example for his people by "establishing and executing good laws". Not only. As, in the third part of his book, significantly entitled *Of a King's Behaviour in Indifferent Things*, he admits to believing that: "It is a true old saying 'that a king is as one set on a stage, whose smallest actions and gestures all the people gazingly do behold'." ⁷ For this reason, he thinks that a sovereign should take care of his external appearance so as to show his virtues. King James, in order to explain which kind of clothing is suitable for a king to wear, provides some examples. The following quotation from *Basilikon Doron* is the starting point from which the investigation of the plays discussed in this thesis departs; I would suggest that this way of representing excess and moderation through the metaphor of dress is closely aligned to that displayed by Shakespeare in his plays:

⁶ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.31.

⁷ James I, *ibid.*, p. 155.

Be also moderate in your raiment, neither over-superfluous, like a deboshed waster, nor yet over-base, like a miserable wretch; not artificially trimmed and decked, like a courtesan, nor yet over-sluggishly clothed, like a country clown; not over-lightly like a candy soldier or a vain young courtier, nor yet over-gravely, like a minister. But in your garments be proper, cleanly, comely, and honest, wearing your clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form, *inter togatos et paludatos*, betwixt the gravity of one and lightness of the other, thereby to signify that by your calling ye are mixed of both the profession: *togatus*, as judge making and pronouncing law; *paludatus*, by the power of the sword, as your office is likewise mixed betwixt the ecclesiastical and civil estate. ⁸

With these words, King James made use of the metaphor of dress to represent not only the notion of excess and moderation in dress and in law but also the essence of his sovereignty. Moreover, he believed that a good king should restrain his power and should apply the law according to his “princely virtues” among which he considered clemency, magnanimity, liberality, constancy and humility. Citing Cicero, King James summarizes the concept of moderation in law, which is the essence of equity, in the phrase *summum ius summa iniuria*.⁹ He insisted that the law should be

⁸ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.159.

⁹ The phrase *summum ius summa iniuria* is a quotation from Cicero’s *De Officiis* and King James repeats it twice, in *The True Law of Free Monarchies* - “And where he sees the law doubtful or rigorous, he may interpret or mitigate the same, lest otherwise *summum jus* be *summa iniuria*” - and in *Basilikon Doron*- “I advised you to moderate all your outward actions flowing therefrom The like say I now of justice, which is the greatest virtue that properly belongeth to a king’s office. Use justice, but with such moderation as it turn not in(to) tyranny; otherwise *summum ius summa iniuria*” - James I, *ibid.*, p.72 and p. 144.

interpreted according to the sense not according to the meaning of the words because *ratio est anima legis*.¹⁰

The second chapter, written in English and entitled *The error of excess in dress and law: King Lear as a tragedy of divestment and a Jacobean parable for equitable moderation*, is the result of my research as a Ph.D visiting student at Warwick University. In the first part I argue that Lear appears on stage as an *exemplum a contrario* of what a king should be. Lear, relying only on his royal power, considers himself to be above the law. This causes him to commit a series of errors which lead him to becoming subject to the law. First, he divides his kingdom among two of his daughters without protecting the agreement with a legal condition. Christopher St. German in *Doctor and Student*, calls such an agreement a “nude contract” or “naked contract” because it is not legally enforceable. Hence, when Lear’s daughters do not allow their father to stay on their lands with his retinue, he is unable to regain his kingdom. The nude contract and the loss of sovereignty are represented by Lear’s nakedness. From the moment Lear throws away his clothing he represents the human being subjected to the strictness of the law. The moving scene of Lear searching for mercy on the moor is contrasted by the image of Goneril and Regan. With their luxurious dress and their thick, close - fitting doublets, they represent the strict reading of the law. An exploration of the scene in the hovel forms the core of this chapter. I point out that the mock trial represents the absence of human justice and, at the same time, parodies the English legal system. Here, Lear’s nakedness, Edgar’s blanket and the Fool’s motley all represent the unreliability of justice. The tragedy, therefore, consists in the fact that Lear understands the essence of equity and

¹⁰ “And therefore the law must be interpreted according to the meaning and not to the literal sense thereof: *nam ratio est anima legis*. And as I said of justice, so say I of clemency, magnanimity, liberality, constancy, humility, and all other princely virtues, *nam in medio stat virtus*”. James I, *ibid.*, p.145.

moderation only at the moment of Cordelia's death when it is too late to remedy his errors. Indeed, by the time he attempts to unbutton his daughter's dress to enable her to breathe she is already dead.

In the final part of the chapter, I argue that the moving figure of Lear in search of equity seems to have influenced King James in writing the order in which he established the supremacy of the Chancery Court over the decisions of the Westminster Courts. In 1616, the year of Shakespeare's death, and only ten years after the first performance of *King Lear*, King James attempted to put an end to the conflict between common law and equity so as to promote a partnership between the Lord Chief Justice and Lord Chancellor. The rhetorical strategy adopted by King James is surprisingly close to that used by Shakespeare in *King Lear* so that a relationship between the play and the order regarding equity may be inferred.

The third chapter, entitled *Representing and fashioning sovereignty and justice in Measure for Measure*, shows that this play, even if at first glance appears to be a homage to King James, is rather a critique aimed at highlighting the ambiguity of the sovereign and his policy of promoting a partnership between the Lord Chancellor and Lord Chief Justice. This chapter also illustrates how the play underlines that the allegory of Justice is a mere stereotyped image unsuited to representing the concept of equity according to the Aristotelian concept of *epieikeia*. I suggest that the title of the play, *Measure for Measure*, is not only a quotation from the Bible, but also a reference to the allegory of Justice and in particular to the scales that are generally considered a metaphor for just judgment.¹¹ Shakespeare seems to show that, instead of the scales, the dress of the female figure

¹¹ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 163 ss.

serves as a better metaphor for equity due to its softness and flexibility.

The chapter begins with an exploration of the character of Duke Vincenzo who is clearly modelled on the image of King James. Then I argue that Duke Vincenzo and Angelo are representations of the ambiguity of justice because, instead of being the gatekeepers of the law, both use it as a shield to protect themselves and to satisfy their personal interests. The protection of the law is represented by their clothing: Duke Vincenzo hides his face beneath a monk's hood, Angelo hides his vice beneath his judge's robes, the symbol of the legal shelter presented upon investiture.¹² I argue that the judge's robes is a "hollow shell" because, as Isabella emphasises, Angelo lacks the "princely virtues" to rule.¹³ In stark contrast to these examples of ambiguity is Isabella who represents equity by her external appearance. While in productions of the play she is usually represented wearing a severe, plain nun's habit I, nevertheless, concur with Andrew Gurr in holding that, Shakespeare dressed her as a gentlewoman.¹⁴ This is a crucial point to understand this controversial female character. I argue that in the early representations of the play Isabella's face was most probably hidden behind a black velvet mask, a common accessory in early modern London as Philip Stubbes points out in *The Anatomy of Abuses*.¹⁵ I think that this mask was not only necessary to hide the boy actors' face but also to convey Isabella's

¹² On the power of clothing as representation of investiture Daniela Carpi, "The Language of Clothing and the Law", *Pòlemos*, 10 (1), 2016, pp. 143-155.

¹³ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.72 and p. 144.

¹⁴ Andrew Gurr, "Measure for Measure's Hoods and Masks: the Duke, Isabella, and Liberty", *English Literary Renaissance*, Vol. 27, No. 1 (Winter 1997), pp. 89-105, p.95 ss.

¹⁵ Illustration 6.

moderation as well as marking her *status*. Such masks or black veils were in fact used by widows or vowesses primarily to symbolize chastity. However, masks also served to protect women's faces from the effects of weather, so they were seen as an accessory that hid, but at the same time, showed the self.¹⁶ In *Measure for Measure* the mask indicates that Isabella is in the liminal area between civil law and canon law because she is on the verge of becoming a nun devoted to God but she remains a sister to Claudio. The black mask stands for equity because, like Isabella, equity is *in limine*, in a grey area between the strictness of the law and the indulgence of mercy, between civil and canon law, between *lex humana* and *lex aeterna*. The juxtaposition of the figure of Isabella with equity is underlined by the fact that she, unlike Duke Vincenzo and Angelo, pleads for her brother's mercy by expressing the idea of indulgence aligned with Aristotle's *Nicomachean Ethics* and Seneca's *De Clementia*.

In the second part of the chapter three I show that in *Measure for Measure* there are precise references to the four cardinal virtues, Justice, Temperance, Prudence and Fortitude, as they were represented in Medieval and Renaissance iconography. Such representations include Cornelis Massys' engravings, which circulated in England; Italian masterpieces such as the Allegory of Good and Bad Government by Ambrogio Lorenzetti in Siena; the Cardinal Virtues Allegories by Perugino, in Perugia, and by Raphael in the Vatican.¹⁷ I point out that, because Italian artists and other cultured Italians travelled to England, Shakespeare might have known about these impressive frescos from someone who had seen them or

¹⁶ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p. 79 ss.

¹⁷ Illustrations from 7 to 15.

known something about them.¹⁸ Attention is drawn to the dress of the female figures representing the cardinal virtues and to the objects they hold in their hands. These objects are crucial elements of identification that clearly epitomise the essence of each virtue: the scales represent the balance of Justice; the mirror, the introspection of Prudence; the bridle, the restraint of power by Temperance; the armour and the oak, the strength of Fortitude. By the word “dress” in this thesis what is meant is the representation of exterior appearance, hence I argue that these objects are crucial parts of the allegories’ dress since they undoubtedly indicate the essence of the cardinal virtues. Isabella and Angelo, in discussing the meaning of justice and mercy in the courtroom scene quote these symbols and I argue that they are referring to the allegories and to the virtues they represent. Their dialogue, indeed, appears to be framed as a moot, similar to those discussed by students in the Inns of Courts. Isabella on this occasion deploys all her rhetorical skills to convince the audience of Angelo’s lack of the cardinal virtues. Far from being the example of a good ruler, Angelo epitomises the tyrant incapable of restraining his power. His error consists in having been excessively strict in applying an obsolete precedent to the case of Claudio. Significantly, Claudio compares this old and strict precedent to a rusty, tight cuirass that prevents him from moving.

The allegory of Justice is examined in detail with a focus on the scales that she holds in her hand. My point is that in the play, this instrument, being mechanical, is considered unsuitable for representing the concept of equitable justice. It is as if Shakespeare were suggesting an alternative perspective from which to look at the allegory of Justice, a perspective that considers flexibility, not

¹⁸ About the encounter between Italian and English culture see Michael Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politics of Translation*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

strictness as the way to strengthen the law. The soft dress, therefore, seems better to symbolize Justice rather than the scales which, being a tool for weighing, are more suited to measuring goods rather than human beings. In the same way as a Lesbian rule represents the flexibility of the law in Aristotle's metaphor of *epieikeia*, so the soft dress that covers and follows the shape of the female body, "measure for measure", is meant as the most suitable symbol to represent the essence of equity intended as *epieikeia*, but also in technical juridical sense as the justice of the Court of Chancery.

Chapter four, entitled *Excess, error and epiphany in Twelfth Night or What you will*, is centred on one of the two plays performed at the Inns. *Twelfth Night* is also one of the most famous comedies dealing with disguise and cross-dressing, it was Shakespeare's last romantic comedy and his last play to be performed during the Tudor monarchy. For these reasons, this play can be seen as a point of arrival for Shakespeare, but also the inauguration of a new creative vein taking inspiration from the turmoil of the period marked by the fear of a power vacuum due to the imminent end of the Tudor monarchy.

Reading this comedy from a legal perspective reveals that in 1602 Shakespeare began to apply some of the rhetorical strategies similar to those used in King James' *Basilikon Doron* despite the fact that the book had not yet been published. However, in the preface of the English edition published in 1603, James stated that a number of unauthorised copies had circulated and been misinterpreted by readers. I would argue that Shakespeare probably knew the content of this book since, also in this play, the characters appear on stage in extreme dress, either too severe or too lax so as to represent excesses in behaviour and in law according to a strategy very similar to that used in *Basilikon Doron* by King James. Shakespeare, moreover, allows the clothing to appear as a sort of disguise for the characters, a "hollow shell" without substance. Feste perceives this and quotes the famous

Latin motto that expresses, in a nut shell, the paradigm at the core of the play: "*Cucullus non facit monachum*". Significantly, also in *Measure for Measure*, performed two years later in 1604, the Latin motto is also pronounced by Lucio in order to describe the falseness of Duke Vincenzo of whom Duke Orsino is the prototype.

This investigation starts by considering the fact that the play was performed on the 2nd of February 1602 at the Middle Temple Inn on the occasion of the Revels before the common lawyers. For this reason, Shakespeare might have represented the questions concerning the law and equity with a particular consideration of the underlying meanings. Scholars agree that the text we read today is very close to the script performed that night. It contains several references to the law and to the common legal jokes used by the members of the Middle Temple Inn. Moreover, this is supported by a circumstantial description of the windows of the hall where the play was performed. Finally, this is the only play for which we have a sort of review made by a student in his diary. Despite the brevity of the note, it reports what most attracted the lawyers:

A good practice in it to make the steward beleeve his lady widowe was in Love with him by counterfaying a letter, as from his lady in generall terms, telling him what shee liked best in him and prescribing his gesture in smiling his apparaile & c./ And then when he came to practice making him beleeve they took him mad. ¹⁹

From these few words, the interest of the lawyers in the figure of Malvolio emerges. First because, as Paul Raffield notes, the steward in *Twelfth Night* represents the frustrated attempt to overcome the

¹⁹ Alan H. Nelson, John R. Elliott, Jr., *Inns of Courts, Records of Early English Drama*, (Cambridge: D.S. Brewer, 2010), Appendix, p. 685.

ancient law. Additionally, as Gary Watt reminds us, in that period *Slade's Case* had just been concluded so there was serious concern about the question of proof and its reliability. Hence, with Malvolio's story, Shakespeare probably sought to represent the misleadingness of forms and how, not only oral promises, but also a piece of writing may be untruthful.²⁰ Taking all this into account, I argue that the figure of Malvolio represents the everyman, the character belonging to the tradition of the morality plays, who is subjected to the strictness of the law.²¹ Malvolio, divesting himself of the livery that marks his status as Olivia's servant, actually divests himself of the protection of the law. In a period in which excess in clothing and in the interpretation of the law were at the centre of the cultural debate, it is not by chance that Shakespeare presents such a character on the stage. As a matter of fact, Malvolio makes an error of interpretation because, relying on the false letters written by Maria, he thinks these belong to his lady. For this reason, he considers the requests about dress as rules to follow strictly. However, he interprets them according to their literal meaning and not according to their sense; in other words, he disregards the advice of King James on the interpretation of the law. In doing so Malvolio also makes an error concerning dress because he wears an out - of - fashion clothing: the yellow stockings. Such clothing both symbolises Malvolio's errors and common law judges' errors. As a matter of fact, they, reading strictly the law, follow an out of date precedents even if it is not suitable in relation to the actual case.²²

²⁰ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p.1 ss.

²¹ On the legal function of the livery in early modern England see Daniela Carpi, "The Language of Clothing and the Law", *Pòlemos*, 10 (1), 2016, pp. 143-155, p. 146. Margreta de Grazia, Maureen Quilligan and Peter Stallybrass, (eds.), *Subject and Object in Renaissance Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

²² Gary Watt points out: "To follow a precedent for precedent's sake is justifiable only for a time. Beyond that time, to follow the precedent for precedent's sake

The second part of this chapter examines how the scene in which Feste is disguised as Sir Topas and the closing scene in which Malvolio stands before Duke Orsino are two phases of a mock trial very similar to that in *King Lear*. Both scenes show the lack of moderation and the absence of equity through clothes. In particular, Feste's excessively long gown is a parody of the excessive carelessness in applying the law according to the metaphorical paradigm inaugurated in King James' *Basilikon Doron*. Malvolio, enclosed in the dark room is the emblem of the everyman who fails to understand justice and the fact that he is subject to arbitrary law. The ambiguity of justice is represented by a doublet made of changeable taffeta that changes colour like Duke Orsino changes his mind as Feste argues:

FESTE: Now the melancholy god protect thee, and the
tailor make thy doublet of changeable taffeta, for thy
mind is a very opal. I would have men of such constancy
put to sea, that their business might be everything and
their intent everywhere, for that's always makes
a good voyage of nothing. Farewell. (2. 4. 73 -78)

In conclusion, this study makes a small but significant contribution, I feel, to the field of research on dress and law. It offers some insights into the rhetorical strategies used by Shakespeare and gives some examples of these. A naked body or a body covered only by a blanket stands for carelessness in dress and in law, a cuirass or a thick and close - fitting doublet stands for severity in dress and in law; while a black velvet mask and the loosened button of a woman's dress

alone is arguably more arbitrary in the sense of being 'unreasoned' than to decide the instant case a new and free of precedent" Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Oregon, 2009), p. 77.

represent moderation and equity; the furred gown, the monkhood and the silk doublet of changeable taffeta express the enigma of the law and the ambiguity of those who judge. Finally, this study demonstrates what I indicated at the beginning: Shakespeare created his plays as if he were tailoring a costume for Renaissance Europe. This thesis draws attention to how the cloth is made of concepts and images that circulated in his time. Only a part of the phantom thread has been unpicked, that which joins together three plays, *King Lear*, *Measure for Measure* and *Twelfth Night*. It is hoped, therefore, that further research will reveal this intriguing phantom thread completely. This study is not exhaustive, being limited to three plays and focused only on the themes of equity and the law; however, it points out that the field of research concerning dress and the law opened up by Watt ought to be widened to other legal questions and other plays because, as Oscar Wilde noted in his essay *The Truth of Mask*:

Even small details of dress, such as the colour of a majordomo's stockings, the pattern on a wife's handkerchief, the sleeve of a young soldier, and a fashionable woman's bonnets, become in Shakespeare's hands points of actual dramatic importance, and by some of them the action of the play in question is conditioned absolutely.²³

²³ Oscar Wilde, *The Truth of Mask*, in *Intentions*, <http://www.gutenberg.org/files/887/887-0.txt>, p. 221 ss.

Capitolo 1

L'intelaiatura

1.1. Abito e legge

1.1.1. Dress is law.¹

L'immagine esteriore è oggi, come in passato, la forma visibile attraverso la quale si esprime l'identità personale e collettiva. Molteplici sono le relazioni che l'abito e i segni distintivi intrattengono con la rappresentazione del sé e del potere attraendo così l'interesse degli studiosi. Una particolare attenzione è stata rivolta nei confronti del Rinascimento inglese, allorquando i punti di riferimento propri del medioevo furono messi in crisi da una nuova visione del mondo e l'abito divenne il mezzo attraverso il quale esprimere la natura della sovranità del nascente Stato nazionale così come dello *status* dei singoli soggetti.² Come specifica Greenblatt:

There is in early modern period a change in the intellectual, social psychological, and aesthetic structures that govern the generation of identity...in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashion of human identity as a manipulable artful process.³

¹ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p.1.

² Per *status* in questo studio si intende: "una situazione giuridica soggettiva che esprime la posizione di un soggetto nei confronti di altri soggetti nell'ambito di una collettività organizzata". Francesco Gazzoni, *Manuale di Diritto Privato*, (Napoli: Edizioni Scientifiche, 1992), p. 70.

³ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005), p. 1.

Il verbo *to fashion*, che trova la sua radice nella parola latina *facere*, cominciò ad essere largamente usato proprio in questo periodo a significare il concetto di formazione del sé “the forming of the self”.⁴ Non a caso, quindi, questa fase di trasformazione è stata definita dallo studioso americano come un processo di *self-fashioning*, proprio a voler indicare le caratteristiche dinamiche e creative in esso sottese. Questa fase evolutiva comportò un conflitto, uno scontro e un incontro, tra il sé e un’entità altra, percepita come aliena e ostile, tra il sé e un potere esterno e autoritario rappresentato dalle istituzioni, quali la Chiesa, lo Stato, la famiglia, l’amministrazione della giustizia.⁵

Tuttavia, per poter comprendere come l’abito fosse percepito nel Rinascimento, occorre ribaltare la nostra prospettiva come spiegano Ann Rosalind Jones e Peter Stallybrass:

To understand the significance of clothes in Renaissance, we need to undo our own social categories, in which the subjects are prior to objects, wearers to what is worn. We need to understand the animatedness of clothes, their ability to ‘pick up’ subjects, to mould and shape them both physically and socially, to constitute subjects through their power of material memories.⁶

In sostanza, l’abito attribuiva alle persone uno *status* definendo per ciascuno obblighi e doveri perciò l’individuo era ciò che indossava. La cerimonia di incoronazione del sovrano ne era

⁴ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005), p. 2.

⁵ Stephen Greenblatt, *ibid.*, p. 9.

⁶ Ann Rosalind Jones and Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 2 ss. Sui drammi di Shakespeare e sull’ abito come simbolo di potere nel periodo *early modern* vedi Hayward, Maria, “‘The Compass of a Lie’? Royal Clothing at Court and in the Plays of Shakespeare, 1598-1613” in Patricia Lennox, Bella Mirabella, (eds.) *Shakespeare and Costume*, (London & New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015), pp. 24-46.

l'esempio più evidente nonché i ritratti della regina Elisabetta I come nota Daniela Carpi:⁷

Elisabeth uses her portraits as a sort of self - investiture, a protection of her queenly power: being uncertain of her own legitimacy as heir to the throne, she looks for her subjects consensus by exhibiting her success and by her skill in making English society progress and flourish.⁸

L'abito si configurava quindi come un atto giuridico poiché non solo rappresentava l'investitura ma era l'investitura stessa.

L'importanza dell'abbigliamento è confermata anche dal fatto che nel periodo Tudor furono emanate nuove Leggi Suntuarie con l'intento di riconoscere a prima vista, in base ai vestiti, lo *status* delle persone e segnalare in maniera evidente la distinzione dei sudditi nella struttura gerarchica dello Stato. In sostanza si voleva raffigurare lo Stato e il potere visivamente. Nonostante ciò, vi era la consapevolezza che un'immagine esteriore poteva essere mera apparenza e che un abito poteva essere una forma vuota e ingannevole non rappresentativa della vera identità del soggetto che lo indossava.⁹

La letteratura rinascimentale è intrisa di tutto ciò. In particolare, i drammi di Shakespeare, come nota Greenblatt, posseggono quelle "textual traces" del Rinascimento che ci permettono di comprendere la cultura *early modern* nonché l'agone tra la necessità del soggetto di esprimere il sé e i limiti imposti dall'esterno:

⁷ Ann Rosalind Jones and Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 2. Maria Hayward, *Rich Apparel. Clothing and the Law in Henry VIII's England*, (Farnham & Burlington: Ashgate, 2009), p. 17.

⁸ Daniela Carpi, "The Language of Clothing and the Law", *Pòlemos*, Vol. 10 (1), 2016, pp. 143-155, p. 149.

⁹ A questo argomento è stato dedicato il §1.1.3. *Leggi Suntuarie e loro ratio* al quale si rinvia.

The textual traces that have survived from the Renaissance and that are at the centre of our literary interest in Shakespeare are the product of extended borrowings, collective exchanges, and mutual enchantments. They were made by moving certain things - principally ordinary language but also metaphors, ceremonies, dances, emblems, items of clothing, well-worn stories, and so forth- from one demarcated zone to another. We need only to understand not only the construction of these zones but also the process of movement across the shifting boundaries between them.¹⁰

In considerazione di questo, con il presente studio s'intende indagare sulle interrelazioni tra abito e legge nel teatro di Shakespeare. Si vuole mettere in luce come, attraverso la retorica dell'abito e dell'aspetto esteriore, siano state rappresentate la legge e l'essenza dell'*equity* in un periodo in cui questi concetti erano dibattuti nelle aule delle corti di giustizia e tra i teorici del diritto inglese. La ricerca si concentrerà su tre drammi che, come sarà dimostrato, presentano strategie drammatiche comuni: *King Lear*, *Measure for Measure* e *Twelfth Night*.

Il metodo di studio più appropriato per indagare su questo tema è quello interdisciplinare. Particolare attenzione è stata rivolta negli ultimi anni all'area di ricerca che vede dialogare tra loro due ambiti apparentemente distanti: la letteratura e il diritto. Questa prospettiva di studio è stata inaugurata nel 1973 da James Boyd White con *The Legal Imagination*, seguito poi da Richard Posner che nel 1988

¹⁰ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, (Oxford: Clarendon Press, 1988), p. 7.

ha pubblicato *Law and Literature*.¹¹

I drammi di Shakespeare, proprio perché si presentano densi di riferimenti a questioni legali e principi giuridici, sono stati analizzati da molteplici punti di vista. Particolarmente originale è lo studio incentrato sulle interazioni tra abito e legge nei drammi di Shakespeare al quale nel 2013 Gary Watt ha dedicato un paragrafo del suo libro *Dress, Law and Naked Truth*.

Il presente lavoro, oltre che sulle basi teoriche fornite da Watt, poggia sugli studi di Roland Barthes il quale, come è noto, guarda all'abito come una vera e propria forma di linguaggio per mezzo della quale la persona comunica il sé all'altro. Muovendo dalla distinzione di Saussure, Barthes fa corrispondere la *langue* al costume e la *parole* all'abbigliamento. Quindi egli sostiene che:

La prima è una realtà istituzionale, essenzialmente sociale, indipendente dall'individuo, una sorta di riserva sistematica normativa, all'interno della quale il singolo organizza la propria tenuta; la seconda è una realtà individuale, vero e proprio atto del vestirsi, attraverso il quale l'individuo attualizza su di sé l'istituzione generale del costume. Costume e abbigliamento formano un insieme generico al quale proponiamo di riservare ormai il nome di vestito.¹²

La distinzione di Barthes tra costume e abbigliamento pone in evidenza che un vestito è una specifica forma che la persona dà al proprio corpo per rappresentare il sé all'interno di un'istituzione. Ciò significa che il vestirsi è comunque un atto normativo in quanto si

¹¹ James Boyd White, *The Legal Imagination*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1973). Richard Posner, A., *Law and Literature*, (Cambridge and London: Harvard University Press, 2009).

¹² Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, (Torino: Einaudi, 2006), p. 15.

realizza all'interno di un sistema di norme preesistenti. Tuttavia, essendo l'abbigliamento un atto soggettivo, può rappresentare anche il dissenso, l'opposizione e la ribellione al costume cioè, ai modelli stereotipati del vestire. In sostanza, se il costume è un'istituzione sociale e una "riserva sistematica normativa" che come tale regola e ordina, l'abbigliamento è il modo in cui la persona regola e ordina se stessa, dà forma al proprio corpo, si narra e si presenta sul palcoscenico del mondo.¹³

Un discorso a parte va fatto per la moda che, come specifica Barthes, è un "fenomeno di costume" che nasce dall'interazione con il "fenomeno di abbigliamento". Infatti, un certo tipo di vestito o dettaglio sartoriale può essere artificialmente creato e poi entrare nell'uso comune. La moda quindi, essendo lo specchio del suo tempo è, come è stato suggerito da Chiara Battisti e Leif Dahlberg, la legge del presente.¹⁴ Questo aspetto della moda sembra essere stato colto da Shakespeare il quale, come si vedrà, usa sulla scena i dettagli vestimentari del suo tempo come metafore per rappresentare i concetti di legge e di *equity*.

Watt si trova d'accordo con Barthes nel considerare che le forme e le funzioni dell'abito sono come quelle della legge, cioè di natura normativa e che dimostrano il potere della società di creare se stessa.¹⁵ Il professore di Warwick però va oltre questo presupposto e

¹³ Daniela Carpi, "The Language of Clothing and the Law", *Pòlemos*, 10 (1), 143-155, p. 144; Chiara Battisti and Leif Dahlberg, "Focus: Law, Fashion and Identities", *Pòlemos*, Vol. 10 (1), 2016, pp. 1-12, p. 1.

¹⁴ "Fashion is the law of present moment, it is the condition of its appearance". Chiara Battisti and Leif Dahlberg, "Focus: Law, Fashion and Identities", *Pòlemos*, Vol. 10 (1), 2016, pp. 1-12, p. 6.

¹⁵ "I agree with Roland Barthes where he writes: 'The crucial methodological caution is to be slow to equate superstructure (dress) with infrastructure (history). Meaningful epistemology moves us more and more to study the socio historical society as a system of forms and functions: for dress (as for the language) the forms and functions are normative in nature; they demonstrate society's power to create itself'". Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth*. A

sviluppa la sua prospettiva di indagine coniugando gli studi sull'abito con quelli sul diritto sintetizzando la sua idea nell'espressione "dress is law".¹⁶ Egli, infatti, sostiene che l'abito e la legge siano entrambi costruzioni artificiali umane, forme visibili alle quali è attribuito un significato condiviso dalla collettività. Abito e legge, secondo Watt, sono indicatori di civiltà poiché, essendo forme superficiali, segnano il confine tra civile e incivile tra lecito e illecito. Per questo motivo l'autorità costituita assume il ruolo *gatekeeper* di questo confine, cioè di guardiano di questa zona *in limine* al fine di impedire che le due aree entrino in contatto sovvertendo l'ordine.¹⁷ La sinergia esistente tra abito e legge è individuabile già nel linguaggio; basti pensare che il concetto di *legal personality* è connesso al teatro in quanto con la parola "persona" in greco antico si indicava la maschera usata dagli attori. Come ricorda Watt, questo accessorio vestimentario rappresenta e nello stesso tempo nasconde il volto di chi la indossa:

The law conceives the human in polite (i.e. political) society to be an actor hidden behind a mask of public performance. The very notion that our social relations are mediated through legal personality is an artificial construct made in terms of the

cultural Study of Fashion and Form, (London and New York: Bloomsbury, 2013), xviii.

¹⁶ Nella traduzione in inglese della raccolta di saggi di Roland Barthes, *The Language of Fashion*, (London: Bloomsbury, 2013), il termine *dress* sta per costume, *dressing* per abbigliamento e *clothing* per il vestirsi. Con il termine *dress* Watt indica l'atto di apparire e vi ricomprende anche quello di vestirsi con abiti cioè quello che in inglese si indica con *clothing*. In questa tesi per indicare tale concetto si usano i sostantivi abito e vestito.

¹⁷ "...guardians of good government have a vested interest in the supervision of superficialities; that their authority as gatekeeper at the border between the civil and the uncivil is materially sustained in surface appearance". Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London and New York: Bloomsbury, 2013), p. xv.

metaphorical materiality of the mask (persona) that was worn by actors in public dramas in ancient world.¹⁸

Anche nel diritto italiano l'individuo con capacità di agire è denominato "persona fisica", mentre l'ente "persona giuridica".¹⁹

Watt sviluppa il suo pensiero facendo altresì riferimento alle osservazioni contenute nel *Sartor Resartus*, di Thomas Carlyle che egli considera un testo di riferimento imprescindibile.²⁰ L'obiettivo di Carlyle era dimostrare la differenza tra apparenza e realtà, tra forma e sostanza delle cose e il risultato della sua sperimentazione è proprio il *Sartor Resartus*, che letteralmente significa "sarto rappezzato". Con tale titolo s'intendeva paragonare il lavoro di raccolta e raccordo delle riflessioni dell'immaginario professor Teufelsdröckh con quello del sarto che cuce insieme i pezzi di stoffa per confezionare un abito.²¹ Nel *Sartor Resartus*, nessun genere letterario prevale sull'altro cosicché il

¹⁸ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p. xvi.

¹⁹ "Nell'ambito delle persone si disciplina separatamente la persona fisica e la persona giuridica. Questo significa che il legislatore del 1942 non ha distinto, dal punto di vista giuridico, tra individui e enti: entrambi acquisirebbero capacità giuridica solo nei limiti in cui l'ordinamento giuridico le conferisse loro. Acquisire la capacità giuridica significa in sostanza divenire soggetti di diritto, cioè destinatari delle norme elaborate dall'ordinamento giuridico in funzione sostanzialmente protettiva". Francesco Gazzoni, *Manuale di Diritto Privato*, (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1992), p. 119.

²⁰ Pubblicato per la prima volta a puntate nel *Fraser's Magazine* tra il 1833 e il 1834.

²¹ Stephen Greenblatt, Meyer Abrams, *The Norton Antology of English Literature*, (London & New York: W.W. Norton & Company, 2011), p. 1005. "The title, meaning "The Tailor Retailored," refers to the editor's role of patching the story together. The title also refers to Carlyle's so-called Clothes Philosophy, which is expounded by the hero in many chapters of *Sartor*. In effect this Clothes Philosophy is an attempt to demonstrate the difference between the appearances of things and their reality. The appearance of an individual depends on the costume he or she wears; the reality of that individual is the body underneath the costume. By analogy Carlyle suggests that institutions, such as churches or governments, are like clothes. They may be useful "visible emblems" of the spiritual forces that they cover, but they wear out and have to be replaced by new clothes".

testo appare come un corpo che cambia continuamente abito.²² Con questo libro Carlyle intendeva porre in evidenza proprio la mutevolezza e la fluidità delle forme, che sono segni visibili di una sostanza astratta che deve essere rappresentata:

All visible things are emblems; what thou see is not there on its own account; strictly taken, is not there at all: Matter exists only spiritually and to represent some Idea, and *body* it forth.²³

Scrivere e cucire sono entrambe attività artigianali che implicano un'idea originaria e la realizzazione di un prodotto attraverso la composizione di più elementi che, solo quando sapientemente uniti tra loro avranno un senso compiuto, un proprio significato. Così come i pezzi di stoffa non sono utilizzabili finché il sarto non li cuce creando un indumento che si adatti ad un corpo, nello stesso modo le parole sono forme vuote senza una loro armonica composizione che esprima un pensiero. Nel capitolo *The World of Clothes*, il professore immaginario Teufelsdröckh sostiene di voler emulare Montesquieu scrivendo, invece di *Spirit of Laws*, un trattato dal titolo *Spirit of Clothes* per poter esporre la sua idea sull'abito e la sua analogia con la legge. Egli ritiene, infatti, che abito e legge siano prodotti di un'attività progettuale, di una "Architectural idea":

²² Secondo Gary Watt, *Sartor Resartus*, "is an extraordinary genre-defying work. It never retains and form long enough for us to pin it down as satire, novel, essay or extended sermon...is layered in multiple false forms, but considered holistically it present a philosophy of clothes that is all the more integrated and persuasive precisely because it is all dressed up", Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p. XX.

²³ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, Archibald MacMechan (ed.), (London: Ginn and Company Publisher, 1897), p. 64.

For neither in tailoring nor in legislating does man proceed by mere Accident, but the hand is ever guided on by mysterious operation of the mind. In all his Modes, and habilitory endeavours, an Architectural Idea will be find lurking; his Body and the Cloth are the site and materials whereon and whereby his beautiful edifice, of Person, is to be built. ²⁴

Così come l'abito forgia la persona e, aderendo al corpo, ne definisce i confini e i limiti, nello stesso modo la legge regola, ordina e controlla il soggetto e la struttura sociale di appartenenza definendone i tratti distintivi attraverso un codice comunicativo linguistico.

Secondo Watt, Shakespeare riuscì attraverso metafore centrate su un linguaggio attinto dal campo semantico sartoriale, a rappresentare concetti giuridici complessi mettendo in discussione l'affidabilità delle forme e dei formalismi legali. In un certo senso è come se Shakespeare avesse anticipato l'intuizione sulla quale Carlyle poggia il suo *Sartor Resartus*. Infatti, proprio la rappresentazione dell'ingannevolezza dell'abbigliamento e l'errore di giudizio che da questo deriva è la strategia retorica più efficace per teatralizzare l'incertezza del diritto e l'enigmaticità del concetto di giustizia. In un recente saggio Watt utilizza un'efficace espressione che può essere applicata sia alla legge che all'abito: "Rules without justice are a hollow shell. So too is law without life in it".²⁵ In sostanza, così come la legge che non rappresenta le reali esigenze di vita dei soggetti è una forma vuota, nello stesso modo lo è quell'aspetto esteriore che ingannevolmente simula o dissimula un'identità.

²⁴ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, Archibald MacMechan (ed.), (London: Ginn and Company Publisher, 1897), p. 30.

²⁵ Gary Watt, "The Law of Dress in Lord of Flies", *Pòlemos*, 10 (1), 2016, p. 177.

1.1.2 *Aspetto formale e sostanziale del diritto.*

Se è intuitivo considerare l'abito come una forma esteriore attraverso la quale la persona rappresenta il sé, per quanto riguarda la legge il discorso è più complesso e richiede un'analisi più approfondita. In particolare, occorre soffermarsi sulle nozioni di aspetto formale e aspetto sostanziale del diritto così come concepite nell'ambito delle scienze giuridiche. Su queste basi si potrà così osservare che la relazione tra forma e sostanza è un paradigma ermeneutico comune alla legge e all'abito.

Come specifica Falzea: "L'aspetto sostanziale del diritto guarda alla realtà delle esigenze di vita, l'aspetto formale attiene alla manifestazione di queste esigenze, al loro modo di apparire, di manifestarsi, di evidenziarsi." ²⁶ Quindi l'aspetto sostanziale riguarda i valori, le esigenze e gli interessi che una comunità condivide, i quali sono esplicitati per mezzo di due forme: la prassi sociale e il linguaggio. La prima riguarda i comportamenti reiterati, le pratiche, le consuetudini e gli usi ai quali la comunità attribuisce un valore giuridico come *opinio iuris ac necessitatis*. Gli usi e le consuetudini, in quanto comportamenti diretti a soddisfare esigenze primarie e materiali della collettività, sono le forme primitive di manifestazione del diritto. Con l'accrescersi della complessità delle relazioni tra consociati è sorta poi la necessità di usare simboli e forme espressive idonee attraverso le quali comunicare i valori riconosciuti come giuridicamente rilevanti dalla comunità. Il linguaggio verbale con il tempo è diventato la forma tipica attraverso la quale ciò avviene e la norma, che i latini denominavano *formula*, è simbolo esteriore e solenne attraverso la quale il diritto "si riveste di un apparato esteriore

²⁶ Angelo Falzea, *Introduzione alle scienze giuridiche. Il concetto di diritto*, (Milano: Giuffrè, 2008), p. 458.

che meglio risponde all'esigenza formale della conoscibilità e della certezza".²⁷ Secondo la teoria normativa di Bobbio, il diritto è, infatti, "un insieme di norme o regole di condotta" che disciplinano la vita del singolo come parte di un gruppo sociale e i rapporti di questo con gli altri soggetti sin dalla nascita.²⁸ Tali norme hanno una forma propria e comprendono quelle giuridiche, i precetti religiosi, le regole morali, sociali e di costume e tutte insieme caratterizzano una società stabile, o civiltà, con istituzioni e ordinamenti propri. Tra queste norme o regole di condotta vi rientrano anche quelle sull'abbigliamento.²⁹

Nello stesso modo l'abito, attraverso il linguaggio visivo, è una forma attraverso la quale una società si rappresenta, come sostiene Roland Barthes è un "social model".³⁰ Quindi, così come la legge è la forma dei principi di diritto e riflette i tratti distintivi di un popolo, nello stesso modo l'abito, dando una forma al corpo, rappresenta la persona e i gruppi sociali dei quali è parte. Ciò è possibile in quanto, come specifica Alan Hunt "the clothing operate a system of communication,... and thus that it is possible to "understand" or read...Clothing forms a system of "signs" that people wear that constitute a cultural discourse".³¹ Come nota Watt non è concepibile una società senza legge o senza abito tanto che le regole sull'abbigliamento dettate dalla consuetudine o dagli usi hanno una

²⁷ Angelo Falzea, *Introduzione alle scienze giuridiche. Il concetto di diritto*, (Milano: Giuffrè, 2008), p. 467.

²⁸ Norberto Bobbio, *Teoria della norma giuridica*, (Torino: Giappichelli, 1958), p.3.

²⁹ Norberto Bobbio, *ibid.*, p.5.

³⁰ Roland Barthes: "Dress is, in the fullest sense, a 'social model', a more or less standardized picture of expected collective behaviour; and it is essentially at this level that it has meaning" in Roland Barthes, *The Language of Fashion*, (London & New York: Routledge), p. 6.

³¹ Alan Hunt, *Governance of the Consuming Passions. A history of Sumptuary Law*, (Basingstoke: MacMillan, 1996), p. 58.

forza equivalente a quella di una legge scritta poiché l'individuo si sente obbligato ad aderirvi.³²

Concludendo, se la maschera è l'accessorio teatrale che rappresenta il personaggio sulla scena e dalla cui radice semantica deriva il concetto di personalità giuridica, il teatro si configura quale luogo privilegiato in cui la sinergia tra legge e abito si esplica e i drammi di Shakespeare ne sono una viva testimonianza.

³² Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p. 2.

1.1.3. Le Leggi Suntuarie e la loro ratio

Per comprendere perché Shakespeare utilizzi proprio l'abito come metafora della legge e dell'*equity* occorre anche considerare l'importanza che l'aspetto esteriore assumeva nella sua epoca. In Inghilterra durante il regno di Enrico VIII, in un periodo storico di rinascita economica e di trasformazione dell'assetto dello Stato, furono approvate le Leggi Suntuarie.³³ Da una parte si voleva proteggere il mercato della lana attraverso la limitazione dell'importazione di tessuti dall'estero e indurre la popolazione ad attingere dalle risorse a disposizione sul territorio; dall'altra si voleva rappresentare visivamente la struttura gerarchica della società. Con le Leggi Suntuarie, infatti, si riservava solo a una *élite* il diritto di indossare abiti confezionati con materiali preziosi e di fattura raffinata. Maggiore era il valore degli abiti più se ne limitava l'uso riservandolo ai soggetti delle classi più elevate. L'esclusività era il criterio che definiva il rango di appartenenza. Vi era, tuttavia, già la consapevolezza che, se da una parte l'abito poteva rappresentare visivamente lo *status* di un soggetto, dall'altra il solo possesso di vestiti lussuosi non attribuiva a questi le qualità per far parte dell'*élite*. Come fa notare Maria Hayward, nel XVI secolo, l'idea che l'abito fosse rappresentativo dello *status* di una persona non era condivisa pacificamente da tutti.³⁴ Alcuni erano consapevoli dell'illusorietà dell'aspetto esteriore, come emerge da un proverbio inglese del tempo

³³ Sull'origine delle leggi Suntuarie nell'antica Roma vedi Maria, Bonamente, "Leggi Suntuarie e loro motivazioni", A.A.V.V., *Tra Grecia e Romatemi antichi e metodologie moderne*, (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980). Sull'intensificarsi della legislazione suntuaria nel XVI secolo in Inghilterra c.f.r. Paola Colaiacomo, *Le cuciture dell'acqua, Shakespeare alle origini del corpo moderno*, (Roma: Bulzoni Editore, 2012), p. 24 e ss.

³⁴ Maria Hayward, *Rich Apparel. Clothing and the Law in Henry VIII's England*, (Farnham & Burlington: Ashgate, 2009), p. 23.

che recita: “We are all Adams sons, silk onely distinguisheth us”;³⁵ altri ritenevano che l’uso di materiali lussuosi fosse un inutile sfoggio di vanità.³⁶ Pertanto, proprio il timore che l’apparenza esteriore avrebbe potuto trarre in inganno, portò a disciplinare rigidamente la materia.³⁷

Con le Leggi Suntuarie, inoltre, si voleva enfatizzare la posizione apicale del sovrano e della famiglia reale nella struttura gerarchica dello Stato.³⁸ Nella retorica dell’abito i colori avevano un ruolo fondamentale così come emerge nel *The Blazon of Gentry* di John Ferne del 1586. In questo trattato si fa corrispondere a ogni colore una dote personale, un pianeta, un simbolo astrologico, una pietra. Ad esempio, il color porpora era molto apprezzato in quanto considerato simbolo di prudenza e temperanza ed era associato al pianeta Marte e all’età della canizie. Il color oro, o giallo, era associato al Sole alla costanza e all’età dell’adolescenza.³⁹

Nel Rinascimento l’ingresso del re in città era un vero e proprio *tableau vivant* in cui musica, archi di trionfo e altre strutture architettoniche dovevano contribuire a dare ai sudditi la percezione visiva del potere con un simbolismo che trova le radici nella mitologia classica e nelle sacre scritture.⁴⁰ L’abito si configura come un linguaggio visivo, una forma di comunicazione attraverso la quale si

³⁵ Ann Rosalind Jones and Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 34.

³⁶ Maria Hayward, *Rich Apparel. Clothing and the Law in Henry VIII’s England*, (Farnham & Burlington: Ashgate, 2009), p. 23.

³⁷ Maria Hayward, *ibid.*, p. 17.

³⁸ Paul Raffield, *Images and Culture of Law in Early Modern England*, (Cambridge: Cambridge Press, 2004), p. 158.

³⁹ John Ferne, *The Blazon of Gentry*, (London: Winder, 1586), pp. 169-170.

⁴⁰ Sydney Anglo, “Image making, The means and the limitations”, in John Guy (ed.) *The Tudor Monarchy*, (London & New York, Arnold, 1997), p. 24.

definisce, esteriorizza e celebra il potere dello Stato.⁴¹ In particolare Paul Raffield specifica che ciò era possibile in quanto: "...early modern government was partially an aesthetic process, dependent to a considerable extent on the medieval perception of symbolism, not as an illustration of reality but as reality itself."⁴²

La rappresentazione della sovranità con immagini eloquenti è dettata dalla volontà di comunicare ai sudditi i principi di diritto alla base della monarchia inglese. Come osserva Kantorowicz, in epoca Tudor sopravviveva "the mediaeval organologic concept of government", un concetto che durante il sedicesimo secolo i giuristi cominciarono a rielaborare distinguendo tra il corpo naturale del re, il *king's natural body*, e il *king's body politic* un'entità astratta di un essere soprannaturale.⁴³ La corona era il simbolo per eccellenza della sovranità ed era l'insegna che, indossata dal re, identificava visivamente il suo *natural body* con il *body politic*, cioè con lo Stato.⁴⁴ Inoltre, in seguito alla Riforma di Enrico VIII, l'iconografia della Chiesa cattolica fu sostituita da quella del sovrano come *imago dei*, un'immagine sacra capace di legittimare il potere.⁴⁵ Dal punto di vista politico, secondo Paul Raffield, le Leggi Suntuarie emanate da Enrico

⁴¹ Sull'abito come forma di linguaggio c.f.r. Roland Barthes, *The Language of Fashion*, (London & New York: Routhledge), p. 25.

⁴² Paul Raffield, *Images and Cultures of Law in Early Modern England. Justice and Political Power, 1558-1660*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 89-90.

⁴³ Lo studio fondamentale sulla teoria denominata *Two King's Body* è in E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, (Princeton: Princeton University Press, 1997). In particolare, Enrico VIII sosteneva a proposito della sua sovranità rappresentata dalla corona: "in the time the Parliament, wherein we as head and you as members are conjoined and knit together in one body politic" in E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, (Princeton: Princeton University Press, 1997), p. 382.

⁴⁴ E. H. Kantorowicz, *ivi*, p.382.

⁴⁵ John Guy, *Tudor monarchy and its critique*, in John Guy, (ed.), *The Tudor Monarchy*, (London: Arndal, 1997), p. 78.

VIII avevano come obiettivo principale proprio quello di trasferire la sacralità del sovrano di matrice medioevale, nella nuova idea di Stato nato dalla Riforma:

The Henrician sumptuary laws attempted to enrich these ancient customs in the context of the modernising nation-state, in which the iconic representation of the monarch as *imago dei* graphically demonstrates the indivisibility and legitimacy of spiritual and temporal authority.⁴⁶

Se con Enrico VIII si dà inizio a tale identificazione tra corpo del sovrano e potere, durante il regno di Elisabetta I si ha il compimento di tale processo poiché la regina e la sua sovranità sono celebrate non solo attraverso la ritrattistica di corte ma altresì in opere teatrali e letterarie.⁴⁷ Per comprendere la motivazione di tale ostentazione della figura del sovrano attraverso più codici espressivi, appare di straordinaria efficacia l'osservazione di Sidney il quale nell'*Arcadia* si domanda: "how can any laws (which are bonds of all human society) be observed if the lawgivers and law rulers be not held in an untouchable admiration?".⁴⁸ Offrendo un'immagine esemplare del sovrano si vuole quindi rafforzare e legittimare l'intero sistema dello Stato e nello stesso tempo dare un modello di riferimento al quale ogni cittadino deve guardare con ammirazione. In sostanza, l'ostentazione dell'immagine del monarca come *imago dei* permetteva di rafforzare l'indipendenza dello Stato inglese da qualsiasi altra istituzione, in

⁴⁶ Paul Raffield, *Images and Cultures of Law in Early Modern England. Justice and Power, 1558-1660*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 160.

⁴⁷ Daniela Carpi, "The Language of Clothing and the Law", *Pòlemos*, Vol. 10 (1), 2016, pp. 143-155.

⁴⁸ Paul Raffield, *Images and Cultures of Law in Early Modern England. Justice and Power, 1558-1660*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 89.

particolare dalla Chiesa Cattolica, quindi di rendere intangibile la sua sovranità.

La costruzione dell'identità nazionale e personale attraverso il linguaggio visivo dell'abbigliamento si rivela quindi essere un potente strumento di propaganda politica con implicazioni giuridiche. Ciò è confermato dal fatto che anche Thomas More affronta l'argomento in più parti del suo *Utopia*, il libro nel quale con ironia e sottigliezza analizza la forma di governo inglese forgiata da Enrico VIII ponendola in relazione con gli usi, i costumi e le leggi di una repubblica immaginaria. More fa credere al lettore di aver appreso i dettagli su questa forma di governo, solo apparentemente perfetta, da Hythlodæus, un viaggiatore, il cui nome significa "dispenser of nonsense".⁴⁹In questo non-luogo che è l'isola di Utopia, tutti i cittadini devono indossare abiti da loro confezionati secondo una foggia che varia solo per distinguere gli uomini dalle donne e i celibi dagli sposati:

Throughout the island they wear the same sort of clothes, without any other distinction except what is necessary to distinguish the two sexes and the married and unmarried. The fashion never alters, and as it is neither disagreeable nor uneasy, so it is suited to the climate, and calculated both for their summers and winters. Every family makes their own clothes.⁵⁰

⁴⁹ Sullo scetticismo di Thomas More nei confronti delle leggi di Utopia e in particolare sull'assenza del diritto di proprietà c.f.r. Robert Sommerville White, *Natural Law in English Renaissance Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 106 -108. Su Thomas More e la riflessione sugli abiti c.f.r. Paola Colaiacomo, *Le cuciture dell'acqua, Shakespeare alle origini del corpo moderno*, (Roma: Bulzoni Editore, 2012), p. 85 e ss.

⁵⁰ Thomas More, *Utopia*, George M. Logan and Robert M. Adam, (eds.), (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 53.

Una tale sobrietà nell'aspetto esteriore li pone in una condizione di parità, in armonia con la forma di Stato adottata nell'isola di Utopia dove, come si ricorderà, la proprietà è in comune e i rapporti tra i cittadini sono basati sulla reciprocità. Tale modello sociale è in forte contrasto con quello dei paesi limitrofi e, a tal proposito appare interessante il racconto sulla visita di alcuni ambasciatori i quali, ignari delle leggi di Utopia e desiderosi di ostentare la loro posizione di prestigio, fanno il loro ingresso sull'isola sfoggiando abiti e oggetti preziosi. A tal proposito Hythlodæus spiega che gli utopiani usano quegli stessi oggetti per identificare i criminali o per far divertire i bambini:

When the legation arrived, it consisted of only three men, but these were escorted by a hundred retainers, all wearing multi-coloured clothes, mostly made of silk. As for the great men themselves...they wore clothes of gold chains round their necks, gold ear-rings dangling from the ears, and gold rings in their fingers. Their very hats were festooned with glittering robes of pearls and other jewels. In fact they were fully equipped with all the things used in Utopia for punishing slaves, humiliating criminals, or amusing small children.⁵¹

La descrizione dettagliata dei lussuosi abiti degli ambasciatori rinvia probabilmente a un tipo di abbigliamento ostentato da qualche personaggio che il cancelliere di Enrico VIII potrebbe aver incontrato nella Londra del tempo. Il tono ironico usato è diretto a mettere in risalto le contraddizioni insite nella forma di governo di Utopia, delle popolazioni confinanti nonché dell'Inghilterra Tudor. Il punto di vista

⁵¹ Thomas More, *Utopia*, George M. Logan and Robert M. Adam, (eds.), (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 62.

di More traspare dal brano in cui Hythlodæus riporta il pensiero filosofico di Utopia:

Among those who pursue these sophisticated pleasures they reckon such as I mentioned before, who think themselves really the better for having fine clothes; in which they think they are doubly mistaken, both in the opinion they have of their clothes, and in that they have of themselves. For if you consider the use of clothes, why should a fine thread be thought better than a coarse one? ⁵²

Leggendo queste righe sembra che Thomas More voglia porre l'accento sulla questione della rappresentazione del sé, suggerendo che, data l'arbitrarietà dei simboli visivi, l'aspetto esteriore ha un valore relativo dipendente dal luogo, dalle tradizioni e dalla cultura di un popolo. Un abito, quindi, non è indice assoluto né dell'identità dei singoli né della sovranità nazionale, pertanto, affidarsi solo sulle apparenze significherebbe cadere in un errore di giudizio. Il fatto che tali riflessioni siano parte de l'*Utopia*, che il filosofo Abbagnano indica come la prima manifestazione del giusnaturalismo, ⁵³ conferma che l'apparenza esteriore era percepita, così come la legge, forma identificativa di un gruppo sociale ma anche un codice espressivo ingannevole e, in quanto tale, da interpretare adeguatamente.

⁵² Thomas More, *Utopia*, George M. Logan and Robert M. Adam, (eds.), (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 69.

⁵³ Nicola Abbagnano, *Storia della Filosofia*, (Torino: Utet, 1993), II, 488; Robert Sommerville White, *Natural Law in English Renaissance Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 110 e 120.

1.2. *Shakespeare, la legge e gli equity play*

1.2.1. *Shakespeare e la legge*

È noto che i drammi di Shakespeare rappresentino questioni legali di varia natura, sia concernenti il diritto civile e penale, sia i concetti di sovranità e Stato. Ciò che stupisce è la proprietà di linguaggio con la quale tutto ciò è inscenato nonché il sapiente uso di metafore tra le quali primeggiano quelle costruite attingendo a vocaboli attinenti al campo semantico sartoriale. Ciò ha portato la critica ad aprire la questione dell'*authorship* in quanto sembrava impossibile che il figlio di un guantaio della contea di Warwick potesse aver ideato e scritto dei drammi dal contenuto così denso di significati giuridici. Più recenti studi hanno guardato ai testi da un punto di vista storicista scoprendo così le ragioni di tutto ciò.⁵⁴

In primo luogo, Shakespeare nel corso della sua esistenza si era trovato coinvolto in questioni legali o che lo riguardavano direttamente o in cui i suoi familiari o gli amici erano parti in causa. Prima che si trasferisse a Londra, con molta probabilità, ebbe modo di assistere ai processi a Stratford upon Avon dove il padre John era uno dei cittadini più attivi della città. Il Conte di Warwick, che presiedeva il tribunale della contea, aveva ceduto la sua autorità politica ai *crown officers*, cioè a un gruppo di ricchi artigiani che amministravano le funzioni dello Stato in nome della regina. John Shakespeare, essendo

⁵⁴ Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010) p. 2. Sulla questione dell'*authorship* vedi James Shapiro, *Contested Will. Who wrote Shakespeare*, (London: Faber & Faber, 2010).

guantaio, cioè un artigiano benestante, faceva parte di tale gruppo e per un periodo svolse le funzioni di giudice di pace.⁵⁵

Una volta giunto a Londra nel 1580, Shakespeare cominciò a frequentare gli ambienti degli *Inn of Court*, gli istituti dove si formavano i giuristi esperti di *common law*. Tra questi spiccavano alcune illustri figure come quella di Henry Wriothesley, terzo conte di Southampton, il quale, sin dai primi anni del 1590, divenne il suo mecenate. Il conte era un membro del *Gray's Inn* noto non tanto per il suo interesse verso le lezioni di diritto ma in quanto era un assiduo frequentatore dei *Revel*.⁵⁶ Tali amicizie permisero a Shakespeare di entrare in contatto con una cerchia di persone culturalmente stimolanti tanto che egli trasse ispirazione da questi per alcuni personaggi dei suoi drammi. Ad esempio, Crawford, Dustagheer e Young sostengono che la figura dello studente di Berowne in *Love's Labour Lost*, potrebbe essere stata suggerita da quella di qualche studente di un *Inn*. Altri ritengono che per tale personaggio Shakespeare si sia ispirato a John Donne che in quel tempo frequentava il *Lincoln's Inn* e soleva intrattenere i colleghi con poemetti satirici prima di diventare decano della cattedrale di St. Paul.⁵⁷

Watt ha notato che in molti *play* emerge una sorta di empatia tra il drammaturgo e gli *scriivanoer* o *law writer*, cioè coloro che copiavano gli atti legali. Ciò potrebbe far pensare che Shakespeare stesso fosse stato per un periodo uno di loro in quanto, se così fosse, si spiegherebbe il ricorrente uso di formule e parole proprie del

⁵⁵ Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010) pp.36-40.

⁵⁶ Ai *Revel*, festività che si tenevano negli *Inn of Court* durante le quali si organizzavano banchetti, balli e spettacoli di vario genere, è dedicato il paragrafo § 1.3.2.

⁵⁷ Hannah Crawford, Sarah Dustagheer and Young Jennifer, (eds.), *Shakespeare in London*, (London & New York: Bloomsbury Arden, 2015), p. 109.

linguaggio legale. Quello di Shakespeare non sarebbe il primo caso di uno *scrivener* che poi si dedica alla drammaturgia.⁵⁸

Oltre questi aspetti concernenti dettagli importanti sulle esperienze di vita del drammaturgo, vi è altresì da considerare il contesto nel quale questi visse e come gli elisabettiani percepivano la giustizia e i giuristi.

Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, il sistema giuridico inglese stava attraversando un periodo di crisi dovuto soprattutto alla presenza di più corti di giustizia competenti nella stessa materia.⁵⁹ Il problema aveva le sue radici nel passato, nella struttura originaria dello Stato inglese che ricalcava il modello feudale. Nel sovrano si concentravano la funzione esecutiva, legislativa e giudiziaria amministrata attraverso le corti locali. Per i casi più complessi, si ricorreva alla decisione del re che agiva per mezzo del suo cancelliere, il *Lord Chancellor*, di norma un ecclesiastico che giudicava conformandosi ai principi della dottrina della Chiesa e del diritto canonico. Questi, pertanto, aveva la facoltà di derogare alla legge generale qualora fosse eccessivamente rigida rispetto al caso in esame. In sostanza, il *Lord Chancellor* giudicava secondo il principio di equità così come formulato da Tommaso D'Aquino il quale a sua volta aveva ripreso il concetto di *epieikeia* esposto da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* e nella *Retorica*.⁶⁰ Alle corti di Westminster, che applicavano invece rigidamente la legge secondo la procedura del

⁵⁸ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), pp. 202-203.

⁵⁹ Come nota Zurcher, già Caxton si era posto il problema sostenendo che le numerose giurisdizioni presenti nel regno avrebbero prodotto una crisi del sistema. Vedi Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010) p. 24-25 ss.

⁶⁰ Questo punto sarà approfondito nel § 1.3.3. Sull'equità canonica c.f.r. Fedele Pio, "Equità canonica", *Enciclopedia del Diritto*, Vol. XV, (Milano: Giuffrè, 1966). Vittorio Frosini, "Equità (Nozione)", *Enciclopedia del Diritto*, Vol. XV, (Milano: Giuffrè, 1966), p.72 ss. Sulla nascita dell'*equity* c.f.r. J. M. Kelly, *A Short History of Western Legal Theory*, (Oxford: Oxford University Press: 1992), p.154.

sistema di *common law*, erano riservati tutti i casi di ordinaria amministrazione della giustizia. Nel XIV secolo cominciò a definirsi sempre più la divisione dei poteri dello Stato ma il re continuava a esercitare le sue prerogative regie per mezzo della *Chancery Court*. Dopo la scissione dalla Chiesa di Roma, Enrico VIII sostituì i giuristi cattolici, che erano stati fino ad allora membri della sua cancelleria, con i *civilian*, cioè con giuristi che avevano studiato anche il diritto continentale, denominato *civil law* per distinguerlo dal *common law*, presso le università da lui fondate a Cambridge e Oxford. Questi continuarono ad applicare la giustizia secondo equità, in inglese denominata *equity*, basandosi anche sugli insegnamenti contenuti nel *Doctor and Student*, un manuale di diritto scritto sotto forma di dialogo tra un professore e uno studente dal giurista Christopher St. Germain nel 1518.⁶¹ Presso la *Chancery Court* si poteva chiedere la sospensione della decisione delle Corti di Westminster per “sostituirla a un rimedio conforme a equità”, quindi un numero sempre crescente di cittadini cominciò a rivolgersi a questa corte che seguiva una procedura molto più flessibile rispetto a quella di *common law* fondata sull’applicazione dei precedenti. Il primato della giurisprudenza tra le fonti di diritto, tratto distintivo del *common law*, stava creando un vistoso strappo tra la legge e le esigenze di vita dei cittadini.⁶² Molteplici erano i cambiamenti in atto nel tessuto sociale ed economico inglese e il sistema di *common law* non era abbastanza flessibile per seguire queste

⁶¹ Ugo Mattei, *Il modello di Common Law*, (Torino: Giappichelli, 2014), p. 34. Su Christopher St. Germain, (1460-1540) *barrister* dell’ *Inner Temple Inn*, con un’ampia cultura in diritto canonico, si tornerà in seguito per approfondire come si sviluppò il concetto teorico e tecnico-giuridico di *equity*. Qui occorre anticipare che questo testo, creato in forma di dialogo tra un insegnante e uno studente, presenta una serie di casi giuridici che si trovano rappresentati nei drammi shakespeariani. Inoltre era il testo sul quale si formavano i *common lawyer* negli *Inn* che lo stesso Shakespeare frequentava.

⁶² Giuseppe Morbidelli, Lucio Pegoraro, Angelo Rinella, Mauro Volpi, *Diritto pubblico comparato*, (Torino: Giappichelli, 2016), p.67.

innovazioni offrendo forme di tutela appropriate in caso di contenzioso.

La crisi si inasprì proprio tra il XVI e il XVII secolo quando furono approvate una serie di riforme che, invece di semplificare il sistema, lo resero ancor più complesso. Questo portò i cittadini a nutrire un senso di sfiducia nei confronti del sistema giudiziario che appariva incerto e inaffidabile. A tutto ciò si aggiunse un altro fattore che contribuì ad alimentare la diffidenza nei confronti del sistema giuridico: l'assenza di una deontologia professionale.⁶³ La legge, invece di essere identificata con l'ordine e la regola, appariva ai cittadini una forma linguistica indecifrabile, un enigma comprensibile solo da parte di un gruppo ristretto di persone, cioè dai giuristi. Nei drammi di Shakespeare è evidente questo aspetto e i drammi oggetto della presente ricerca ne sono un chiaro esempio.

In questo quadro di grande incertezza, gli elisabettiani avevano comunque bisogno di conoscere la legge o di farsi assistere da un legale. I comuni cittadini erano per la maggior parte proprietari terrieri in quanto il sistema economico inglese in quel tempo era fondato sull'agricoltura. Anche coloro che possedevano un piccolo appezzamento di terreno si trovavano a dover stipulare contratti e spesso a dover essere parte in contenziosi giuridici. Sebbene fosse nella norma per gli elisabettiani avere un avvocato di fiducia, molti si interessavano alla legge e alla procedura per evitare di commettere errori nelle loro transazioni commerciali. Shakespeare stesso, essendo proprietario di terreni a Stratford upon Avon e titolare di diverse forme di investimento a Londra, era tra questi cittadini che necessitavano di una costante consulenza legale. Tuttavia egli, sebbene fosse assistito da un certo Thomas Lucas, era divenuto

⁶³ Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010) p. 32 ss.

talmente esperto di diritto da essere consultato da Thomas Greene, un avvocato del *Middle Temple*, che lo chiamava 'cousin'.⁶⁴

Alla luce di tutto ciò, non c'è quindi da stupirsi se nei suoi drammi i riferimenti ai temi giuridici sono spesso, esplicitamente o implicitamente, presenti. Ciò che lo distingue da altri drammaturghi è la capacità nell'aver saputo intrecciare le grandi tematiche proprie del teatro *early modern* quali l'amore, l'odio, la gelosia e la vendetta, con complesse questioni giuridiche. Il risultato è la creazione di sorprendenti figure retoriche in cui il linguaggio quotidiano si intreccia con quello più sofisticato e ricercato del diritto. Egli riuscì ad ottenere un grande successo di pubblico proprio perché con un codice espressivo poliedrico e polisemico inscenò un mondo complesso e mutevole di cui l'eterogeneo pubblico dei teatri sentiva di essere parte.

⁶⁴ Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010) p. 29 e p. 42.

1.2.2. Un linguaggio cucito su misura

In questo lavoro si porrà l'attenzione su come il contesto in cui visse il drammaturgo interagì con la sua vena creativa portandolo a rappresentare concetti giuridici astratti per mezzo di figure retoriche costruite con parole appartenenti al campo semantico sartoriale. Questa strategia doveva essere istintiva per Shakespeare, il quale, essendo un figlio di un guantaio, aveva avuto modo di vedere come un pezzo di stoffa, o pelle, poteva essere forgiato e adattato alla forma di una mano. Fu quindi molto probabilmente spontaneo per lui associare parole generalmente riferite alla stoffa o all'abbigliamento per esprimere concetti giuridici come ad esempio la rigidità e la flessibilità della legge, la moderazione o l'errore nel giudizio. L'uso di termini appartenenti al campo semantico dell'abito e dell'abbigliamento può essere dovuto anche al fatto che in quel tempo gli abiti erano beni molto costosi, oggetto di scambi commerciali e lasciti testamentari. Come spiega Peter Stallybrass, l'impresario e socio di Shakespeare, Hensolwe, tra le varie attività vendeva e affittava abiti e li accettava come garanzia di prestiti di denaro.⁶⁵ In sostanza, gli abiti permeavano la vita di tutti e il lessico sartoriale, essendo polisemico, si prestava ad essere manipolato per creare metafore di complessi concetti giuridici che altrimenti non sarebbero stati colti dall'eterogeneo pubblico del teatro di Shakespeare. Qui mi limito a citare solo alcuni esempi tra i più rilevanti, primo fra tutti quello di *dress* che ha la stessa radice protogermanica *reg** di *rule*, *right*, *rex*, *regualtion*.⁶⁶ Il verbo *to dress*, che deriva dal latino *directum*, nel

⁶⁵ Peter Stallybrass, "Worn Worlds: Clothes and Identity on the Renaissance Stage", in Margreta de Grazia, Maureen Quilligan and Peter Stallybrass, (eds.), *Subject and Object in Renaissance Culture*, (Cambridge: Cambridge University Press), p. 301ss.

⁶⁶ Sulla radice di *dress* vedi Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p. 2.

Rinascimento significava sia vestire o vestirsi e “to put things ‘straight’ or ‘to rights’; to set in order; to manage” o “to make straight or right; to bring into proper order; to array, make ready, prepare”.⁶⁷ Il verbo *to address* costituito dal prefisso *ad* e dalla radice *dress* aveva, oltre al significato attuale, anche quello di “to clothe or attire a person, especially for a special purpose or occasion; also to clothe a person in a particular garment or type of apparel, to array.” Il sostantivo *address* già nei primi anni del XVII secolo significava “a formal approach to a sovereign, especially a request, appeal, or statement of grievance; a petition; a statement arguing for or supporting something. Also in later use specially a formal reply required by each of the Houses of Parliament to the sovereign's speech at the opening of Parliament”. Il sostantivo *redress* formato dal prefisso *re* e dalla radice *dress*, significa “reparation or compensation for a wrong or consequent loss,” ed è un termine tecnico usato attualmente nel linguaggio giuridico come sinonimo di compensazione, ammenda. Il verbo *redress* appare già in Shakespeare, sia nel *Julius Caesar* che nell'*Henry VI part. I*, con il significato di “to obtain redress for (an injury, damage, harm, etc.); to set right, repair, rectify”.

Per quanto riguarda i termini *custom*, *costume* e *habit* il discorso è particolarmente interessante se calato nel contesto inglese dove il sistema di *common law* trova il suo fondamento nell'antica consuetudine locale tramandata per secoli.⁶⁸ Il termine *custom* e

Augusto Barbera, Carlo Fusaro, *Corso di Diritto Pubblico*, (Bologna: Il Mulino, 2001), p. 19.

⁶⁷ Le definizioni in inglese di questo paragrafo nonché di tutta la tesi sono tratte dall'*Oxford English Dictionary*, (Oxford: Oxford University Press, www.oup.com).

⁶⁸ Sul passaggio dalla consuetudine locale al *common law* c.f.r. Paul Raffield, *Shakespeare Imaginary Constitution*, (Oxford & Portland: Hart Publishing, 2010), pp. 44-45; Ugo, Mattei *Il modello di Common Law*, (Torino: Giappichelli, 2014), p. 5. Sulla *common law* c.f.r. Roberto Bin, Giovanni Pitruzzella, *Diritto Pubblico*, (Torino: Giappichelli, 2002), “Il *Common Law* è il sistema giuridico che si è sviluppato in Inghilterra dopo la conquista normanna (1066). I conquistatori

costume hanno la stessa radice nella parola latina *consuetudinem* e un significato in parte coincidente con *fashion* e *habit* inteso come “habitual or usual practice; common way of acting; usage, fashion, habit (either of an individual or of a community)”. *Custom* ha due significati giuridici: il primo si riferisce alla consuetudine come fonte di legge, “an established usage which by long continuance has acquired the force of a law or right, especially the established usage of a particular locality, trade, society, or the like”; il secondo significato è quello di tributo o tassa “tribute, toll, impost, or duty, levied by the lord or local authority upon commodities on their way to market; especially. that levied in the name of the king or sovereign authority upon merchandise exported from or imported into his dominions; now levied only upon imports from foreign countries”.

Duplici significato, legale e sartoriale, hanno i prestiti dal francese come *robe*, “a long outer garment of a particular form or material worn to denote a person's rank, office, profession”. Con tale parola si faceva anche riferimento alla professione legale, metonimicamente denominata appunto *the Robe*, con riferimento alla toga indossata dagli avvocati.⁶⁹ Interessante è anche la parola *gown* che indica non solo l’abito lungo degli avvocati e dei giudici, cioè la toga, ma anche quello degli appartenenti al clero o all’università. Anche questo capo di abbigliamento per metonimia indica “The office, the profession, or status denoted by the wearing the gown”. In sostanza, non è semplice oggetto materiale ma indica lo *status* e la situazione giuridica soggettiva a questo corrispondente. Vedremo che spesso i termini *gown* e *robe* sono usati per indicare i giuristi o gli

riconobbero la validità del corpo di consuetudini locali che disciplinavano i rapporti di famiglia, la proprietà, i contratti che i giudici continuarono ad applicare per secoli, anche nelle colonie” in Roberto Bin, Giovanni Pitruzzella, *Diritto Pubblico*, (Torino: Giappichelli, 2002), p. 234.

⁶⁹ *The New Shorter Oxford English Dictionary*, (Oxford: Clarendon Press, 1993), vol. 2, *ad vocem*.

ecclesiastici.

Il verbo *disrobe*, significa non solo togliere un abito, "To divest oneself of clothing; to undress.", ma anche "divest some possession or quality form". Il sostantivo *vest* a sua volta derivante dal latino *vestis* significa abito ma la sua forma verbale *to vest* ha un significato giuridico già nel periodo Middle English: "to place, settle, or secure (something) in the possession of a person" sia con riferimento all'attribuzione di proprietà, di diritti o titoli, sia in riferimento all'attribuzione di autorità. Per quanto riguarda i composti di *to vest* ha interesse il verbo *to invest* che significa sia "put on as clothes or ornaments" e "to clothe *with* or *in* the insignia of an office; hence, *with* the dignity itself; to install *in* an office or rank with the customary rites or ceremonies" sia "to establish a person in the possession of any office, position, property; to endow or furnish with power, authority, or privilege". Il contrario di tale significato è *to divest* che già dal tempo di Shakespeare significa "to unclothe, undress, disrobe; to strip of clothing, or of any covering, ornament," e "to take away property; to alienate, convey away" e "to dispossess a person of any right, authority, with which he is invested".

Il verbo *to clothe* non solo indica "To cover with a garment or with clothing; to provide with clothing; to dress", ma, in senso figurato, anche "putting on or assuming a form or appearance: in early use sometimes 'to cloak' under or with an assumed form; in later to represent or embody *in* a particular form". Esso indica anche la tutela legale di un diritto: "To endow *with* power, privilege, or liability".

La parola *suit*, infine, deriva dal latino *sequita*, *sequere* che significa "seguire" e ha la duplice accezione di abito e di causa legale, così da permettere a Shakespeare di creare il *pun* pronunciato da Porzia nel *The Merchant of Venice* quando dice a Shylock: "Of a strange nature is the suit you follow" (4. 1. 173).

Da tutto ciò emerge che il linguaggio sartoriale era molto diffuso e poteva essere facilmente compreso da tutti, per questo fu utilizzato per rappresentare concetti giuridici di difficile definizione. Quindi, così come la norma giuridica è la forma di principi di diritto e l'abito della persona, nello stesso modo il linguaggio di Shakespeare è la forma di concetti originati dalla cultura *early modern* e ancora presenti nella nostra contemporaneità.

1.2.3. *Equity play*

In questo lavoro s'intende circoscrivere l'indagine su quei drammi in cui l'abito è metafora per esprimere l'essenza dell'*equity*, un tema giuridico di grande interesse nel passaggio dal XVI al XVII secolo quando la *Chancery Court* acquisì sempre maggiore potere e si trovò a rivaleggiare con le corti di Westminster. Tuttavia, come nota Watt, Shakespeare non rappresentava l'essenza dell'*equity* utilizzando un linguaggio tecnico ma mettendo in discussione i formalismi. In questo modo il drammaturgo evidenziava che proprio l'eccessiva rigidità della legge e della procedura di *common law* costituivano paradossalmente gli ostacoli alla realizzazione di una giustizia equa:

The substance of Shakespeare's equity is to be found not in formal language, but into opposition to formalism. The errors of formalism are manifold, and Shakespeare's dramatic works present them in manifold ways. They include the errors of strict reliance on formal power...and strict reliance of formal laws...; the error in seeking to fulfil, or to rely on, formal expectations...and the error of relying on external formal appearance...The error of judging by external appearance is explored by Shakespeare in numerous ways, including the use of twins...and other substitutes...and through the conceits of cross dressing and disguise.⁷⁰

Sulla base di queste osservazioni si procederà mettendo in luce come questi modi di opporsi ai formalismi siano stati rappresentati per mezzo dell'abito e di accessori vestimentari.⁷¹ La legge, infatti,

⁷⁰ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p.195.

⁷¹ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p.1.

essendo la forma attraverso la quale il diritto si manifesta, è felicemente metaforizzata dai vestiti, dagli accessori e dai simboli con i quali la persona protegge e adorna il suo corpo esprimendo il sé. Quindi, un velo, una maschera, una coperta, un'armatura, un corsetto sbottonato nonché la completa nudità, sono tutte metafore di come la legge si manifesta: talvolta è rigida e severa, talvolta indulgente e licenziosa, talvolta moderata. Le toghe bordate di pelliccia, il saio da monaco con il cappuccio, il *doublet* di seta cangiante sono capi di abbigliamento che metaforizzano l'enigmaticità e l'arbitrarietà della legge nonché la doppiezza di coloro che l'amministrano.

Shakespeare si dedicò al tema dell'*equity* in diversi drammi che la critica denomina appunto *equity play*.⁷² Alcuni di questi furono scelti dalla compagnia di Shakespeare per essere rappresentati dinanzi a Giacomo I durante le festività tra il 1604 e il 1605. In stretta sequenza, i *Kings Men* misero in scena i seguenti spettacoli: la notte di Santo Stefano *Measure for Measure*, due giorni dopo *The Comedy of Errors*, il 5 gennaio *Henry the Fifth* e subito dopo *The Merchant of Venice*. Secondo Watt, questo dato testimonia l'interesse di Giacomo I per l'*equity* e spiega il motivo che indusse Shakespeare a scrivere nel 1606 il *King Lear*, una tragedia in cui l'essenza dell'*equity* è rappresentata in maniera esemplare con evidenti rinvii agli scritti politici del re Stuart. La scelta di affrontare un tema così attuale è da considerarsi particolarmente coraggiosa e nello stesso tempo strategica da parte di Shakespeare e della sua compagnia. In quel periodo i giuristi del regno, già in conflitto tra loro per le ragioni già esposte, erano in gran fermento in seguito alla salita al trono di Giacomo I Stuart il quale, era noto, si proclamasse garante e custode delle leggi del suo regno. La sua concezione teocratica di sovranità era già stata espressa

⁷² Tra questi Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 214.

ampiamente in *The True Law of Free Monarchies* pubblicato nel 1598, un vero e proprio trattato politico scritto con l'intento di rispondere a quanti propugnavano la limitazione dei poteri del re. L'anno successivo vide la luce il *Basilikon Doron*, un libro scritto in forma di *advice book* per suo figlio Enrico destinato a succedergli.⁷³ Le sue esternazioni in materia di legge e di sovranità destarono molte apprensioni in Inghilterra tanto che nei primi mesi del 1603, quando la salute di Elisabetta era oramai in netto declino, Giacomo Stuart diede alle stampe, sia a Edimburgo che a Londra, una versione rivisitata del *Basilikon Doron*, per rispondere alle obiezioni che in quegli anni gli erano state mosse e, una volta salito al trono d'Inghilterra, il libro si diffuse in Europa divenendo così il *best seller* del tempo.⁷⁴

Come emerge dal suo primo discorso al Parlamento nel 1604 Giacomo Stuart usava la sua stessa immagine come metafora della

⁷³ Sulla vicenda editoriale di questo libro ritornerò nel capitolo IV dedicato all'analisi di *Twelfth Night or What you Will*. Per ora è sufficiente anticipare che fu scritto per mano dello stesso re, nel 1598 e poi, nel 1599 stampato, nella tipografia di Waldgrave, in sette copie da distribuire ai familiari. Nonostante il re non lo volesse divulgare, alcune copie manoscritte cominciarono a circolare. Lo storico Sommerville, ritiene che questo non fosse un evento causale, ma frutto di una strategia attuata dallo stesso sovrano con l'intento di rendere note le sue idee e valutare le reazioni. Secondo Patterson, invece, dal linguaggio diretto e colloquiale si evince che inizialmente l'intenzione di Giacomo I fosse realmente quella di riservare questo documento ai suoi familiari. Johann P. Sommerville, *King James VI and I. Political Writings*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. xviii ss; W.B. Patterson, *King James VI and I and the Reunion of Christendom*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), p. 24. Kevin Sharpe, "Reading James Writing: The Subjects of Royal Writings in Jacobean Britain", in Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), *Royal subjects: essays on the writings of James VI and I*, (Detroit: Wayne State University Press, 2002), p. 20.

⁷⁴ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 22; Louis A Knafla, *Britain's Salomon*, in *Royal Subjects. Essays on the Writings of James VI and I*, (Detroit: Wayne State University Press, 2002), p. 242.

sua idea di Stato e nello stesso tempo come strumento di propaganda:⁷⁵

What God hath conjoined then, let no man separate. I am the Husband, and all the whole Isle is my lawful Wife; I am the Head, and it is my Body; I am the Shepherd, and it is my flock: I hope therefore no man will be so unreasonable as to think that I that am a Christian King under the Gospel, should be a Polygamist and husband to two wives; that I being the Head, should have a divided and monstrous Body.⁷⁶

Come si può facilmente desumere da questo estratto, Giacomo I, ponendosi al vertice del suo regno come lo è la testa in un corpo umano, dimostrava di possedere una visione organologica di Stato che, come ricorda Kantorowicz, pur essendo tipica del medioevo, permase a lungo in Inghilterra proprio per la presenza del Parlamento:

The surprisingly long survival in England of the medieval organological concept of government was sanctioned by the existence of the representative body of Parliament in which the *corpus morale et corpus politicum* of the kingdom really lived and became visible.⁷⁷

Durante la dinastia Tudor, infatti, il principio secondo il quale il re è soggetto alla legge fu messo in discussione da parte di Enrico VIII. Questi, al principio secondo il quale "The king must not be under

⁷⁵ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), pp. 22-23.

⁷⁶ Johann P. Sommerville, *King James VI and I. Political Writings*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 136.

⁷⁷ Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, (Princeton: Princeton University Press, 1997), p.382.

the man but under the God and under the law” espresso da Henry de Bracton nel suo *De Legibus et constituendis Angliae*, preferì la massima *quod principi placuit legis habet vigorem*, tratta dal Codice Giustiniano.⁷⁸ Questa concezione della sovranità in rapporto alla legge fu mantenuta anche nei primi anni della dinastia Stuart poiché, come specifica John Guy : “For Elizabeth, as much as for Henry VIII or indeed the early Stuart, the supreme governor was ‘authorized’ immediately by God; disobedience to the monarch was ultimately disobedience to God”.⁷⁹

Tuttavia, se questa visione teologica era già alla base della monarchia inglese, i sovrani Tudor erano riusciti a bilanciare il potere della Corona con quello del Parlamento. Giacomo I, invece, aveva espressamente dichiarato di essere il vertice assoluto del *body politic* nel *The True Law of Free Monarchies* e nel *Basilikon Doron* creando così inquietanti tensioni con gli altri organi dello Stato. Egli si riteneva non solo il garante della legge ma anche un *law maker* cioè di avere il potere di modificare la legge in caso di eccessiva rigidità o inadeguatezza. Egli si poneva *above the law*, al di sopra del Parlamento che, pur rimanendo l’organo legislativo, era sempre considerato sotto il suo controllo come specifica nel *The True Law of Free Monarchies*:

For albeit it be true that I have at length proved that the king is above the law, as both the author and giver of strength thereto, yet a good king will not only delight to rule his subjects by the law but even will conform himself in his own actions thereunto, always keeping that ground that the health of the

⁷⁸ Constance Jordan, “Interpreting the Statute in *Measure for Measure*”, Brandin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, (eds.) *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013), p. 103; Paul Raffield, *Shakespeare Imaginary Constitution*, (Oxford: Portland, Hart Publishing, 2010), p. 20.

⁷⁹ John Guy, *The Tudor Monarchy*, (London: Arnold, 1997), pp. 79-83.

commonwealth be his chief law. And where he sees the law doubtful or rigorous, he may interpret or mitigate the same, lest otherwise *summum jus* be *summa injuria*. And therefore general laws made publicly in Parliament may, upon known respects to the king, by his authority be mitigated and suspended upon causes only known to him.⁸⁰

Lo stesso concetto di moderazione e di costante ricerca di un bilanciamento tra la necessità di assicurare la certezza del diritto e di applicare la legge con equità, è poi ripetuto nel *Basilikon Doron* a sottolinearne la sua centralità per Giacomo I. In particolare, egli ripete la massima latina *summum ius summa iniuria* nella quale è incapsulato il concetto di *equity* inglese sia in senso teorico come moderazione della rigidità della legge sia in senso giuridico come giustizia della *Chancery Court*:

I advised you to moderate all your outward actions flowing therefrom. The like say I now of justice, which is the greatest virtue that properly belongeth to a king's office. Use justice, but with such moderation as it turn not in(to) tyranny; otherwise *summum ius summa iniuria*.⁸¹

Il concetto di moderazione nell'amministrazione della giustizia e la rivendicazione da parte del sovrano della sua superiorità nei confronti del Parlamento, non poteva essere accolta con serenità neanche dai membri degli *Inn*. Questi si erano formati sugli insegnamenti del giurista Henry Bracton e sul principio *lex facit regem* pertanto ritenevano di essere i depositari di due funzioni

⁸⁰ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 72.

⁸¹ James I, *ibid.*, p.144.

fondamentali: preservare e trasmettere alle generazioni future il *common law* formatosi sulle antiche consuetudini del regno secondo la *rule of law*.⁸² Questi presupposti teorici garantivano la stabilità della struttura medievale e nel perseguire questo obiettivo i *common lawyer* si trovavano d'accordo con il Parlamento che intendeva proteggere i diritti acquisiti. Questo conflitto tra Corona e Parlamento e tra Corti di prerogativa regia e corti di *common law* si inasprì sempre più fino a sfociare nel regicidio degli Stuart.

Per completare lo scenario in cui Shakespeare si trovò a dare vita ai suoi *equity play* si deve aggiungere un altro aspetto: per Giacomo Stuart l'abito nel rappresentare il sovrano è emblema di moderazione nell'applicare la legge. Egli nella parte introduttiva del *Basilikon Doron* rivista e ripubblicata nel 1603 scrive:

Charitable reader, it is one of the golden sentences which Christ our Saviour uttered to his apostles that there is "nothing so covered that shall not be revealed, neither so hid that shall not be known; and whatsoever they have spoken in darkness should be heard in the light; and that which they had spoken in the ear in secret place should be publicly preached on the tops of the houses." And since he hath said it, most true must it be, since the author thereof is the fountain and very being of truth: which should move all godly and honest men to be very wary in all their secretest actions and whatsoever middesses they use far attaining to their most wished ends, lest, otherwise how avowable soever the mark be whereat they aim, the middesses being discovered to be shameful whereby they climb, it may turn

⁸² "Henry de Bracton (d.1268), in *De legibus et consuetudinibus angliae*, celebrates the stability of law and the place of the king in terms that were to become the basis of what Sir Edward Coke would later call 'the anciant constitution'" Constance Jordan, "Interpreting the Statute in *Measure for Measure*", Brandin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, (eds.) *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013), p. 103.

to the disgrace both of the good work itself and of the author thereof, the deepest of our secrets cannot be hid from that all-seeing eye and penetrant light, piercing through the bowels of very darkness itself. But as this is generally true in the actions of all men, so is it more specially true in the affairs of kings; for kings, being public persons by reason of their office and authority, are, as it were, set (as it was said of old) upon a public stage in the sight of all the people where all the beholders' eyes are attentively bent to look and prey in the least circumstance of their secretest drifts: which should make kings the more careful not to harbour the secretest thought in their mind, but such as in the own time they shall not be ashamed openly to avouch, assuring themselves that Time, the mother of Verity, will in the due season bring her own daughter to perfection.⁸³

Qui Giacomo I, prendendo spunto dal Vangelo di Luca, spiega che l'aspetto esteriore è specchio dell'interiorità. Il sovrano, essendo una persona pubblica, è come posto su un palcoscenico con gli occhi puntati addosso. Ciò non deve indurlo a nascondere il sé ma, sapendo che comunque la parte più segreta della sua interiorità sarà svelata dallo sguardo attento dell'osservatore, deve manifestarlo. Nella parte terza del *Basilikon Doron* dal titolo *Of A King's Behaviour in indifferent things* egli spiega come questa immagine debba raffigurarsi dinanzi ai sudditi i quali tendono a emularla e contraffarla come se fossero delle scimmie:

But as ye are clothed with two callings, so must ye be alike careful for the discharge of them both, that as ye are a good Christian, so ye may be a good king, discharging your office (as

⁸³ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), pp.89-90.

I showed before) in the points of justice and equity, which in two sundry ways ye must do: the one in establishing and executing (which is the life of the law) good laws among your people the other by your behaviour in your own person and with your servants, to teach your people by your example. For people are naturally inclined to counterfeit (like apes) their prince's manners, according to the notable saying of Plato.⁸⁴

Ed ancora aggiunge: "It is a true old saying 'that a king is as one set on a stage, whose smallest actions and gestures all the people gazingly do behold".⁸⁵ Pertanto l'apparenza esteriore secondo Giacomo Stuart doveva racchiudere in sé l'essenza della sovranità, rappresentare le virtù di buon governo nonché la duplice natura del potere che, come egli specifica più volte, è temporale e spirituale. A tal fine, proprio perché la capacità di amministrare la giustizia con equità è la più importante tra le virtù che il sovrano deve possedere, Giacomo I nel terzo libro del *Basilikon Doron* raccomanda al figlio la moderazione attraverso una significativa metafora sartoriale:

Be also moderate in your raiment, neither over-superfluous, like a deboshed waster, nor yet over-base, like a miserable wretch; not artificially trimmed and decked, like a courtesan, nor yet over-sluggishly clothed, like a country clown; not over-lightly like a candy soldier or a vain young courtier, nor yet over-gravely, like a minister But in your garments be proper, cleanly, comely, and honest, wearing your clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form, *inter togatos et paludatos*, betwixt the gravity of the one and lightness of the

⁸⁴ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 145.

⁸⁵ James I, *ibid.*, pp.89-90.

other, thereby to signify that by your calling ye are mixed of both the professions: *togatus*, as a judge making and pronouncing the law; *paludatus*, by the power of the sward, as your office is likewise mixed betwixt the ecclesiastical and civil estate. For a king is not mere *laicus*, as both the Papists and Anabaptists would have him, to the which error also the Puritans incline over-far.⁸⁶

Secondo Giacomo I la natura della sua funzione è mista in quanto ha le caratteristiche sia della professione del *togatus*, cioè del giurista che agisce secondo legge, sia di quella del *paludatus*, cioè del militare che agisce per mezzo della forza “the power of the sword”. Non solo. Giacomo I con le parole “as your office is likewise mixed betwixt the ecclesiastical and civil estate” intende specificare che l’incarico del sovrano, “office”, ha una natura mista tra quella della condizione dell’ecclesiastico e quella del laico. Infatti subito dopo puntualizza “For a king is not mere *laicus*, as both the Papists and Anabaptists would have him, to the which error also the Puritans incline over-far”. Queste affermazioni facevano di Giacomo Stuart un temuto avversario della Chiesa Cattolica, dei protestanti radicali e dei puritani nonché del Parlamento e dei membri degli *Inn* che avocavano a sé il potere di creare il diritto e non intendevano certo lasciare questa funzione al sovrano e alle sue corti di prerogativa regia come la *Chancery Court*.

I drammi che saranno analizzati in questo lavoro riflettono tutto ciò. I primi due, *King Lear* e *Measure for Measure*, sono annoverati dalla critica tra gli *equity play* poiché in essi vi sono evidenti riferimenti alla rigidità della legge e all’errore di giudizio dovuto all’eccessivo

⁸⁶ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 160.

affidamento sulla forma.⁸⁷ Infine si analizzerà *Twelfth Night*, una commedia apparentemente distante da tali questioni ma che ad una attenta lettura presenta allo stadio germinale i modelli drammatici e le tematiche che saranno sviluppate in *Measure for Measure* e poi in *King Lear*.⁸⁸

Questi drammi segnano tre fasi fondamentali nella carriera del drammaturgo e nella storia del diritto inglese. Si analizzerà prima il *King Lear*, composto nel 1606 sull'onda d'urto provocata dal *Gunpowder Plot*, in cui si rappresenta la presa di coscienza dell'assenza della giustizia umana. Lear è, infatti, l'*exemplum a contrario* di come un re dovrebbe essere in quanto, ponendosi al di sopra della legge confida solo nelle sue prerogative regie, nelle apparenze e nei formalismi e così agendo commette una serie di errori di giudizio che gli saranno fatali. Lear solo alla fine coglie l'essenza dell'*equity* ma troppo tardi per porre rimedio ai suoi errori e in questo consiste la sua tragedia. Il *King Lear* rappresenta la raggiunta padronanza da parte del drammaturgo della strategia retorica centrata sull'abito per esprimere il concetto di *equity*.

Partendo da questo modello, si approfondirà poi la ricerca andando a ritroso nel tempo, come a risalire il percorso compiuto da

⁸⁷ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 214.

⁸⁸ Il fatto che prima del 1603 già circolassero alcune copie del *Basilikon Doron* spiegherebbe perché Shakespeare, quando fu chiamato dal *Middle Temple Inn* in occasione dei *Revel*, rappresentò *Twelfth Night*, una commedia in cui alcuni aspetti legali vengono affrontati attraverso la retorica dell'abito e prendendo a modello proprio il libro di raccomandazioni e istruzioni che Giacomo Stuart aveva scritto e dedicato al figlio. Come vedremo nel quarto capitolo *Twelfth Night* appare ispirato dalla terza parte del *Basilikon Doron* "Of A King's Behaviour in Indifferent Things" in cui Giacomo I specifica la relazione tra apparenza e interiorità e raccomanda al figlio: "Be careful then, my son, so to frame all your indifferent actions and outward behaviour as they may serve for the furtherance and forth setting of your inward virtuous disposition" in James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.155.

Shakespeare per raggiungere i livelli di teatralizzazione del diritto espressi nella tragedia di Lear. Uno dei drammi che desta un particolare interesse è *Measure for Measure* scritto all'indomani della salita al trono di Giacomo I e rappresentato dinanzi al re la notte di Santo Stefano del 1604. La sua importanza sta nel fatto che inaugura la produzione shakespeariana del periodo Stuart e sembra non solo essere un omaggio al nuovo sovrano ma anche auspicare la collaborazione tra il *Lord Chancellor* e il *Lord Chief of Justice* rappresentati rispettivamente da Escalus e Angelo. In realtà vedremo che dietro questa apparente veste di commedia il dramma rappresenta l'inquietudine diffusa tra i sudditi inglesi per la politica assolutistica annunciata da Giacomo I con i suoi libri.

Infine si analizzerà *Twelfth Night* rappresentato il 2 febbraio del 1602 nel *Middle Temple Inn*, uno degli istituti nei quali si formavano, e si formano ancora oggi, i giuristi inglesi. Come spiega Keir Elam, questa è la più fortunata tra le commedie incentrate sul travestimento e sul *cross dressing*, l'ultima appartenente al genere delle 'romantic comedies' e anche l'ultima ad essere rappresentata durante il regno di Elisabetta I. Per questi motivi segna un punto di arrivo ma anche l'inizio di un nuovo percorso creativo di Shakespeare in un momento di grande incertezza per il futuro dell'Inghilterra. In questa ultima commedia Tudor si scorgono *in nuce* le strategie retoriche per esprimere l'essenza dell'*equity* attraverso l'abito.

Tuttavia, prima di passare ai capitoli analitici è indispensabile anteporre tre paragrafi contestuali, in cui si approfondiranno alcuni degli aspetti fin ora solo brevemente accennati: il primo è dedicato al rapporto tra ambienti giuridici e teatro, il secondo ai *Revel* e il terzo alla elaborazione del concetto di *equity*.

1.3. Teatro e diritto nell'Inghilterra early modern

1.3.1. Inns of Court e teatralità del diritto

Il rapporto che l'ambiente giuridico intratteneva con quello teatrale nella Londra di Shakespeare è attestato dai *Record*, registri nei quali erano annotate tutte le attività svolte negli *Inns of Court*. Nonostante la fondazione di questi istituti non sia attribuibile a un sovrano o altro personaggio di prestigio, già dal XV secolo erano considerati al pari delle università di Cambridge e Oxford. Nel 1615 il *Master of the Revels* George Buck conferma ciò definendole "third university".⁸⁹ L'ammissione agli *Inns of Court* e l'*excursus* formativo ivi offerto era molto complesso e prevedeva che il membro *junior*, fosse affidato ad un *senior* e così, partendo dal livello più basso di *inner barrister*, potesse raggiungere le cariche superiori di *upper barrister*, *reader* e *bencher*. Solo una minima parte degli studenti in futuro avrebbe avuto accesso al patrocinio presso le corti di giustizia, ma ciò non scoraggiava i giovani in quanto la maggior parte di loro non intendeva intraprendere la carriera di avvocato o di giudice ma voleva acquisire prestigio e ottenere una formazione giuridica che gli permettesse di tutelare i propri interessi economici.⁹⁰ Molti, infatti, appartenevano a famiglie dell'aristocrazia inglese ed erano ben accetti in quanto davano lustro all'istituzione. Erano accolti favorevolmente anche quanti si distinguevano per le loro doti artistiche poiché potevano contribuire attivamente alla realizzazione degli spettacoli in occasione dei *Revel*, cioè dei festeggiamenti che si celebravano nei

⁸⁹ Sarah Dustagheer and Jennifer Young Hannah Crawforth, *Shakespeare in London*, (London & New York: Bloomsbury, 2015), p. 107.

⁹⁰ Sugli studenti degli *Inns* e sui rapporti di Shakespeare con i membri di questi istituti c.f.r. Daniel J. Kornstein, *Kill All the Lawyers? Shakespeare's Legal Appeal*, (Princeton: Princeton University Press, 1994).

periodi di chiusura delle lezioni. Tra gli studenti che parteciparono ai *Revel* figurano il poeta Arthur Brooke, l'architetto Indigo Jones e il drammaturgo James Shirley.⁹¹

Gli *Inn* quindi erano veri e propri centri culturali dove la drammaturgia, la danza e la musica, erano considerate a tutti gli effetti attività formative insieme allo studio della legge e della retorica. Si presupponeva che ogni *Inn* fosse un modello ideale di società fondato sui principi del *common law* quindi era concepito come un microcosmo governato da regole rigide e da una struttura gerarchica ben definita.⁹² I *common lawyer* ritenevano che il *common law* fosse scaturito dal *natural law* e che fosse loro compito tramandarlo di generazione in generazione. La professione legale era assimilata a quella dei sacerdoti e la giurisprudenza era considerata una forma di teologia; pertanto i *common lawyer* erano visti come coloro che potevano interpretare correttamente la *lex aeterna*, cioè la legge morale che Dio aveva trasmesso agli uomini nella fase della creazione.⁹³

Un quadro sul ruolo degli *Inn* nell'Inghilterra Rinascimentale è reso da Federick William Maitland, *barrister at law* e professore all'università di Cambridge, il quale nella *Rede Lecture* del 1901, affermava con orgoglio il carattere indipendente degli *Inn of Court*. Secondo Maitland negli *Inn* il diritto inglese non solo era stato creato e trasmesso ma era stato anche preservato, distinguendolo da quello

⁹¹ Alan H. Nelson, John R. Elliott, jr., *Inns of Courts. Records of Early English Drama*, (Cambridge: D.S. Brewer, 2010), XV.

⁹² Pierce, Robert R., *The Regulations of the Four Inns of Court*, (London: Law Publisher to the Queen's most excellent Majesty, 1855).

⁹³ Sir Edward Coke, il giurista considerato il fondatore del sistema di *common law* che a partire dal 1579 cominciò a raccogliere nei *Report of Law* i casi di giurisprudenza cristallizzando così i precedenti in un *corpus* unitario, affermava: "The law of nature is that which God at the time of creation of the nature of man infused into his heart, for his preservation and direction; and this is *lex aeterna*, the moral law, called also the law of nature" in Paul Raffield, *Shakespeare Imaginary Constitution*, (Oxford & Portland: Hart Publishing, 2010), p. 22 nota 20.

continentale, attraverso uno studio basato sull'oralità e sulla discussione di casi:

No English Institutions are more distinctively English than the Inns of Court; of none is origin is obscure.... Unchartered, unprevailed, unendow, without remembered founders, these groups of lawyers formed themselves in course of time evolved a scheme of legal education: an academic scheme of the medieval sort, oral and disputation... The distinctive of Medieval England is not parliament, ...nor trial by jury...but the Inns and the Year books that were read therein. ⁹⁴

Questo modello d'insegnamento e apprendimento, orientato alla pratica del diritto più che allo studio teorico, prevedeva da parte degli studenti l'osservazione dei giuristi *senior* durante i processi e l'esercitazione pratica in occasione dei *reading* e nei *moot*. I primi, che si svolgevano due volte l'anno, consistevano nell'esposizione di una questione di diritto da parte di un membro *junior* poi controbattuta da un giurista *senior*. I *moot* erano esercitazioni che si svolgevano quotidianamente nel pomeriggio e consistevano nella simulazione di una discussione di un caso giudiziario da parte di due studenti che rappresentavano le due parti contrapposte; in sostanza, si potrebbe dire che erano dei *mock trial*.

Sia la pratica dei *reading* che dei *moot* pongono in evidenza la somiglianza delle competenze richieste ai giuristi con quelle dei drammaturghi e degli attori. Per entrambe le professioni la retorica era un'abilità necessaria per creare discorsi convincenti. Se da una parte i giuristi dovevano essere abili nell'argomentare le loro posizioni di diritto, dall'altra i drammaturghi mettevano in scena situazioni

⁹⁴ Fredric William Maitland, *English Law and the Renaissance, The Rede Lecture for 1901*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1901), pp. 26 -27.

simili o aderenti ai casi discussi nelle Corti di giustizia o studiati negli *Inn of Court*, usando le strategie retoriche proprie del linguaggio giuridico.⁹⁵ Come è noto sin dall'antichità, la capacità di persuasione, infatti, non si esaurisce nella sola espressione verbale ma implica il corretto uso della voce, della gestualità come raccomandano i trattati di retorica. All'oratore non devono mancare *l'inventio*, cioè "la capacità di trovare argomenti veri o verosimili che rendano la causa convincente", la *dispositio*, cioè "l'ordinamento e la disposizione degli argomenti"; *l'elocutio*, "l'uso delle parole e delle frasi opportune in modo adattarsi all'invenzione", la *memoria* e la *pronunciatio* cioè "la capacità di regolare in modo gradito la voce, l'aspetto, il gesto".⁹⁶ Come fa notare Andrew Zurcher lo stesso Erasmo nel suo *De ratione studii*, sostiene la centralità della retorica, un'arte che permette non solo di concepire e comunicare con maggiore efficacia e sottigliezza il proprio pensiero ma altresì di interpretare e comprendere più agevolmente quello altrui.

I drammi elisabettiani, come fa notare Lorna Hutson, si forgiavano prendendo a modello proprio la retorica forense tramandata nei trattati da Orazio e Cicerone come se il pubblico del teatro fosse una giuria con il compito di osservare le prove oculari, ascoltare le testimonianze e poi giudicare.⁹⁷ La somiglianza tra la formazione dei drammaturghi e quella dei giuristi nel periodo *early modern* si evidenzia inoltre nello stile compositivo, nell'influenza dei versi ovidiani, nell'uso dell'ironia, della dissimulazione e nell'attenzione nei confronti della morale stoica.⁹⁸ Non è da stupirsi,

⁹⁵ Lorna Hutson, *The Invention of Suspicion. Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 46 ss.

⁹⁶ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, (Milano: Bompiani, 1997), p. 57.

⁹⁷ Lorna Hutson, *The Invention of Suspicion. Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 46 ss.

⁹⁸ Su questo punto c.f.r. Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010), p. 40 ss.

quindi, che molti letterati contemporanei a Shakespeare avessero compiuto gli studi presso gli *Inn of Court*. Il poeta John Donne e Thomas North, il traduttore in lingua inglese a partire dal testo in francese di Aymot delle *Vite Parallele* di Plutarco, si formarono nella *Lincoln's Inn* come peraltro il giurista e consigliere di Enrico VIII Thomas More.

Se gli *Inn of Court*, erano microcosmi in cui si voleva riprodurre un modello di società perfetta, non poteva mancare all'interno di essi una regolamentazione specifica sull'abbigliamento. Infatti, come specifica Raffield: "The sumptuary legislation of the Inns of Courts ensured that the legal profession embodied and reflect the spiritual, as well as the temporal, qualities of the Elizabethan settlement".⁹⁹ Il vestito per il giurista era lo strumento per rappresentare il suo *status* sia all'interno sia all'esterno dell'*Inn* di appartenenza.¹⁰⁰ Sir John Fortescue, nel *De Laudibus legum angliae*, pubblicato postumo nel 1543, già sollecitava gli avvocati a rendere la loro immagine più autorevole facendo ricorso ad un abbigliamento appropriato:

The Sergeant's Cape is always furred with White Lamb, which sort of Habit, when You come in power, I could wish Your Highness would make a little more Ornamental, in Honour of the Laws, and also of Your Government.¹⁰¹

⁹⁹ Paul Raffield, *Images and Cultures of Law in Early Modern England. Justice and Political Power, 1558-1660*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 161.

¹⁰⁰ Quanti raggiungevano i massimi gradi della professione legale, ad esempio, entravano a far parte della elitaria *guild* denominata *Order of the Coif* e ciò dava loro il diritto di indossare una cuffia bianca. Ugo Mattei, *Il modello di common law*, (Torino, Giappichelli, 1996), p. 30.

¹⁰¹ Paul Raffield, *Images and Cultures of Law in Early Modern England. Justice and Political Power, 1558-1660*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 164.

William Dugdale, nel suo libro *Origines Juridicailes* del 1666, riporta che il regolamento del *Gray's Inn* del 1574 stabiliva: “every man of this Society, should frame and reform himself for the manner of his apparell”.¹⁰² Questo estratto è particolarmente interessante per l’uso della parola *frame* in quanto sta ad indicare l’obbligo imposto a chi apparteneva ad un *Inn* di forgiare il proprio aspetto per mezzo del vestito così da poter rappresentare degnamente il prestigio del suo *status*.

I giuristi, però, si distinguevano dalle altre classi sociali soprattutto per il lusso degli abiti indossati. Enrico VIII, nell’ultimo statuto del suo regno in materia di Leggi Suntuarie, *An Act for the Reformacyon of Excesse in Apparayle* del 1533, fu particolarmente indulgente nei confronti degli studenti degli *Inn* permettendo loro di indossare *doublet* damascato di seta, giacche di cammello o velluto. Non era loro permesso il rosso e il blu, colori riservati al sovrano e all’aristocrazia, ma potevano sfoggiare alcuni tipi di pelliccia come il coniglio nero e la martora considerati dei lussi permessi solamente a pochi.¹⁰³ Tra il 1580 e il 1600 l’abbigliamento dei giuristi era divenuto talmente eccessivo, che ciascun *Inn* si trovò costretto a introdurre norme più restrittive.¹⁰⁴ Nonostante il tentativo di regolare gli eccessi, la passione per la moda da parte dei giuristi non diminuì affatto. Nei drammi di Shakespeare, infatti, le toghe e in generale gli abiti lunghi bordati di pelliccia, denominati *gown* o *robes*, sono metafore di eccesso,

¹⁰² Paul Raffield, *ibid.*, p. 60.

¹⁰³ “Students of the Inns of Court of Chancery, ...can wear doublets and partlets of satin, damask and camlet, or jackets of camlet, which doublets, partlets or jackets be given to them by their parents, masters or kinsfolk, except if crimson, purple, scarlet or blue and no fur except marten and black coney”. Maria Hayward, *Rich Apparel. Clothing and the Law in Henry VIII's England*, (Burlington: Ashgate, 2009), p. 38.

¹⁰⁴ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), pp.79-80.

dell'ingannevolezza della legge e dell'incertezza del diritto come emerge dall'amara riflessione di Lear:

LEAR: Through tattered clothes great vices do appear;
Robes and furred gowns hide all. Plate sin with gold,
And strong lance of justice hurtles breaks;
Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it. (4.6.160-163)

1.3.2. *I Revel degli Inn of Court*

I *Revel*, come già detto, erano festeggiamenti che si tenevano negli *Inn*, durante i quali erano organizzati banchetti, spettacoli e danze. Questi eventi erano considerati parte integrante della formazione dei giuristi, quindi gli studenti erano obbligati a parteciparvi come attori, drammaturghi o spettatori.¹⁰⁵ Si aprivano il 1 novembre, giorno di *All Saints* e proseguivano fino a Natale, l'*Holy Innocent Day*, il 28 dicembre, il *New Year Day*, il giorno dell'Epifania, *Twelfth Night*, e si concludevano il 2 febbraio con il *Candlemas*. In occasione dei *Revel*, era chiamato il *Master of the Revels* affinché sovrintendesse alla loro organizzazione. La loro complessità, infatti, raggiungeva livelli paragonabili a quelli degli spettacoli messi in scena dalle compagnie teatrali formate da professionisti. Tuttavia i membri degli *Inn of Court* ci tenevano a distinguersi dagli attori come emerge dal *report* compilato in occasione della rappresentazione dei *Gesta Grayorum* in cui i "common fellows" sono contrapposti ai "gentlemen of Gray's Inn": "common Fellows' who had been foised on the distinguished gentlemen of Gray's Inn".¹⁰⁶ Secondo Robert R. Pearce, i *masque* erano apprezzati anche dalla regina Elisabetta I che vi assisteva. Per la loro realizzazione s'investivano ingenti risorse sia materiali che umane. Erano gli stessi membri degli *Inn* che li scrivevano, li finanziavano e li rappresentavano. *Gordobuc*, conosciuto anche con il nome di *Ferrex and Porrex*, è considerata la prima tragedia inglese. Fu scritta dagli stessi *barrister* della *Inner Temple*: la prima stesura è attribuita al poeta e drammaturgo Thomas Sackville e la successiva a Thomas Northon. Fu ideata per le grandi celebrazioni del

¹⁰⁵ Paul Raffield, *Images and Cultures of Law in Early Modern England. Justice and Political Power, 1558-1660*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 87.

¹⁰⁶ Alan H. Nelson and John R. Elliott, *Inns of Court*, (Saffolk: Boydell & Brewer, 2011), p. xxii.

Natale, e rappresentata dai *gentlemen*, cioè dai membri dell'*Inn*, dinanzi alla regina il 13 gennaio 1561.¹⁰⁷ Altro membro illustre che partecipava attivamente alla preparazione dei *Revel* è Francis Bacon il quale finanziò i *masque* tra il 1612 e il 1613 e fu l'autore del famoso *Gesta Grayorum*. In una lettera a Lord Burghley dimostra, inoltre, il suo spiccato interesse per le attività teatrali esprimendo il suo rammarico per la mancata rappresentazione di un *masque* che si sarebbe dovuto realizzare con la collaborazione di più *Inn*.¹⁰⁸

Durante i *Revel*, termine che condivide la radice semantica con la parola *rebellion*,¹⁰⁹ si viveva in un'atmosfera molto vicina a quella delle *liberties* tanto che nei *Record* sono registrati gli episodi in cui i festeggiamenti si trasformarono in caos incontrollato.¹¹⁰ Famosa divenne la rappresentazione di *The Comedy of Errors* della compagnia di Shakespeare che in quel tempo era denominata *Lord Chamberlain's Men*. Il 28 dicembre 1594 nel *Gray's Inn* dopo lo spettacolo si creò un tale scompiglio tra i presenti che il titolo della commedia fu cambiato in *The Night of Errors*:

And after this Sports, a Comedy of Errors (like to Plautus his Menechmus) was played by the Players. So that Night was begun, and continued to the end, in nothing but Confusion and

¹⁰⁷ Robert R. Pearce, *A Guide to the Inns of Court and Chancery*, (London: Butterworth, 1855), p. 84.

¹⁰⁸ Robert R. Pearce, *ibid.*, p. 95.

¹⁰⁹ Hannah Crawforth, Sarah Dustagheer and Jennifer Young, *Shakespeare in London*, (London: Arden, 2015), p. 108.

¹¹⁰ Le *liberties* erano aree al di fuori delle mura cittadine e della giurisdizione della *city* di Londra dove erano praticate diverse attività illecite in cui, come è noto, si insediarono i teatri. Tra i tanti testi sull'argomento vedi Loretta Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, (Bologna, Il Mulino, 1994), pp. 127-133.

Errors; whereupon, it was ever afterwards called, The night of Errors.¹¹¹

Nell'anno 1610-1611 il *Master of the Revels* del *Temple Inn* vietò di celebrare altri spettacoli perché "great disorder & scurrilitye is brought into this house by lewde & lasious plays".¹¹² A parte questi casi estremi, i *Revel* erano considerati di massima importanza poiché costituivano un'occasione in cui gli studenti potevano mettere in pratica le abilità retoriche e performative apprese durante le esercitazioni dei *moot* e dei *reading*. I *Revel*, inoltre, erano l'occasione per rappresentare un modello ideale di Stato in armonia con i principi giuridici del sistema di *common law*.

Come ricorda Paul Raffield, in quel periodo le riforme dei sovrani Tudor avevano generato una certa apprensione per il futuro della corona. Per il principio di *common law*, del quale gli ambienti degli *Inn* si facevano difensori, il monarca, al pari dei sudditi, era considerato soggetto alla legge secondo il principio di Bracton *lex facit regem*.¹¹³ L'accentramento del potere nelle mani dei sovrani Tudor e poi di Giacomo Stuart faceva temere per una svolta assolutistica della monarchia inglese. Pertanto, nelle rappresentazioni che si tenevano in occasione dei *Revel* si teatralizzava una forma di Stato perfetta e i principi di diritto attraverso i quali far fronte alle spinte assolutistiche che provenivano dalla Corona nonché alle trasformazioni in atto nel tessuto sociale ed economico inglese. Attraverso le allegorie e le metafore presenti negli spettacoli si intendeva inscenare la supremazia dei principi di *common law* e il potere dei giuristi degli *Inn*,

¹¹¹ Alan H. Nelson and John R. Elliott jr., *Inns of Courts, Records of Early English Drama*, (Cambridge : D.S. Brewer, 2010), Appendix I, p. 397.

¹¹² Alan H. Nelson, John R. Elliott, jr., *ibid.*, p. 145.

¹¹³ Paul Raffield, *Shakespeare Imaginary Constitution*, (Oxford: Portland, Hart Publishing, 2010), p. 20.

considerati gli unici capaci di dirimere i conflitti sociali e di assicurare la pace nella comunità.

Come spiega Richard Posner nel suo libro *Law and Literature*, sin dall'antichità il teatro e la legge sono tra loro connessi in quanto sono entrambi radicati su riti religiosi e strutture letterarie. Inoltre, poiché il processo è una raffigurazione di un conflitto, si presta più di altri fenomeni sociali ad essere oggetto di un'opera letteraria:

Whether historically the trial is modelled on the theatre and offers the litigants and society (the audience) the type of catharsis that the theatre does, or vice versa, or whether both the trial and the drama have a common religious rituals, few social practices are so readily transferable to a literary setting, and so well suited to the literary depiction of conflict, as the trial is.¹¹⁴

Questa sinergia virtuosa, che vede la modellizzazione della rappresentazione teatrale su quella processuale e *vice versa*, si realizzava negli spettacoli che si tenevano negli *Inn*. Un esempio di questo modello drammatico è dato da *Twelfth Night*, rappresentata il 2 febbraio 1602 nel *Middle Temple Inn*. In questa commedia come nota Paul Raffield, si inscena la supremazia degli antichi principi di *common law* rispetto alle istanze di rinnovamento promosse dalle nuove classi emergenti. Le vicende narrate si svolgono in Illiria, in un luogo non ben definito che tuttavia ricalca la società agricola inglese dominata da una *élite* di proprietari terrieri. In questo contesto, ordinato e governato gerarchicamente secondo consuetudini antiche, il maggiordomo Malvolio, crede di poter sposare Olivia, la sua signora. Il suo goffo tentativo di accedere con un matrimonio a un rango che per nascita non gli appartiene, lo rende emblema delle classi

¹¹⁴ Richard Posner, *Law and Literature*, (Cambridge and London: Harvard University Press, 2009), p. 33.

emergenti tese a sovvertire il principio di *common law* secondo il quale lo *status* si acquisisce per nascita.¹¹⁵ Il conflitto che ne scaturisce sarà risolto con l'umiliazione del maggiordomo e il ripristino dell'ordine arcaico. La struttura di questa commedia sembra prendere a modello quella di un processo poiché, dapprima si rappresenta un conflitto tra due interessi contrapposti e poi la sua risoluzione per mezzo dell'applicazione dei principi di *common law*.

Twelfth Night, alla quale sarà dedicato il quarto capitolo, non solo è uno dei primi esempi di teatralizzazione del diritto, ma anche una delle prime commedie in cui l'abito assurge a metafora per rappresentare l'errore di giudizio e l'eccesso.¹¹⁶ Direi, quindi, che negli *Inn* Shakespeare ebbe modo di sperimentare un nuovo modello di dramma in cui complesse questioni legali erano inscenate usando le stesse strutture e lo stesso linguaggio usato dai giuristi nelle aule di tribunale. Una volta superate le mura di questi microcosmi, il modello fu arricchito e migliorato grazie alla maestria del drammaturgo e degli attori fino a raggiungere la perfezione nelle grandi tragedie tra le quali il *King Lear*.

¹¹⁵ Paul Raffield, *Shakespeare Imaginary Constitution*, (Oxford: Portland, Hart Publishing, 2010), p. 97. Sulla società elisabettiana c.f.r. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiation. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, (Berkeley: University of California Press, 1988).

¹¹⁶ Sull'abito di Malvolio e sulla sua simbologia radicata nella cultura materiale dell'epoca sarà dedicato un paragrafo di questa tesi. Sull'argomento c.f.r. Catherine Richardson, *Shakespeare and Material Culture*, (Oxford: Oxford University Press, 2011); Ann Rosalind Jones and Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials Memory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Margreta De Grazia, Maureen Quilligan and Peter Stallybrass, *Subject and Object in Renaissance Culture*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

1.3.3. *I civilian e l'equity*

I membri degli indipendenti e prestigiosissimi *Inn of Court* non erano gli unici giuristi del regno ma ad essi si affiancavano i *civilian*, cioè coloro che avevano studiato il diritto romano e, fino alla riforma occorsa tra il 1529 e il 1539, il diritto canonico nelle università di Cambridge e Oxford. Qui insegnavano professori a loro volta formati sulle glosse lasciate dai grandi giuristi come Bartolo, Azzone da Bologna e Graziano. Tra i docenti, ad esempio, spiccava Alberico Gentili, nominato *regius professor* a Oxford, il quale era giunto dall'Italia in Inghilterra come esiliato per sospetta eresia. La sua opera *De iure belli libri tres* pubblicata nel 1599 influenzò grandemente lo sviluppo del diritto anglosassone gettando le basi del diritto internazionale come evoluzione dello *ius gentium* romano.¹¹⁷

Come già accennato nel paragrafo precedente, quando Enrico VIII iniziò la laicizzazione dello Stato, decise di sostituire i canonisti che presiedevano i tribunali ecclesiastici e le corti di prerogativa regia con i giuristi formati presso le università di Oxford e Cambridge. Fu Thomas More a consigliare al re di creare un corpo di funzionari esperti in *civil law* che si occupassero della cancelleria regia e che diventassero membri del *Privy Council* e della *Star Chamber*, la temuta corte competente in materia penale.¹¹⁸ I *civilian* facevano parte anch'essi di una associazione professionale denominata *Dottors' Common* in quanto esigeva che i membri avessero conseguito un dottorato o in una università inglese o del continente.¹¹⁹ Questi giuristi

¹¹⁷ Rosanna Camerlingo, "Machiavelli a Oxford. Guerra e teatro da Gentili a Shakespeare", in *Rinascimento*, (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2016), p. 123 ss. Ugo Mattei, *Common Law. Il diritto anglo americano*. (Torino: Utet, 1992), p. 61 ss.

¹¹⁸ Per *civil law* si intende il diritto continentale in contrapposizione al *common law* inglese.

¹¹⁹ Ugo Mattei, *Common Law. Il diritto anglo americano*. (Torino: Utet, 1992), p. 60; Ugo Mattei, *Il modello di common law*, (Torino, Giappichelli, 1996), p. 36.

acquisirono così il monopolio delle corti di prerogativa regia, come la *Chancery Court*, dove si seguiva una procedura simile a quella continentale di impianto romano-canonista quasi esclusivamente scritta e più flessibile rispetto a quella di *common law*. Come spiega Mattei, il Cancelliere agiva *ad personam* prendendo in considerazione il caso concreto e giudicando secondo *equity*. L'*equity* inglese nasce dall'accezione canonista di equità formulata da Tommaso d'Aquino il quale aveva ripreso il concetto di *epieikeia* esposto da Aristotele nell'*Etica Nicomachea* e nella *Retorica*. L'Aquinate osserva che in alcuni casi seguire la legge "*est contra aequalitatem iustitiae et contra bonum commune quod lex intendit*" e che quindi bisogna ricorrere all'*epikeia*, "*quae apud nos dicitur aequitas*".¹²⁰

Generalmente per delineare il concetto di equità o *epieikeia* si fa riferimento all'*Etica Nicomachea* in quanto è in questo trattato che Aristotele usa la famosa metafora del regolo di piombo:

L'equo è pur giusto, ma non secondo legge, bensì è correzione e supplemento del giusto legale...questa è appunto la natura dell'equo, di integrare la legge là dove essa è insufficiente a causa del suo esprimersi in termini generali...Infatti di ciò che è indeterminato, anche la norma deve essere indeterminata, come è il regolo di piombo che si usa nell'edilizia di Lesbo: esso infatti

¹²⁰ Fedele Pio, "Equità canonica", *Enciclopedia del Diritto*, Vol. XV, (Milano: Giuffrè, 1966). Vittorio Frosini, "Equità (Nozione)", *Enciclopedia del Diritto*, Vol. XV, (Milano: Giuffrè, 1966), p.72 ss. San Tommaso cita nel seguente brano oltre ad Aristotele anche Modestino, altro giurista di diritto romano che si soffermò sul concetto di *aequitas* specificando che: "Judgment should be formed on the individual happening. But no written law can cover each and very such case, as Aristotle makes clear ...Law is written down in order to manifest law givers' meaning and intention. Yet sometimes it happens that, were he present, he would judge differently...Laws that are rightly enacted prove deficient where to observe them would be to offend against natural right. In such case judgment should be delivered, not according to the letter of the law, but by recourse to equity, this being what the lawgiver aimed at...[if the legislator had foreseen such cases] he might have provided for them by law". J. M. Kelly, *A Short History of Western Legal Theory*, (Oxford: Oxford University Press: 1992), p. 154.

si piega alla forma della pietra e non rimane rigido, e altrettanto è della deliberazione d'assemblea (a differenza della norma di legge) rispetto ai fatti.¹²¹

Tuttavia, Aristotele oltre che nell'*Etica Nicomachea* torna a parlare di *epikieia* nella *Retorica* soffermandosi sull'importanza dell'interpretazione. Egli sostiene che sia necessario andare oltre il significato letterale e cogliere il senso della legge poiché essere equi significa 'badare non alla legge ma al legislatore, non alla lettera della legge ma allo spirito del legislatore'.¹²²

Questo concetto rimase vivo nel diritto romano dove è sintetizzato nel *De Officiis* da Cicerone con la massima *summum ius summa iniuria*. Come nota Andrew Zurcher, Cicerone, muovendo dal paradosso di Aristotele sulla rigidità e flessibilità della legge, nel *De Officiis*, sostiene che ciò che è *rectus*, cioè scritto nelle leggi, *quod positum est in praeceptis*, debba poi essere adeguato alle esigenze che si vengono a creare nella vita concreta in "*omnis partis usus vitae conformari possit*".¹²³ Il concetto di *epieikeia*, infatti, è simile a quello di *aequitas* romana presente nello *ius honorarium*. Secondo questo istituto, il pretore aveva il diritto di intervenire in caso di eccessiva rigidità dello *ius civilis* al fine di ottemperare al principio "*adiuvandi vel supplendi vel corrigendi iuris civilis gratia corrigendi ius civilis gratia*". Quindi, quando lo *ius civilis* si configurava iniquo, il pretore, non potendo abrogarlo, predisponeva degli strumenti giuridici diretti a

¹²¹ "Deliberazione di assemblea" è anche tradotto con il termine "decreto" Vittorio Frosini, "Equità (Nozione)", *Enciclopedia del Diritto*, Vol. XV, (Milano: Giuffrè, 1966), p. 70 ss.

¹²² Vittorio Frosini, *ivi*, p. 70 ss.

¹²³ Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010), p.127. Sulle relazioni tra diritto di *common law* e diritto romano c.f.r. Frederick Pollok, "Contrats in Early English Law", *Harvard Law Review*, Vol. &, No. 8 (Mar. 15, 1893), pp. 389-404.

paralizzarne l'attuazione.¹²⁴

Quello che è importante per il nostro studio, e sul quale bisogna soffermarsi, è la relazione tra il concetto di *epikeia* e *aequitas* da un punto di vista pratico cioè inerente al comportamento del giudice nel formulare il suo giudizio poiché, come nota Frosini, i due termini furono considerati sinonimi dai canonisti e dalla fusione di questi due concetti si elaborò quello di giurisdizione di *equity* cioè di un sistema alternativo rispetto a quello di *common law*.¹²⁵ Questo fece sì che nel diritto anglosassone si creò un dualismo in quanto coesistevano due forme di giurisdizione: una di *common law*, più rigida perché fondata sull'applicazione dei precedenti risalenti all'antica consuetudine del regno, e una di *equity*, più flessibile, volta ad adeguare la legge al caso concreto sulla base principio di equità.¹²⁶

¹²⁴ Matteo Marrone, *Istituzioni di diritto romano*, (Firenze: Palumbo, 1996), p. 29; Daniela Carpi suggerisce: "I wish to propose that the juridical idea of equity stems from the Roman *aequitas*, while the philosophical idea of equity stems from Aristotle's *epieikeia* with its strong ethical connotations", Daniela Carpi, "The Dream of Equity", *Law and Humanities*, Vol. 5, 1, 2011, pp.221-228, p. 225. Gary Watt, invece, pur riconoscendo che lo *ius honorarium* sia un precedente nella formazione dell'*equity*, non ritiene che sia un antecedente significativo della forma di giudizio dinanzi alla *Chancery Court*: "The praetor's jurisdiction to create *jus honorarium* to 'aid supplement or correct' the civil law is an historical precedent for English equity, but cannot sensibly be described as the antecedent from which the English Court of Chancery was actually developed", Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 50.

¹²⁵ "Thus the idea of Aristotle and the Roman orators (*summum ius summa inuria*), kept alive both by civilians and humanists and by the canonists and St. Thomas, become one of the foundation of the doctrine for English equity", J. M. Kelly, *A Short History of Western Legal Theory*, (Oxford: Oxford University Press: 1992), p. 190. "San Tommaso D'Aquino, revising the concept in his *Summa Theologiae*, considers the term from philosophical-juridical perspective: equity becomes a liminal situation, the connecting factor between law and morality. In this sense equity is a moralisation of the law", Daniela Carpi, "The Dream of Equity", *Law and Humanities*, Vol. 5, 1, 2011, pp.221-228, p. 225.

¹²⁶ Come spiega lo stesso St. Germain nel *Doctor and Student* "The point about intention is an important distinction between equity and common law. Common law was based on a literal reading of older laws and was a judgment upon whether procedural forms of action had been correctly followed; equity could look behind both, seeking the spirit behind a law rather than the letter", R.S. White, *Natural Law in English Renaissance Literature*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), p. 52.

Il concetto di *epikieia* aristotelica fu tenuto vivo dai canonisti, da Tommaso d'Aquino e dai *civilian* per poi divenire il fondamento della dottrina dell'*equity* inglese grazie al contributo di Christopher St. Germain, autore del *Doctor and Student* il testo usato anche dai *common lawyer* come punto di riferimento per la loro formazione.¹²⁷ Ciò è confermato dal fatto che Christopher St. Germain, nel rispondere alla domanda dello studente se si debba applicare la legge rigidamente, secondo il suo significato letterale, al fine di assicurare la certezza del diritto, o se si debba considerare il caso concreto e quindi mitigarla, risponde:

It is possible to make any general Rule of the Law but that it shall fail in some case...Wherefore in some cases it is necessary to leave the words of Law, and follow that Reason and Justice required, and to that intent Equity is ordained; that is to say, to temper and mitigate the rigor of the Law. And it is called also by someone Epikieia. ¹²⁸

Secondo St. Germain quindi, la legge generale, dovendo disciplinare una molteplicità di casi, può essere lacunosa, pertanto si deve ricorrere alla ragionevolezza e valutare attentamente il caso concreto. Il concetto di "reason" per St. Germain è assimilabile a quello di coscienza così come lo era per Tommaso D'Aquino il quale vedeva queste due facoltà umane dirette al perseguimento del bene.¹²⁹ I

¹²⁷ Ugo Mattei, *Il modello di Common Law*, (Torino: Giappichelli, 2014), p. 34.

¹²⁸ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 70

¹²⁹ La *Law of Reason* concepita da St. Germain coincide con la *Natural law* che secondo Tommaso d'Aquino è la legge immutabile innata negli uomini. Sta al legislatore ispirarsi ad essa nel formulare le leggi. Secondo Tommaso d'Aquino, la gerarchia delle fonti è così strutturata: al vertice c'è la legge eterna, che è la ragione divina 'the eternal law which is no more and no less than 'divine reason' ..the rational guidance of created things on the part of God'. Al di sotto di questa c'è la legge naturale, che è quella che permette agli uomini di entrare in contatto

giudici della *Chancery Court* poggiavano le loro basi teoriche proprio sul concetto di “coscienza” così come elaborato da St. Germain del quale conoscevano bene il *Doctor and Student*. Come spiega R.S. White il fatto che la valutazione secondo coscienza fosse alla base dell'*equity* era il motivo per cui il *Lord Chancellor*, che presiedeva la *Chancery Court*, era denominato dai *common lawyer* in maniera dispregiativa ‘keeper of the king’s conscience’. Si riteneva infatti che: “The Chancellor, ... was guided by simple principle of jurisprudence drawn from the Canon Law in the application to each individual case of the test of reason and conscience”.¹³⁰

Il conflitto tra giuristi di *common law* e *civilian* fu risolto solo nel 1615 quando Lord Ellesmere, *Lord Chancellor* di Giacomo I, tenne un discorso in occasione della discussione dell'*Earl of Oxford Case*. Al fine di sostenere la necessità di applicare la legge con ragionevolezza, unificò il concetto di *epikeia* aristotelica con quello di coscienza di impronta canonista e definì l'*equity* in senso tecnico come quel rimedio giuridico per attenuare l'eccessivo rigore della legge generale. Le parole di Lord Ellesmere sono chiaramente ispirate a quelle di St. Germain:

The cause why there is a Chancery is, for that man’s actions are so divers and infinite, that is impossible to make any general law

con un ordine di moralità, cioè con l'*eternal law*. La legge naturale non è scritta ma la sua esistenza è eterna poiché i suoi principi sono immutabili. Al livello più basso della gerarchia delle fonti si trova il diritto positivo, o il diritto degli uomini, che si deve ispirare alla legge naturale in quanto questa è generale mentre il diritto degli uomini dispone per i casi specifici: “Positive law are ‘particular applications’ or Natural Law precepts, and their basic purpose is to order and maintain ‘ the common welfare of the city’”. R.S. White *Natural Law in English Renaissance Literature*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 29-35.

¹³⁰ Il giudizio di *equity* era considerato un rimedio per superare la rigidità del *common law*: “the law of conscience, which is the law executed in the Court for default of remedy by Court of Common law”. R.S. White, *Natural Law in English Renaissance Literature*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), p. 46

which may aptly meet with every particular act, and not fail in some circumstance. The office of the Chancellor is to correct Men consciences from fraud, breach of trust, wrong and oppressions, of what nature so ever they be, and to soften and mollify the extremity of the law, which is called *summum ius*... And for the judgment ...Law and Equity are distinct, both in their courts, their judges, and the rulers of justice; and yet they both aim at one and the same end, which is to do right; as Justice and Mercy differ in their effects and operations, yet both join in the manifestation of God's glory. ¹³¹

Come è evidente, Lord Ellesmere utilizza come sinonimi le parole *law* e *justice*, e le contrappone a *equity* e *mercy*; quindi, per indicare il giudizio secondo il sistema di *common law* usa il termine *law* e per il giudizio della *Chancery Court* la parola *equity*. Questo uso promiscuo di termini che oggi hanno uno specifico significato, era molto comune nel periodo *early modern* quando queste accezioni erano intercambiabili e utilizzate per indicare sia i concetti astratti di teoria del diritto, la giurisdizione in senso tecnico di *common law* o di *equity*. Shakespeare stesso usa queste parole come se fossero sinonimi e ciò emerge dall'analisi dei singoli drammi che sarà svolta nei capitoli seguenti. ¹³²

L'*Earl of Oxford Case* segnò l'apice del conflitto tra i *common lawyer* e *civilian* nonché la sua fine poiché alla diatriba legale seguì nel 1616 l'ordine di Giacomo I con il quale sancì la prevalenza del giudizio di *equity* su quello di *common law*. ¹³³ Con questo ordine il sovrano Stuart dispose altresì che i casi di *equity* dovevano essere registrati su

¹³¹ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p.70.

¹³² Sull'uso di questi termini con significato giuridico connesso al dramma *Measure for Measure* c.f.r. Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 73.

¹³³ Gary Watt, *ibid.*, p.72.

un *Report* come quelli di *common law*. Il primo ad essere registrato fu proprio quello dell'*Earl of Oxford Case* aprendo così la strada alla collaborazione tra *common law* ed *equity*, tra *Lord Chief of Justice* e *Lord Chancellor*, come avevano auspicato Lord Ellesmere e Giacomo I. In questo modo di fatto si modernizzò il diritto anglosassone rendendolo flessibile e adattabile all'evoluzione della società.

Da tutto ciò emerge che tra il XVI al XVII, quando il sistema inglese di *common law* necessitava di un rinnovamento, la giurisdizione dell'*equity* ebbe un ruolo centrale in quanto si rivelò un necessario strumento legale per adeguare la legge alle esigenze concrete dei cittadini.¹³⁴ Secondo Mattei quindi, i modernizzatori del sistema anglosassone, sono da considerarsi i *civilian* che applicavano l'*equity* nei casi in cui ravvisavano l'esigenza di moderare la rigidità della legge generale per allinearla alle nuove istanze della comunità. Al contrario, i *common lawyer*, tra questi Sir Edward Coke, ritenendo di dover rimanere ancorati ai precedenti e all'antica consuetudine del regno, di fatto difendevano i diritti acquisiti nel passato senza considerare che la vita reale delle persone era in continua evoluzione e che le consuetudini che intendevano proteggere erano nel frattempo divenute obsolete.¹³⁵ Come specifica Watt, infatti, l'applicazione pedissequa del precedente non sempre è garanzia di giustizia; un precedente potrebbe non rappresentare più i principi identificativi della collettività e applicarlo significherebbe esprimere un giudizio arbitrariamente:

To follow a precedent for precedent's sake is justifiable only for a time. Beyond that time, to follow the precedent for precedent's

¹³⁴ Su come il concetto di *equity* cambia in questo periodo c.f.r. B. J. Sokol & Mary Sokol, *Shakespeare's Legal Language. A Dictionary*, (London & New York: Continuum, The Athlone Press, 2004), p. 113.

¹³⁵ Ugo Mattei, *Common Law. Il diritto anglo americano*. (Torino: Utet, 1992), pp. 59-60.

sake alone is arguably more arbitrary in the sense of being 'unreasoned' than to decide the instant case a new and free of precedent.¹³⁶

Questo capitolo costituisce l'intelaiatura sulla quale poggia l'analisi dei tre drammi. Si vedrà che i concetti fin ora esposti sono magistralmente rappresentati da Shakespeare il quale, con il linguaggio metaforico attinto dal campo semantico dell'abbigliamento, seppe creare un suggestivo *imagery* capace di esprimere sulla scena la legge nella sua molteplicità di forme e l'essenza dell'*equity*.

¹³⁶ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 77.

Chapter 2

The error of excess in dress and law: King Lear as a tragedy of divestment and a Jacobean parable for equitable moderation.

2.1. *Representing the essence of equity.*

This chapter offers some important insights into the end of the sixteenth and the beginning of the seventeenth century regarding both the evolution of the English legal system and the history of theatre. The aim of the chapter is to highlight the interrelations between Shakespeare's *King Lear* and the political treatises *The True Law of Free Monarchies* and *Basilikon Doron*, published by James VI Stuart before ascending to the throne of England with the name of James I. In particular, my analysis is focused on equity and its representation as moderation in dress as well as in law.

The first part deals with the idea of government and law according to King James as it emerges from his treatises, following which, the attention is centred on the play in which the essence of equity is inferred from metaphors concerning dress. Act 1 and Act 3 are of particular importance to my analysis because they are pivotal in revealing the rhetorical devices used to emphasise the concept of equity. Finally, in the conclusion, I offer some suggestions about the possible reason for the similarities between the language of the play and that of the order of King James about equity on the occasion of the *Earl of Oxford Case* in 1616.

2.1.1. *King James and the idea of equity as royal moderation in law and dress.*

Several significant years join Shakespeare's life to King James. First, 1599 is the year in which two significant events happened: King James published *Basilikon Doron* and the Globe theatre opened. This year is followed by 1603, the year of the accession to the throne of King James and the one in which Shakespeare's company changes its name to *King's Men*. Then 1606, or "*The year of Lear*" as James Shapiro entitled his book, is the year in which the play was performed for the first time before King James.¹ Finally, 1616 is the year of Shakespeare's death and of King James's order about equity. The section that follows will provide a brief but meaningful account of these events laying the foundation for the circumstantial investigation of the play.

King James wrote *Basilikon Doron* as a gift for his son Henry with the aim of elucidating the duties and the virtues of a good king. His inspiration was the Bible as well as classical culture, in particular Plato's *Republic*, Aristotle's *Politics* and *Ethics*, Cicero's *De Legibus*, *De Finibus* and *De Officiis*, Seneca's *Moral Essays* and last, but not least, Plutarch's *Lives*. This treatise was preceded, by one year, by another fundamental political work by King James: *The True Law of Free Monarchies* (1598) that Fishlin and Fortier consider to be a counterattack to the ideas of James' preceptor, George Bucham, who had argued against the unlimited prerogative of the king.² In both of them King James brought his conception of sovereignty and government clearly to the fore. As explained in the previous chapter,

¹ James Shapiro, *1606, Shakespeare and the Year of Lear*, (London: Faber & Faber, 2016), p. 349.

² James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 24.

The True Law of Free Monarchies is centred on two main points: the divine right of the king and the royal prerogatives. King James conceives the office of the king as a mission given by God.³ He believes that the sovereign is “above the laws” and that he is both a lawgiver and a keeper of justice, in other words he is responsible for laws, their interpretation and application.⁴

This idea of justice explains the fact that, during the Stuart dynasty, there was an increase of power of the Court of Chancery where the Lord Chancellor administered justice according to equity. As already displayed in the first chapter, a debate between the Lord Chancellor Ellesmere and Sir Edward Coke, enflamed the first years of the seventeenth century. The peak of this debate was in 1615 with the *Earl Oxford's Case* which was resolved by King James' order in 1616. With this act, the king translated in law what he believed: the jurisdictional primacy of equity. This act marks a milestone in the history of English law also because King James ordered that the decrees and deliberations had to be recorded in the Chancery Report and the first to be recorded was *The Earl of Oxford's Case*.

According to King James, a good king should not only administer his office with moderation, but he has also to maintain a

³ “Kings are called god by the prophetic king David because they sit upon God his throne in the earth and have the count of their administration to give unto him. Their office is “to minister justice and judgement to the people,” as the same David saith; “to advance the good and punish the evil,” as he likewise saith; “to establish good laws to his people and procure obedience to the same,” as divers good kings of Judah did; “to procure the peace of the people,” as the same David saith; “to decide all the controversies that can arise among them”, as Solomon did; “to be the minister of God for the weal of them that do well and, as the minister of God, to take vengeance upon them that do evil” as Saint Paul saith; and finally, “as a good pastor, to go out and in before his people,” as is said in the first of Samuel, “that through the prince's prosperity the people's peace may be procured,” as Jeremiah saith”. James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 54.

⁴ James I, *ibid.*, p. 72.

moderate behaviour. It is well known the attention that the Tudor monarchs paid to their appearance; their impressive images were displayed with the aim of representing and strengthening their power. However, while Henry VIII and Elizabeth I placed importance on the circulation of their portraits and in reinforcing sumptuary laws, King James was engaged in conveying his image as equitable king, both through portraits and political essays.

This aspect emerges clearly in *Basilikon Doron* too, where King James explains how and why behaviour frames the ideal sovereign. He probably had in his mind the figures of the charismatic Roman leaders as models of clemency and moderation. John Florio, the translator in Italian of *Basilikon Doron*, wrote that the “the king was ‘Cesare’ and his writing had the precedent of such works as the *Cyropaedia* or *Caesar’s Commentaries*, writings that were so full of prudence that they would last forever ‘ogni seculo’”.⁵ Indeed, James was frequently depicted as a Roman leader as seen in the engraving by Crispin van de Passe, dated 1613 (Illustration 1), or in the commemorative medals, where the King appears in his majesty dress, wearing a coronet of laurel on his head according to the ancient Roman fashion. He was also represented on horseback so as to be, according to Jonathan Goldberg, likened to the image of Marcus Aurelius as represented in the famous statue that was a model for Renaissance painters.⁶ Another model for King James was Augustus, the “Prince of Peace”, and he was very pleased when in the masque *Hymenaei* he was represented as “a modern-day Augustus Caesar”.⁷

In the light of this, *Basilikon Doron*, from Greek “Royal Gift”, is

⁵ Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature*, (Baltimore & London: John Hopkins University, 1983), p. 42-43.

⁶ Jonathan Goldberg, *ibid.*, p. 46.

⁷ James Shapiro, *1606. Shakespeare and the Year of Lear*, (London: Faber & Faber, 2015), p. 162.

a particularly interesting book because it demonstrates that law and dress were seen by King James as strictly interrelated forms of representation and celebration of royal power. This treatise, even in the form of paternal advice addressed to Prince Henry, is actually, a true political work through which James elucidated his thoughts not only to his son, but to all his subjects as if it were an emblem to pin on the cultural tissue of Renaissance society. Theoretical principles about ethics are juxtaposed with practical advice about behaviour in order to portray an equitable figure of the king in his entirety.



Illustration 1. Crispijn van de Passe, (1564- 1623)
King James I of England and VI of Scotland

In the first book, *Of a King's Christian Duty Towards God*, King James reaffirms the divine right of the king and defines the mission of the ruler, implying that the duty of a good king consists in translating

the teachings of the Scriptures and in being an example for his subjects. He then goes to define once more his idea of justice. Moderation in applying the law is the aim of a good king, who in achieving his mission, has to preserve this principle in order to be equitable. King James considered Justice the most important virtue for a king and believes that a sovereign should behave according to the law of his realm, making an example to his subjects. According to him, moderation should inform every aspect of the king and it should be displayed to the subjects as an example to follow. The king's behaviour is a visible image through which the inner self is represented as is stated in the third book of the treatise emblematically entitled *Of a King's Behaviour in Indifferent Things*.⁸

The correspondence between the external image of the monarch and his inner self is pivotal in King James' reasoning. In particular, he considers that the "indifferent things necessary", such as food, sleeping, dress, speaking, writing and gesture, are, actually, very important because they forge the monarch's image, and they should be inspired by moderation:

As to the indifferent things necessary, although that of themselves they cannot be wanted and so in that case are not indifferent, as likewise in case they be not used with moderation, declining so to the extremity, which is vice, yet the quality and form of using them may smell of virtue or vice and be great furtherers to any of them.⁹

⁸ "Be careful then, my son, so to frame all your indifferent actions and outward behaviour as they may serve for the furtherance and forth-setting of your inward virtuous disposition" James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.155.

⁹ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.156.

From these words it emerges that *moderation* coincides with virtue, on the contrary *extremity*, conceived as excess, with vice. The fact that “*the indifferent things*” mirror the king’s inner self, which is nothing but the conscience of the king, means that a fair external appearance is evidence of an equitable conscience of the king and in particular that dress is the most visible and tangible one; in short, moderation in dress mirrors a temperate conscience.¹⁰

Before proceeding further into the investigation, it is important to pause on the interrelation between moderation in dress and moderation in justice. It is apparent that moderation in behaviour, is aligned with moderation in justice, a concept that coincides with Aristotle’s *epieikeia* intended as opposition to strict law.¹¹ It is known that the word equity has manifold meanings, but what is important in this study is the fact that for King James the ethical meaning corresponds to a legal technical meaning. Equity, according to King James, means reading the law beyond the letter and mending the errors that might occur in case of an excessively strict law. In other words, moderation coincides with equity. For this reason, as anticipated before, the role of Lord Chancellor, who administrated justice according to equity, increased in importance during the Jacobean reign until 1616, the year of the declaration of the prevalence of equity on the common law.

Reading King James’ treatises it emerges that the king’s dress and his conscience as well as the law and equity are further developments of the relationship between external form and

¹⁰ “to interpret the inward disposition of the mind to the eyes of them that cannot see farther within him and therefore must only judge of him by the outward appearance”. James I, *ibid.*, p.93.

¹¹ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 28.

inwardness and that, as it will be highlighted in the following sections of this study, these relationships are expressed through the metaphor of clothes. As Gary Watt points out, the concepts of the law and equity are fictional figures, so their relationship is discussed making reference to metaphors. He writes that even if equity represents “the turning back to the concrete reality of life, it does not mean that equity is less fictional than general law”.¹² The most common metaphors of the relationship between the law and equity is that used by James Bodin who says that ‘laws without equity is like a body without a soul’. Another inspiring metaphor was conceived by William West in 1594. He uses the image of a nut with its kernel and says: “as the Fruit of the Nut is not in the shell, but in the kernel, so the fruit of Law is not in the letter, but in the sense”.¹³ I argue that these metaphors are absorbed into *Basilikon Doron* as it is evidenced by the fact that King James quotes West’s Latin motto ‘*nam ratio est anima legis*’ in order to explain how the law should be interpreted by a judge. What is striking is that the legal concept of equity and these rhetorical patterns based on the moderation and excessiveness, outwardness and inwardness, are very similar to those used by Shakespeare in order to theatricalize the essence of equity in his plays.

¹² “The artifice of law is to employ abstract concepts to give legal shape to things which have no natural existence”, Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), 136-137.

¹³ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), pp. 136-137.

2.1.2. *The essence of equity on stage.*

As anticipated in the introduction of this chapter, 1599 is not only the year of the publication of the *Basilikon Doron*, but also the year of the opening of the Globe theatre, a turning point in Shakespeare's production. In close succession the playwright writes for the new theatre the "Wooden O", *Henry the Fifth*, *As you like it* and *Julius Caesar*, which probably is the first play to be performed there, and outlines *Hamlet*.¹⁴

Shakespeare's life inevitably appears intertwined with that of King James who, as soon as he accedes to the throne of England in 1603, chooses "Shakespeare and his fellows player as his official company".¹⁵ In addition, Shakespeare acquires the prestigious title of Groom of the Chamber and by consequence, he, with the other shareholders of the Globe theatre "were each issued four and half yards of red cloth for royal livery to be worn in state occasion".¹⁶ Being their patron King James, Shakespeare's company changes the name from *Chamberlain's Men* to *King's Men*. All these circumstances mark another turning point in Shakespeare's creative vein, he writes the great tragedies, plays that present two fundamental features: being strongly linked to the political and social context and being 'modern' archetypes of universal concepts that are relevant also for us today.¹⁷ In particular, *King Lear* mirrors pivotal questions that characterise the first years of the seventeenth century and the beginning of the Stuart dynasty. King James, acceding to the throne of England after the death

¹⁴ James Shapiro, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, (London: Faber & Faber, 2006), p. 132.

¹⁵ James Shapiro, *1606. Shakespeare and the Year of Lear*, (London: Faber & Faber, 2015), p. 25.

¹⁶ James Shapiro, *ivi*, p.25.

¹⁷ Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, (Milano: Feltrinelli, 2015).

of Elizabeth, has to fashion both a new image of himself as authoritative monarch and of his realm as the result of the union of two nations: Scotland and England. His idea of sovereignty and justice has been openly stated in his treatises but he needs to strengthen these principles and to adapt them to the English culture. Theatre is seen as an effective media to display and promote his ideas of sovereignty, hence, it is not by chance that King James chooses Shakespeare who, more than other playwrights, is able to represent on the stage controversial political and legal issues.¹⁸ King James is interested in *King's Men's* equity performances such as *Measure for Measure*, the *Comedy of Errors* and *The Merchant of Venice*. Equity is an issue of great interest for Shakespeare too, nevertheless, he is not interested in equity from a legal and technical perspective but rather is concerned in challenging formalisms from which the essence of equity can be inferred as moderation in justice. Shakespeare conceives equity as the "justice by which a monarch is established on the throne" and at the same as the "conscientious restraint of royal power which determines the justice on his reign".¹⁹ Representing on the stage a king who ignores these principles means to display an example of a controversial figure of monarch and, by consequence, an interesting case of investigation. As already said in the first chapter, Shakespeare questioned abstract formalisms in manifold ways, one of these was "through the dramatic use of counsellor figures to provide conscientious resistance to royal authority".²⁰ The role of the counsellor in the middle age coincides with that of the chancellor, a figure who not only presides at the king's court but is also the advisor

¹⁸ James Shapiro, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, (London: Faber & Faber, 2006), p. 19.

¹⁹ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 213.

²⁰ Gary Watt, *ibid.*, p. 222.

for matters of the legal forms and righteousness of the king's law. Since his office aims to moderate the king's excess in law, the chancellor is considered to be the "keeper of the king's conscience".²¹ For this reason, Shakespeare uses this figure to discuss the role of the king and the concept of equity conceived as moderation of excesses.

Between 1604 and 1605, Shakespeare begins to write *King Lear*, a story concerning equity, or more properly, the story of a king who ignores the meaning of equity and behaves in a *crescendo* of excessiveness. In particular, *King Lear* represents a king who, because of his excesses, provokes a series of seditious events that lead to the end of his kingdom. Lear is an *exemplum a contrario* of what a king should be. This theme is of great interest to the heterogeneous audience of the Globe theatre as well as to the cultivated audience at Court, an interest increased by the emotions stirred by the Gunpowder plot in 1605. The play seems to be conceived as a homage to King James whose image needed to be reinforced after so violent action. The focus on equity and moderation might be due to the fact that the attempt on the King's life as well as on the members of the Parliament provokes a series of increasingly strong reactions of the Crown. One must consider that the trial is celebrated as it were a show and the executions of the conspirators were performed in the streets of London in order to impress the images of the dismemberment of their bodies on the onlookers' mind so as to prevent any future plots against the king. First the plot then the reaction of the government represent a mass of extreme events that so shocked people that still today the fifth of November is remembered.²² As James Shapiro points out, Shakespeare in writing *King Lear* in 1606, could have been

²¹ Gary Watt, *ibid.* p. 48.

²² James Shapiro, *1606, Shakespeare and the Year of Lear*, (London: Faber & Faber, 2016), p. 152-153.

influenced by these events in forging a new version of the old story of Lear and the result is the portrait of a king who provokes with his excessiveness the division and the apocalyptic dissolution of a British royal family.²³ An opposite image in respect to that depicted by King James in his treatises *The True Laws of Free Monarchies* and *Basilikon Doron* with the power to stir the emotions of the audience and to invite reflection on the consequences of a lack of moderation. Hence, the strategy chosen by Shakespeare consists in displaying the extreme example of an inequitable king in order to point out the concept of moderation and the essence of equity according to King James' idea of justice. As a matter of fact, the story of *King Lear* is the parable of a king who, after behaving in an excessive way, only at the end of his life understands the meaning of moderation and equitable justice. Shakespeare, in this tragedy, challenges the abstract formalisms highlighting the excesses of the characters by the metaphor of dress; in particular, he points out that excess in behaviour is symptomatic of excess in justice. By this rhetorical device, the essence of equity comes to the fore as being moderation between excesses.

In conclusion, it is intriguing to notice that these events mark both the evolution of the English legal system and of the Shakespearean theatre. Their interrelations suggest a positive and reciprocal influence, a sort of exchange between theatre and law. In summary: 1599 is the year of the opening of the Globe Theatre as well as of the publication of *Basilikon Doron*; 1603 is the year of the accession to the throne of King James and the year in which the company of Shakespeare became the official royal company with the name of *King's Men*; 1616 is the year of the death of Shakespeare as well as of the order of King James about equity that puts an end to the debate between the Court of Chancery and common lawyers. Exactly ten

²³ James Shapiro, *ibid.*, pp.56; 146-147.

years before this milestone of the English legal system, in 1606, Shakespeare with *King Lear*, raises intriguing questions about royal prerogatives, equity and justice, with apparently the aim of flattering his patron. Actually, he invites the audience to reflect on the turmoil of the legal system at the dawn of the seventeenth century and on King James' idea of justice. Hence, it seems that the order of King James, which stated the prevalence of equity over common law and occurred surprisingly in the same year of the death of the playwright, put an end to the doubts and the questions highlighted in the play ten years before.

2.2. *The tragedy of King Lear*

The following section is centred on the analysis of *King Lear* as seen through the lens of *Basilikon Doron*. My aim is to show that Lear represents an *exemplum a contrario* of what a good king should be. In the play, dress is the metaphor for an erroneous way of administering power that leads the king to the loss of his kingdom. The first section is devoted to the part of the political treatise in which King James explains in detail what image makes a good king, and then I turn my focus on the play and in particular on the errors that Lear commits in the first act, because in them is the origin of the tragedy.

2.2.1. *The error of excess of kingship in law and dress*

In his advice on how to become a good monarch, King James advises his son Henry:

Be also moderate in your raiment, neither over-superfluous, like a deboshed waster, nor yet over-base, like a miserable wretch; not artificially trimmed and decked, like a courtesan, nor yet over-sluggishly clothed, like a country clown; not over-lightly like a candy soldier or a vain young courtier, nor yet over-gravely, like a minister. But in your garments be proper, cleanly, comely, and honest, wearing your clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form, *inter togatos et paludatos*, betwixt the gravity of one and lightness of the other. Thereby to signify that by your calling ye are mixed of both the profession: *togatus*, as judge making and pronouncing law; *paludatus*, by the power of the sword, as your office is likewise mixed betwixt the ecclesiastical and civil estate.²⁴

²⁴ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier (eds.), (Toronto:Centre for Reformation and Renaissance

King James believes that the outward aspect of a monarch is evidence of moderation in his conscience. He conceives the external appearance as an emblem of the sovereign's wisdom and equity, both fundamental virtues of a monarch. Hence, if the king's outward appearance suggests moderation, it will surely follow that the king's conscience is moderate and equitable. Although King James's language in the treatise is very ambiguous as Fishlin and Fortier point out,²⁵ it is apparent that it brings to the fore the interrelation between law and dress in kingship. The key words "*inter togatos et paludatos*" suggest in a nutshell how a monarch should be. In Latin the word *togatus* refers to Roman citizens, people who could wear the toga as symbolic apparel of their social status. The toga could neither be worn by *paludatus*, who were foreigners or soldiers, nor by the plebs who could wear only the tunic.²⁶ I would argue these two words are used in the Latin sense so that to distinguish the *élite*, who dress in formal and considered attire, from the lower class dressed in a careless way. According to King James, a good king should be neither too strictly or too carelessly clothed because his image should reflect moderation in administering power and justice. In addition, these terms, *togatus* and *paludatus*, have multi-layered meanings and, relating to dress, they

Studies, 1996), p.160. Judy Kronenfeld, *King Lear and the Naked Truth*, (Durham and London: Duke University Press, 1998), p. 35.

²⁵ Daniel Fischlin, "The Candie - soldier" Venice and James VI (I)'s Advice on Monarchic Dress in *Basilikon Doron*", *Notes & Queries* ccxl, (September 1995): 357-61.

²⁶ Charlton T. Lewis, *Latin Dictionary*, (Oxford: Clarendon Press, 2002); *Togatus*: Roman citizen opposite to a foreigner or to a Roman soldier. In the time of the emperors *togati* seems to have been the designation of the citizens, in opposition to the plebs *sordida*, the *tunicati*, the third class. *Tunicatus*: clothed with a tunic, of common people, who went clothed simply with the tunic *Paludatus*: Dressed in as a symbol of civilization see: Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London & New York: Bloomsbury, 2013), pp. 33-34.

also refer to the double nature of the king's office that comprises two professions: that of judges, the *togatus*, who make and pronounce the law; and that of soldiers, the *paludatus*, who use the sword. The words *togatus* and *paludatus*, refer respectively to spiritual and temporal power too; I argue that King James intends clearly to specify that moderation should be adopted for both spiritual and temporal power because his office "is likewise mixed betwixt the ecclesiastical and civil estate".²⁷

Moreover, as James Shapiro reminds us, the words *Militia* (a synonym of *paludatus*) and *Togati* were used to distinguish two opposing factions at the court of Elizabeth I; the former represented by Robert Devereaux, Earl of Essex, and the latter by Robert Cecil. Robert Naunton, an observer at court, called them the 'swordsmen' and the 'bureaucrats'.²⁸ This distinction, as Richard McCoy points out, is analogous to that used in France with the definition *noblesse d'épee*, nobility of sword, and *noblesse de robe*, nobility of robe.²⁹

It can be thus understood that the words *togatus* and *paludatus*, or its synonym *militia*, were commonly used to compare two opposite approaches to politics and that they have their roots in the apparel of the representatives of these factions. It is interesting to note that the word *robe* has the same meaning in English as in French: a long gown associated with the legal profession.³⁰ Taking this into consideration, I would argue that the concept of *mid form* in dress is coincident with the motto *summum ius summa iniuria* as emerges in the *True Law of Free*

²⁷ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), pp.159-160.

²⁸ James Shapiro, *1599. A Year in the Life of William Shakespeare*, (London: Faber & Faber, 2005), p. 51.

²⁹ Richard McCoy, *The Rites of Kinghood: Literature and Politics of Elizabethan Chivalry*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989), p.10.

³⁰ *Le Grand Robert & Collins*, www.lerobert.com.

Monarchies and in *Basilikon Doron* where King James explains this clearly in book three: moderation is a virtue, excess is a vice.³¹ If vice must be abjured in dress as well as in administrating power and law, moderation, or temperance, is a virtue and should be achieved through thoughtfulness. A king who is able to display himself with moderate apparel and considerate behaviour shows at the same time to have a moderate conscience as well as the virtues of a good ruler.³²

The fact that the metaphor of dress explains abstract concepts related to political and legal issues emerges also from the ambiguous terms such as “over lightly like candy soldier” used by King James to describe excessiveness in dress and behaviour. Fishlin argues that these words may refer to “courtly dandies”, men who dress in an excessively sophisticated way, opposed to ‘real’ soldiers. Fishlin observes that:

Not surprisingly, James advocates the middle (or ambiguously diplomatic) road, offering the seemingly contradictory advice to ‘[wear] clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form, *inter togatos et paludatos*, betwixt the gravity of one and lightness of the other.’³³

³¹“As to the indifferent things necessary, although that of themselves they cannot be wanted and so in that case are not indifferent, as likewise in case they be not used with moderation, declining so to the extremity, which is vice, yet the quality and form of using them may smell of virtue or vice and be great furthers to any of them”. James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.156

³² As he advises his son: “Be careful then, my son, so to frame all your indifferent actions and outward behavior as they may serve for the furtherance and forth-setting of your inward virtuous disposition”. James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.155.

³³ Daniel Fischlin, “The Candie – soldier” Venice and James VI (I)’s Advice on Monarchic Dress in *Basilikon Doron*”, *Notes & Queries* ccxl, (September 1995): 357-361, p. 361.

According to Fishlin, King James's admonition of excessiveness in clothing reflects his anxiety about outward appearance and his worries about the representation of the image of the monarch and the members of his court.

All these aspects are closely interrelated with *King Lear* since it is a play about the fall of a king due his excessiveness. If, as Gary Watt argues, Shakespeare held that equity is "the justice by which the monarch is established on the throne" and also "the conscientious restraint of royal power which determines the justice of their reign",³⁴ *King Lear* is a play where the concept of equity emerges from the representation of an *exemplum a contrario* of an equitable king. Lear embodies the figure of a king unfit to rule because his excessiveness: he is unable to restrain his power and his conscience and he thus represents the opposite image of sovereign in respect of that described by King James in the *Basilikon Doron*. The opposition between the excessive figure of King Lear and the moderate one depicted by King James produces multiple legal implications of the essence of equity that Shakespeare dramatizes as errors in relying on formal appearance or as opposition to formalisms with a focus on dress.³⁵

Considering this, I would say that in Act 1 the essence of equity is displayed through Lear's errors due to a strict reliance on formal power and on the formal law. Moreover, in the part of Act 1 Shakespeare displays Lear's abstract idea of how filial love should be and his expectations of his daughters. His strong faith in his formal

³⁴ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 213.

³⁵ "The substance of Shakespeare's equity is to be found not in formal language, but in his opposition to formalism. The errors of formalism are manifold, and Shakespeare's dramatic works present them in manifold ways. They include errors of strict reliance on formal power...and strict reliance on formal law...; the error of seeking to fulfil, or to rely on, formal expectations...and error of relying on external formal appearance". Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p.195.

beliefs lead him to misread his daughters' words and to judge them unequally.³⁶ In addition, Lear is unable to restrain his power so in his decisions he is excessive and disrespectful of the law of his realm, which he should represent and preserve. These errors lead to the tragedy because Lear, instead of being a lawmaker and a keeper of justice, behaves as a tyrant. He overthrows his own rule and reign, his own regal status and his own reason.

These errors carry Lear from a position of being above the law to being completely subject to it. As a subject of the law, like the commoners, he should have legally protected himself by way of contract or an express trust. Instead, he does not, and he is therefore exposed to lawless chaos as represented by the storm on the heath. In the midst of this, the king's madness is most completely displayed. Dress contributes to create this imagery because at the beginning of the play Lear sits on the royal throne of his court dressed in his royal clothes, and in contrast, in Act 3, in a hovel, he is in dishevelled clothes searching for justice. It is only at the end of the play in Act 5 that he understands the real essence of equity. Shakespeare reveals this achievement through the loosened button of Cordelia's dress, which is the metaphor of moderation as I will explain at the end of the chapter.³⁷

In the opening scene Lear is represented as a king above the law according to the principle '*Quod principi placuit vigorem leges habet*', but he decides "to express our darker purpose" that consists in dividing his kingdom and in giving it away to his daughters: "Since now we will divest us both of rule, interest of territory, cares of state" (1.1.49-

³⁶ About the trial in Act 1 in the perspective of law and love see Kahn, Paul W, *Law and Love: the Trials of King Lear*, (New Haven & London: Yale University Press).

³⁷ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p.14.

50). The word *divest* refers both to his abdication in favour of his daughters and to the loss of his power. As a matter of fact, the progressive loss of dress is aligned with the loss of kingship. The process of divestiture of power and dress begins from the moment Lear divests himself of his crown giving it to his daughters and ends when he tears off his clothes in Act 3.

I would argue that Lear's first error is due to a strict reading of the principle encapsulated in the Latin motto '*Quod principi placuit vigorem leges habet*', which states the absolute prevalence of royal prerogative above the law. Because he relies on this dogmatic statement, he fails to protect himself by the law of his kingdom. As a matter of fact, Lear's agreement with his daughters that is but a *bare promise*, or *naked promise*, or *nude contract*, so called because it has not the legal protection, as St. Germain explains in *Doctor and Student*:

These be called naked promises, because there is nothing assigned why they should be made; and I think no action lies in those cases, though they be not performed.³⁸

Hence, Shakespeare, aligning the naked promise to Lear's nakedness displays this legal concept: Lear is portrayed naked to show that he is not sheltered from the bad weather as well as from the law because he does not have any legal action against his daughters. In other words, he is subdued to the law that, like the natural phenomena, hits his naked body. His error consists in divesting himself and investing his daughters with the royal power as clearly he announces:

LEAR: I do invest you jointly with my power,

³⁸ Christopher St. Germain, *Doctor and Student*, (Lonang Institute, 2006), www.lonang.com, p.91

Pre-eminence, and all the large effects
That troop with majesty. Ourself, by monthly course,
With reservation of an hundred knights
By you to be sustained, shall our abode
Make with you by due turn; only we shall retain
The name, and all th' addition to a king; the sway
Revenue, execution of the rest,
Beloved sons, be yours; which to confirm,
This coronet part between you. (1.1. 131-140)

The word *divest* refers first to the crown and later to clothes. In saying “This coronet part between you” (1.1. 140) Lear divests himself of power. From this moment the King no longer has the crown on his head. This image represents both the bare promise and the starting point of a progressive loss of clothes that, beginning from the King’s head, then involve his whole body. Goneril and Regan, on the contrary, are fully invested of royal power, because they wear the crown and gorgeous clothes.

The words *divest* as well as *invest* are clearly interrelated with the words *clothed* and *unclothed* with a double meaning that refers both to law and dress: Lear is unclothed while Goneril and Regan are wholly and majestically clothed. This means that Lear is injured by law while his daughters are protected by law.

Christopher St. German considered the issue of the bare promise also a question of proof, stating in *Doctors and Student*: ‘no action lieth in those cases, though they be not performed for it is secret in his own conscience whether he intended for to be bond or nay’.³⁹ In the light of this, the words “darker purpose” (1.1.35), pronounced by Lear before declaring his decision seem to refer to the fact that the

³⁹ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013), p. 68. “The reason the law will not enforce the promise is because the law has no means to probe inner conscience”.

intent of the naked promise, being hidden in Lear's conscience, is unknown and cannot be proved. By consequence, it is impossible to proof his intent in taking the agreement and to enforce the promise.⁴⁰

In conclusion, Lear, because of his dogmatic and strict interpretation of the motto '*Quod principi placuit vigorem leges habet*', refuses the protection of the law with the resulting loss of his kingship. This error is due to a form of excess because, instead of finding the middle ground between royal prerogatives and law, Lear relies only on the former. From a juridical perspective, the King's error consists in taking no formal legal protection; from the ethical perspective, Lear's error consists in not being able to understand the substance of equity as moderation. This is pointed out by the Fool with the striking metaphor of the egg.

The Fool, who may represent the counsellor of King Lear, mocks the King for his decision soon after the division of the land. With his irreverent words he highlights that the king, in dividing the crown, has uncovered his head and has thus subdued himself to the law:

FOOL: Nuncle, give me an egg
and I'll give thee two crowns.

LEAR: What two crowns shall they be?

FOOL: Why, after I have cut the egg i'the middle and eat
up the meat, the two crowns of egg. When thou
clovest thy crown i'the middle and gav'st away both
parts, thou bor'st thine ass on thy back o'er the dirt.
Thou hadst little wit in thy bald crown when thou
gav'st thy golden one away. (1.4.148 - 156)

⁴⁰ For a different perspective about the meaning of the words "darker purpose" see Paul W. Kahn, *Law and Love: the Trials of King Lear*, (New Haven & London: Yale University Press), p. 4.

In these lines the image of the egg mirrors the essence of equity. The egg's shape is similar to that of a nutshell used by William West to explain the relationship between law and equity.⁴¹ The egg comprises an inner edible part, the substance, and an external part, the shell. Therefore, the edible part of the egg represents equity, the shell represents the law. The Fool says that the shell, which clothed the content of the egg, can be divided in the middle so as to eat the edible part, the substance, and to have two halves of the shell. This means that the middle is the exact point in which the shell can be broken so as not to waste the edible part. Moreover, the edible part of the egg is in the middle of the eggshell and this image evokes the idea that the substance, or "the fruit" as William West said, is beyond and in the middle of the shell. This image, I argue, recalls the concept of "mid form" intended as moderation between two opposites poles. The Fool says that if an eggshell can be divided obtaining two broken halves that look like two crowns with pointed edges, this is not possible with a crown. If the king divests himself of the crown and divides in two parts his power, his head becomes bare, without any protection. As a matter of fact, Lear, in dividing his crown in two parts and in giving away both of them to his daughters, leaves himself without any protection neither of the crown nor of the law. What the Fool is trying to say is that if Lear had been protected by the law, he would not have lost his kingdom. Hence, the words "bald crown" refer both to the fact that Lear no longer has his crown on his head and to the naked promise with which he divested himself of power. From these considerations it is evident that dress is a powerful metaphor of the descent of the king who, from being above the law, becomes subject to the law, in the same condition as the commoners. Lear's new status is

⁴¹ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 136-137.

visually underlined by the Fool who says: “thou bor’st thine ass on thy back o’er the dirt” (1.4.154). The tragedy that the Fool intends to highlight is that Lear has only to blame himself for the loss of his kingdom because, instead of protecting his agreement with the law, he relied only on his royal prerogatives.

Lear’s second mistake concerns his formal expectations regarding his daughters’ demonstration of love and his inability to consider moderation as an ethic value.⁴² As a matter of fact, Lear prizes Goneril and Regan because they say the words that he expects to hear and because they correspond to the stereotype of the beloved daughters that he has in his mind. On the contrary, Lear repudiates Cordelia because she does not express her love according to his idealized pattern of speech. In banishing Cordelia, Lear is excessive and he behaves as a tyrant judging his daughters according to his rough conscience not to equity.⁴³

Moreover, King Lear disregards Cordelia’s warnings about the flattering words of her sisters; warnings that can be inferred from these lines:

CORDELLIA: Unhappy that I am, I cannot heave
My heart into my mouth. I love your majesty
According to my bond, no more no less. (1.1.91-93)

Here, it seems that Cordelia is comparing herself with her sisters. Saying that she cannot heave her heart in her mouth she is warning his father that, unlike her, Regan and Goneril have their

⁴² Paul W. Kahn, *Law and Love: the Trials of King Lear*, (New Haven & London: Yale University Press).

⁴³ “Equity intervenes in order “to prevent harm caused by routine insistence on legal form and legal norms” with the aim of correcting the error that can occur in case of application of general rule and to have a “better justice”. Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing), 2009, p.2-4.

hearts in their mouths. This means that their hearts are not in their chests so, instead of expressing their inner conscience, they say what is flattering, not their true thoughts. Their words are empty, mere forms, or hollow shell that do not mirror their conscience. On the contrary, Cordelia's filial love, being an abstract feeling, cannot be expressed by words. The only thing she can do is making appeal to the legal bond that links her to Lear, a bond based both on love and on law.⁴⁴ She is perhaps cautioning her father that, because her sisters are proffering flattering words without any substance, he ought to rely on the legal bond in dividing his kingdom. In other words, Cordelia is advising her father to not rely only on abstract and formal expectations but to shelter the love bond with the legal bond which is the most suitable form to protect himself and his kingdom.

Moreover, it seems that with the words "According to my bond, no more no less" Cordelia is counselling her father to take into consideration the law instead of his rough conscience. Lear disregards Cordelia's words and does not understand her reasoning, instead finding in them the evidence of her heartlessness:

LEAR: But goes thy heart with this?

CORDELIA: Ay, my good lord.

LEAR: So young and so untender?

CORDELIA: So young, my lord, and true (1.1.105-108)

It is apparent that Lear cares about abstract formalities and disregards real life. Considering the nutshell's metaphor, Lear is able only to look at the shell, not at the edible part, because he relies on external appearances without looking at what it is hidden inside the shell. The result of these errors is the subversion of the order: Lear

⁴⁴ For a different perspective see Paul W. Kahn, *Law and Love: the Trials of King Lear*, (New Haven & London: Yale University Press), p. 4.

from being above the law, above his daughters and above his subjects, places himself under the law and under his daughters' will in the same condition as the commoners.

Moreover, Lear's descent into madness in the heath scene corresponds to Goneril and Regan's ascension to the throne, a subversion of the order represented by the storm. The natural phenomenon emphasises the fact that Lear, divested of his royal power and of his royal dress, is subjected to the bad weather in the same way as he is subjected to the chaotic forces at work in a world without regal sovereignty. The storm, being an excessive natural phenomenon, represents the consequences of the lack of moderation of Lear's, in other words his excessiveness.

Only at the end of the play will Lear understand his errors in relying on abstract formalisms. In the dramatic scene in Act 5 he embraces and supports Cordelia's inanimate body and begs: "Pray you, undo this button: thank you sir" (5.3.326). The detail of the button reveals that, after being divested completely of his power, Lear understands the concept of moderation and the essence of equity.

King Lear had already used in Act 3 scene 4 the metaphor of the button when he exclaimed: "Off, off you lendings: come unbutton here" (3.4. 106-107). Nevertheless, while in Act 3 his act is excessive because he divests his body, in Act 5 he loses only one of the buttons of Cordelia's dress to signify the achievement of the essence of equity: moderation. Hence, since it is sufficient to lose only one button of a dress to survive, in order to be a good king it is sufficient to moderate slightly a strict reading of abstract formalisms and to adjust them to reality to achieve equity.⁴⁵

⁴⁵ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London and New York: Bloomsbury, 2013), p.14.

In the light of this, *King Lear* appears to be the result of a perfect rhetorical structure where dress is the metaphor of equity both from a legal as well as from an ethic perspective. At the beginning of the play Lear is represented as the king above the law, invested of his charge, clothed with his royal garment who applies law without equity because he strictly and dogmatically relies on the maxim '*Quod principi placuit vigorem leges habet*' instead of the formula '*summum ius summa iniuria*' that encapsulates the essence of equity. Only at the end of the play, Shakespeare shows on stage the tragic figure of a man who has finally learned the lesson about moderation and equity, but too late to redress the consequences of his actions.

2.2.2. *The tragedy of the divested state in law and dress*

Lear's tragic mistakes in judging by external appearance are at the core of this part of the chapter focused on the complete loss of his power. After analysing Edgar's character, I will turn to Lear's speech in Act 3.4. bringing to the fore its interrelations with *An Apologie of Raymond Sebond* by Montaigne as well King James' *Basilikon Doron*.

Edgar, disguised as Poor Tom, describes himself soon after having met Lear in the hovel, highlighting the differences between his past and present appearances:

EDGAR: A serving-man, proud in heart and mind; that
curled my hair, wore gloves in my cap, ...
One that slept in the
contriving of lust and waked to do it (3.4.83-88).

Edgar, in order not to be recognised by his father Gloucester, changes his external appearance taking the opposite *shape* in respect of that he had in the past:

EDGAR: While I may scape
I will preserve myself, and am bethought
To take the basest and most poorest shape
That every penury in contempt of man
Brought near to beast. My face I'll grime with faith,
Blanket my loins, elf all my hair in knots
And with presented nakedness outface
The wind and persecutions of the sky. (2. 2. 176 - 183)

Paradoxically, in the past, Edgar with his dress showed truthfully his social status and his proudly and vicious attitude then,

when he is disguised as Poor Tom, he shows a false public *persona*.⁴⁶ Nevertheless, he appears to Lear's eyes a virtuous man, an example to emulate. As already said, disguise is a very common strategy used by Shakespeare to challenge stereotypes and in particular to depict the error in judging by external appearance.⁴⁷ In the light of this, I would argue that Lear's error in Act 3 consists in reading strictly Edgar's dress code and in judging him according to standard patterns. Lear does not care to look beyond Edgar's appearance to discover something more about him; indeed, being satisfied by his external alone, Lear ignores Edgar's true identity and the reason for his carelessness. Lear's decision to divest himself of his clothes is based on this superficial and strict reading of Edgar's image that causes him to be erroneous and excessive in his judgement. The fact that Lear is strongly influenced by Edgar's appearance can be inferred from Act 2.2. where, in asking Regan to be hosted with his knights, he expresses a different opinion about superfluous things:

LEAR: O reason not the need! Our basest beggars
Are in the poorest thing superfluous;
Allow not nature more than nature needs,
Man's life is cheap as beast's. (2.2. 453-456)

After having seen Edgar, he makes up his mind:

LEAR: Why, thou wert better in a grave than to
answer
with thy uncovered body this extremity of the skies.

⁴⁶ About the concern towards the "false public persona" see Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London & New York: Bloomsbury, 2013), p.52.

⁴⁷ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p.195.

Is man no more than this? Consider him well. Thou
ow' st the worm no silk, the beast no hide, the sheep
no wool, the cat no perfume. Ha? Here's three on' s
us are sophisticated; thou art the thing itself.

Unaccommodated man is no more but such a poor,
bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings:
come unbutton here. (3. 4. 99 - 107)

[Tearing at his clothes, he is restrained by Kent and the Fool]

While in the first quotation Lear says that even the poorest beggars have something superfluous about them and that human beings are different from animals, in the second one he expresses another opinion. He believes that human beings, despite having been provided by God of everything necessary to protect themselves from bad weather, insist on borrowing silk, wool, feathers and other items from animals with the sole purpose of embellishing their image with artificial tools. Lear concludes that human beings are nothing but animals, hence, in order to represent their true essence, they should divest themselves of clothes that are only superficial items.

The "extremity of the skies", evoked by Lear, refers to the extreme bad weather that hit people in the same way as a strict reading of the law does to those who are not properly legally protected. In addition, the word *extremity* refers to Lear's excessive behaviour which affects the natural elements provoking a never-ending chaos. This imagery suggests that Lear is the emblem of the individual subjected to an excessively strict interpretation of the law and to the chaos of a world in which excessiveness prevails over moderation. In the last section of this chapter I will show that in the order issued by King James in 1616, the words 'Rigor and Extremity of our Laws' convey the same concept: laws give order and protect citizens

however, if they are too strict, may hurt them. Therefore, in order to achieve justice, law must be mitigated because “*in medio stat virtus*”.⁴⁸

It has been suggested that Lear’s excessive statement about the superfluity of dress recalls Michel De Montaigne’s essay *An Apology of Raymond Sebond*, translated in English by John Florio and published in 1603. As Jonathan Bate notes, Montaigne’s essays were probably part of Shakespeare’s library and were a precious source of inspiration for his plays. This emerges in *The Tempest*, where Gonzalo in his famous speech quotes *Of Cannibales*, and in *King Lear* where the first part of *An Apologie of Raymond Sebond* seems to be a sort of blue print for creating Lear’s speech in 3.4.105-107:⁴⁹

Truly, when I consider man all naked [...] and view his defects, his natural subjection, and manifold imperfections, I finde we have had much more reason to hide and cover our nakednesse than any creature else. We may be excused for borrowing those which nature had therein favored more than us, with their beauties to adorne us, and under their spoiles of wooll, of haire, of feathers, and of silke to shroud us. Let us moreover observe, that man is the onely creature whose wants offend his owne fellowes, and he alone that in naturall actions must withdraw and sequester himselfe from those of his owne kinde.⁵⁰

Despite the title of the essay, Montaigne does not actually make an apology of Sebond’s thesis, but rather he puts forward a critique of his idea of “natural religion” according to which God can be

⁴⁸ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.145.

⁴⁹ Jonathan Bate, *Soul of an Age, A Bibliography of the Mind of William Shakespeare*, (New York: Random House, 2010), p. 668.

⁵⁰ Michel De Montaigne, *Montaigne Essay, Florio Translation, Renaissance, Edition*, www.oregon.edu.

inferred from “the order of created nature and from reason”.⁵¹ Montaigne, on the contrary, believes that human beings need irrational and blind faith in God and abjures the stoic approach as he declares at the end of the essay:

He shall raise himself up, if it please God to lend him his helping hand. He may elevate himself by forsaking and renouncing his owne meanes, and suffering himselfe to be elevated and raised by meere heavenly meanes. It is for our Christian faith, not for his Stoicke vertue, to pretend or aspire to this divine Metamorphosis, or miraculous transmutation.⁵²

Shakespeare might have been inspired by Montaigne’s argument in creating the excessive and foolish figure of Lear who comes to the same conclusion as Montaigne but following a different reasoning.⁵³ Lear, unlike Montaigne, moves from a “theoretical and philosophical inquiry into deep causes to a practical faith in the surface truth of human actions and a trust in the wisdom to be gained from immediate experience.”⁵⁴ Lear’s faith in experience is demonstrated by the fact that he relies on external appearance in judging Edgar; he does not investigate beyond his poor blanket and

⁵¹ Jonathan Bate, *Soul of an Age, A Bibliography of the Mind of William Shakespeare*, (New York: Random House, 2010), p. 260. At the end of the Sebond essay, he suggests that all we can do is fall back on divine grace, on God: “Whatsoever we attempt without his assistance, whatever we see without the lamp of his grace, is but vanity and folly.” Again, the attack is specifically upon Stoicism. We will be saved by “our Christian faith,” not “Stoic virtue.” Raymond Sebond had argued that you could infer God from the order of created nature and from reason. The “apology” in Montaigne’s title is ironically meant: the essay comprehensively refutes Sebond’s natural religion and says that what you need instead is blind, irrational faith.”

⁵² Michel De Montaigne, *Montaigne Essay*, Florio Translation, Renaissance Edition, www.uoregon.edu.

⁵³ Jonathan Bate, *Soul of an Age, A Bibliography of the Mind of William Shakespeare*, (New York: Random House, 2010), p. 668.

⁵⁴ Jonathan Bate, *ibid.*, p. 260.

he does not seek to discover his true identity. Lear looks only at the shell, he does not care about the kernel, or the edible part of the egg. Only at the end of the mock trial Lear probably realises that Edgar is disguised and asks him to unmask himself pretending ironically he is wearing a silk robe:

LEAR: You, sir, I entertain you
for one of my hundred; only I do not like the fashion of
your garments. You will say they are Persian attire
but let them be changed. (3.6.75-78)

There is further evidence that Shakespeare had Montaigne in mind while he was writing the play. This may be inferred from the word “philosopher” applied to Edgar. From the moment that Lear tears off his clothes, he refers to Edgar as a philosopher three times. He says: “First let me talk with my philosopher” (3.4.150), then “I’ll talk a word with this same learned The-ban” (3.4.153). According to Jonathan Bate, “The-ban”, means philosopher: “Since philosophy began in ancient Greece, “Theban” is a synonym for philosopher. The allusion may even be specifically to a Diogenes-like philosopher from Thebes, Crates the Cynic.”⁵⁵ Lear addresses Edgar saying “Noble philosopher, your company” (3.4.169) and then he invites him to enter into the hovel saying: “Come, good Athenian” (3.4.176). The word *Athenian* is a metonymy with which Lear identifies Edgar as a philosopher of the stoic school of Athens. In other words, Edgar’s carelessness in clothes is misinterpreted by Lear who sees it as the mark of a virtuous detachment from material goods. However, all this confirms once more Lear’s error in judging Edgar. He misreads his carelessness in dress for wisdom, whereas this external appearance is

⁵⁵ Jonathan Bate, *ibid.*, p. 663.

only a *shape*, a covering, that he chose so as not to be recognised by his father. This error contributes to depict a negative portrayal of Lear: a man unable to look beyond the superficial forms and to interpret them properly. This image paves the way to the scene of the mock trial where his excessiveness will be completely displayed as madness.

It seems as if Shakespeare, in order to emphasize the unfitness of Lear in being moderate, portrays him as an extreme supporter of Stoicism instead of a follower of King James' recommendations stated in *Basilikon Doron*. The evidence of this comes to the fore in two parts of the play. First, Lear in divesting himself of his clothes ignores the functions of garments as elucidated by King James:

But to return to the purpose of garments, they ought to be used according to their first institution by God, which was for three causes: first, to hide our nakedness and shame; next and consequently, to make us more comely; and thirdly, to' preserve us from the injuries of heat and cold.⁵⁶

Lear, not only divests himself of royal power with a bare promise but, in addition, he divests his body exposing it to shame and to the adversities of the weather. Visually this divestment of power is represented by his bare head, a condition remarked upon with surprise by Kent who encounters the king on the heath and cannot believe his eyes and exclaims: "Alack! bareheaded?" (3.2.60). In Act 3 Lear tears off his clothes thus concluding the representation of the progressive loss of royal prerogatives. From this moment Lear's naked body is subjected to the hardness of weather as well as to shame. Not only he disregards the King James' advice about the purpose of

⁵⁶ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

garments, but also about how to fashion a good ruler's image. Conversely, Lear considers clothes a useless covering for human beings who are in the same condition as animals. He cries:

LEAR: Here's three on's
us are sophisticated; thou art the thing itself.
Unaccommodated man is no more but such a poor,
bare, forked animal as thou art. (3.4.103-106).

The words *sophisticated* and *unaccommodated* evoke the content of King James's political treatise in the part in which he recommends to "be also moderate".⁵⁷ It seems as if this part of the play is aligned to *Basilikon Doron* because the adjective *sophisticated* corresponds to "over-superfluous" and "artificially trimmed and decked", while the adjective *unaccommodated*, to "over-base" or "over-sluggishly clothed". Lear, asking his fellows to put off his "lendings" so as to be like Edgar, is the embodiment of the "unaccommodated man". He wants to say that nakedness mirrors virtue and purity; on the contrary, clothes, being excessive coverings for human beings' bodies, display vices. Thus, Lear considers nakedness as the only proper way of representing himself but, in thinking so, he disregards King James' recommendations about moderation that are encapsulated in the

⁵⁷ "Be also moderate in your raiment, neither over-superfluous, like a deboshed waster, nor yet over-base, like a miserable wretch; not artificially trimmed and decked, like a courtesan, nor yet over-sluggishly clothed, like a country clown; not over-lightly like a candy soldier or a vain young courtier, nor yet over-gravely, like a minister. But in your garments be proper, cleanly, comely, and honest, wearing your clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form, *inter togatos et paludatos*, betwixt the gravity of one and lightness of the other. Thereby to signify that by your calling ye are mixed of both the profession: *togatus*, as judge making and pronouncing law; *paludatus*, by the power of the sword, as your office is likewise mixed betwixt the ecclesiastical and civil estate". James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

words “mid form between *togatos et paludatos*”.⁵⁸

In addition, *sophisticated* is connected with the words *philosopher* and *sophist* because both of them are composed by the suffix *sophi* that comes from Latin and Greek with the meaning of “wise man, sage”.⁵⁹ However, in ancient Greece the word *sophist* also had the negative connotation because it refers to a person “who makes use of fallacious arguments; a specious reason”.⁶⁰ Considering this, the meaning of *sophisticated* could not only be, as R.A. Foakes notes, “no longer simple or natural”,⁶¹ but also *false* and *misleading*. Hence, Lear in asking his fellows to tear off their clothes is asking them to be true. This means that Lear sees nakedness as the symbol of truth, the *naked truth*, and clothes as artificial forms that hide truth.

Paradoxically, in the case of Edgar, even nakedness is a misleading form, a superficial covering that represents his false public *persona*. Edgar conceals himself by a sort of mask made of his naked body and a poor blanket as he says: “I will preserve myself, and am bethought/ To take the basest and most poorest shape” (2.2. 177-178).

The fact that Shakespeare uses the word *sophisticated* only in these lines of *King Lear*, moreover in a speech that has been inspired by *An Apologie of Raymond Sebond*, suggests that there might be some other link between the essay and the meaning of the play. Probably, Shakespeare is inspired by the part in which Montaigne argues that human beings represent their thoughts by artificial means, and that nature and philosophy take the form of poetry:

⁵⁸ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 160.

⁵⁹ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com

⁶⁰ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com

⁶¹ William Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes (ed.), (London: Arden Bloomsbury, 1997), p. 279, note 104.

Have I not seene this divine saying in Plato, that Nature is nothing but an ænigmaticall poesie?... And truly Philosophy is nothing else but a sophisticated poesie: whence have these ancient authors all their authorities but from poets? And the first were poets themselves, and in their art treated the same. Plato is but a loose poet. All high and more than humane sciences are decked and enrobed with a poetical style.”⁶²

It seems as if Shakespeare, in choosing the word *sophisticated*, had in mind the assertion: “Philosophy is nothing else but a sophisticated poesie”. If so, Shakespeare might have used *sophisticated* to highlight the naivety of Lear who, connecting this word to the negative connotative meaning of *sophist*, considers false what is sophisticated. On the contrary, Montaigne, as Florio does in his translation, uses the word *sophisticated* with a positive meaning that refers to poetry conceived as the form that human beings give to their noblest thoughts and feelings. Moreover, in explaining the role of poetry Montaigne uses the metaphor of dress writing: “*Toutes les sciences sur-humaines s'accoustrent du stile poetique*”; a sentence that Florio translates into English: “All high and more than humane sciences are decked and enrobed with a poetical style”. The adjective *decked* means “Adorned, embellished, set out” and *enrobed* “To put a

⁶² Florio translated *sophisticated* the French word *sophistiquée* chosen by Montaigne in order to explain that philosophy is a human artificial creation: “Ay-je pas veu en Platon ce divin mot, que nature n'est rien qu'une poësie ainigmatique ? Comme, peut estre, qui diroit, une peinture voilée et tenebreuse, entreluisant d'une infinie varieté de faux jours à exercer noz conjectures. Latent ista omnia crassis occultata Et circumfusa tenebris : ut nulla acies humani ingenii tanta sit, quæ penetrare in cælum, terram intrare possit. Et certes la philosophie n'est qu'une poësie sophistiquée : D'où tirent ces autheurs anciens toutes leur autoritez, que des poëtes ? Et les premiers furent poetes eux mesmes, et la traicterent en leur art. Platon n'est qu'un poete descousu. Toutes les sciences sur-humaines s'accoustrent du stile poetique”. Michel De Montaigne, *Essay*, www.mises.ch

robe upon, dress in a robe".⁶³ The fact that Lear abjures what is *sophisticated* implies that he refuses: "All high and more than humane sciences"; in other words he refuses what is abstract and can be explained by means of metaphors. These considerations suggest that Shakespeare uses the word *sophisticated* with the aim of portraying Lear as a king unable to look beyond the external forms and unable to understand what is not visible and cannot be inferred from direct experience. Since equity, being fictional, can be expressed by metaphor,⁶⁴ Lear, not being able to understand metaphors, is not even able to perceive the essence of equity.

In conclusion, Lear is represented as a king who does not apply equity for two main reasons: he ignores moderation and relies on abstract formalisms. This inflexibility leads him to be excessive, detached from real life and unaware of the substance beyond the superficial forms. I would therefore argue that Shakespeare portrays Lear as a figure dramatically different from that depicted by King James in *Basilikon Doron* with the aim of spurring the audience to reflect on which virtues a good monarch should have and on the essence of equity.⁶⁵

⁶³ Oxford English Dictionary , www.oup.com. Shakespeare used *enrobed* in *The Merry Wives of Windsor*

⁶⁴ Gary Watt, Gary Watt, *Equity Stirring*, (London & New York, Bloomsbury, 2009)p.135-136

⁶⁵ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 27-28.

2.3. *The search for equity in the mock trial*

The central theme of this section is the mock trial, which is one of the most moving but at the same time controversial scenes in Shakespeare's plays. Its omission from the 1623 first folio edition, rather than diminishing its interest, if anything, spurs us to investigate the causes of this cut.⁶⁶

The scene of the mock trial is crucial for this study since it is the only one in all Shakespeare's plays in which he uses the word *equity* in technical chancery sense.⁶⁷ Considering this, my aim is to discuss this scene in order to show that dress, in particular nakedness and gorgeous clothes, are metaphors to depict, by representing excess, the essence of equity. I begin the section by highlighting the influence of medieval drama and the links between clothes and the concepts of virtue and vice as conceived by King James in *Basilikon Doron*. I will then analyse Lear and his daughters' external appearance to draw attention to the meaning of this scene that appears as a *tableau vivant*

⁶⁶ Michael Warren argues that the cut was due to aesthetical and theatrical motives. According to Gary Watt the scene represents the Lord Chief of Justice (played by Edgar) and the Lord Chancellor (played by the Fool) as members of the same court. This image might have been the cause of the censure in 1623 edition because only seven years before, in 1616, the controversy between the chancellor and common law judges was ended thanks to the order of King James. Michel Warren, "The Folio Omission of the Mock Trial. Motives and Consequences", in Gary Taylor and Michael Warren, (eds.), *The Division of the Kingdoms. Shakespeare's Two Versions of King Lear*, (Oxford: Clarendon Press, 1983), p.45- 57. For an account of the scholarship engaged in analyzing the reasons of the cut see J.B. Sokol, Mary Sokol, "Shakespeare and the English Equity Jurisdiction, *The Merchant of Venice* and the two texts of *King Lear*", *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 50 No.200 (1999), pp.417-439. Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p.76. For a historical and critical analysis of the the two versions of *King Lear* see Gary Taylor, "Monopolies, Show Trials Disaster and Invasion. *King Lear* and Censorship", in Gary Taylor and Michael Warren, (eds.), *The Division of the Kingdoms. Shakespeare's Two Versions of King Lear*, (Oxford: Clarendon Press, 1983), pp. 75-119.

⁶⁷ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p.206.

representing the absence of justice.

2.3.1. *The mock trial as a play within a play*

What makes this mock trial one of Shakespeare's most moving scenes is the figure of Lear who is represented as an old man divested of his royal power as well as of his clothes in the useless attempt to achieve justice in a lawless chaos. This scene, being encapsulated in the long sequence on the heath, seems to be a play within a play, whose structure retraces the scheme of the medieval dramas.

Previous studies have reported that morality plays were a kind of performance representing the personification of abstract concepts. For instance, Justice appeared as the leading character of the so-called "four daughters of God", along with Truth, Mercy and Peace.⁶⁸ Elizabethan dramatists, according to Alvin B. Kernan, were greatly influenced by the traditional medieval schemes, even though they created more realistic characters than those represented in the past. Kernan argues in particular that:

For Shakespeare [...] the opposing tugs of old ideas and the desire to follow nature where it led are most powerful. His characters are masterpieces of realism and yet they operate very close to such overwhelming schemes[...].⁶⁹

⁶⁸ Even though, in the 16th century Justice is represented as a theological concept, as in the morality play *Respublica* dated 1553, then "Justice is beginning to assume the function of a judge of the court" and "is assuming more and more of the qualities of the judge who rules on civil suits...in *Respublica* is centered with administrating justice on 'the criminal element' rather than with divine sentence to be passed on a generic representative of mankind". J.Wilson McCutchan, "Justice and Equity in the English Morality Play", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 19, No. 3 (Jun., 1958), pp.405-410, p. 405.

⁶⁹ Alvin B. Kernan, "Formalism and Realism, in Elizabethan Drama: The Miracles in King Lear", *Renaissance Drama*, Vol. 9, (1966), pp.59-66. For the influence of the morality plays on Elizabethan Dramas c.f.r. John Wasson, "The Morality Play: Ancestor of Elizabethan Drama?", *Comparative Drama*, Vol. 13,

The argument that the mock trial is structured according to the scheme of the morality plays is also supported by Thelma Nelson Greenfield's study about clothing in *King Lear*. She argues that the contrast between nakedness and gorgeous clothing is a motif that belongs to the morality plays and that, also off stage in Renaissance pictorial representations, the juxtaposition of clothed and naked figures had a symbolic meaning that Shakespeare may have used to give dramatic emphasis to his play. In particular, nakedness had more than one meaning over the centuries. In Biblical Roman tradition it was associated with poverty, shame as well as with truth; as a matter of fact, from this latter idea derives the saying *naked truth*. Then, starting from the Proto - Renaissance iconography, this second meaning prevailed so nakedness was considered the symbol of virtues and among them of truth. Gorgeousness, instead, symbolised pride in medieval morality and miracle plays.⁷⁰

Act 3.6, as will be shown below, is a grotesque representation of a mock trial where the court attempts to achieve justice and equity without any outcome. In this scene two opposite parties are on stage: on one side there are Lear, Kent, Edgar and the Fool, who represent the virtues of Justice and Equity; on the other side there are Goneril and Regan who embody the vices of Vanity and Pride. What is striking is the imagery used to evoke this opposition between vices and virtues. The characters representing virtues, such as Lear, Edgar and Kent, are naked or in careless clothes, while the characters representing vices are dressed in gorgeous clothes. This contrast

No. 3 (Fall 1979), pp. 210-221.

⁷⁰ About nakedness in *King Lear* Kronenfeld, Judy, *King Lear and the Naked Truth*, (Durham and London: Duke University Press, 1998). Thelma Nelson Greenfield, "The Clothing Motif in *King Lear*", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 5, No. 3 (Summer, 1954), pp.281-286.

between nakedness and luxury attire is meaningful because represents two opposite forms of excess.

Turning back to *Basilikon Doron*, it is clear how such a way of seeing excesses in dress is similar to that conceived by King James.⁷¹ Reading the text, it appears that the expressions “over-base, like a miserable wretch ... over-sluggishly clothed, like a country clown” correspond to the figure of Lear and to the other members of this mock court of justice, who are naked or in careless clothes; while on the opposite side, the words “over-superfluous, like a deboshed waster...artificially trimmed and decked, like a courtesan...over-lightly like a candy soldier or vain young courtier”, correspond to the figures of Regan and Goneril. The fact that neither Lear and his court nor his daughters achieve the “mid form between *togatos et paludatos*”, suggests their lack of moderation in dress that reflects the lack of moderation in behaviour as well as in conscience.

In order to analyse the characters in the scene of the mock trial one must consider Gary Watt’s point according to which the Fool represents the Lord Chancellor, Edgar the Lord Chief Justice and Kent, a local judge.⁷² The role played by the Fool is very important because in the Middle Ages the Lord Chancellor was the counsellor of the king

⁷¹ “Be also moderate in your raiment, neither over-superfluous, like a deboshed waster, nor yet over-base, like a miserable wretch; not artificially trimmed and decked, like a courtesan, nor yet over-sluggishly clothed, like a country clown; not over-lightly like a candy soldier or a vain young courtier, nor yet over-gravely, like a minister. But in your garments be proper, cleanly, comely, and honest, wearing your clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form, *inter togatos et paludatos*, betwixt the gravity of one and lightness of the other. Thereby to signify that by your calling ye are mixed of both the profession: *togatus*, as judge making and pronouncing law; *paludatus*, by the power of the sword, as your office is likewise mixed betwixt the ecclesiastical and civil estate”. James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

⁷² Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 76-77.

for legal matters. His mission consisted in moderating the king's excesses in administrating power, and for this reason he was called "the keeper of king's conscience".⁷³ By the second half of the fifteenth century the concept of equity is meant as moderation, so the Fool in this play would also embody Equity or Mercy. On the other side Edgar, as the Chief of Justice, would embody Justice or the Law.⁷⁴

As to Goneril and Regan, the fact that they are depicted as beautifully and richly dressed women suggests they might be the personification of Vanity and Pride.⁷⁵ Indeed, this can be inferred from several parts of the play. In Act 2 Kent, in expelling Goneril's steward Oswald, calls her contemptuously: "Vanity the puppet" (2.2.35). Moreover, in Act 3 the Fool refers to the vanity of Goneril saying: "For there was never yet fair woman but she made mouth in a glass" (3.2.35-30). The word "glass" in this case refers to the mirror, the symbol for the Vanity.⁷⁶ The fact that both of them are particularly attentive to fashion and to their appearance is underlined also by Lear in his answer to Regan when she refuses to respect the agreed reservation:⁷⁷

LEAR: O, reason not need! Our basest beggars

⁷³ Gary Watt, *ibid.*, p. 27.

⁷⁴ According to J. Wilson Mc Cutchan, in the plays performed at the end of the 16th century, the character of Equity replaced that of Justice mirroring the shift of the concept of Justice "from a theological abstraction to a civil servant attains" and in that period the words 'justice and mercy' as well as 'law and equity were synonyms'. J. Wilson McCutchan, "Justice and Equity in the English Morality Play", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 19, No. 3 (Jun., 1958), p. 405.

⁷⁵ Thelma Nelson Greenfield, "The Clothing Motif in King Lear", in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 5, No. 3 (Summer, 1954), pp.281-286, p. 284.

⁷⁶ William Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes (ed.), (London & New York: Bloomsbury, 1997), p.227, note 35.

⁷⁷ According to A.R. Foakes in Act 2.2.35 the words *Vanity puppet*, referring to Goneril, are interrelated with the character of *Self Regard* that was represented by means of puppets in the Morality plays. William Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes (ed.), (London & New York: Bloomsbury, 1997), p.227, note 35.

Are in the poorest thing superfluous;
Allow not nature more than nature needs.
Man's life is cheap as beast's. Thou art a lady;
If only to go warm were gorgeous,
Why, nature needs not what thou gorgeous wear 'st,
Which scarcely keeps the warm. (2. 2. 453 - 459)

Despite the fact that each character can be identified with a sort of personification of virtues and vices, the end of this *play within the play* encapsulated in *King Lear* is not as encouraging as that of the morality plays. Indeed, the fight between virtues and vices, instead of ending with the victory of virtues, ends with the victory of vices. As a matter of fact, Justice and Equity are defeated. The explanation for this outcome might be Shakespeare's aim to challenge the medieval stereotypes of the morality plays in order to represent the essence of equity. He depicts the characters who should embody the virtues as excessive, so, drawing attention to the dramatic consequences of a lack of moderation in administering power and justice. On one side, there is Lear who should be the gatekeeper of justice but he is unfit to play this role as it is evidenced by the fact that, in presiding this court of justice, he continues to be excessive in his foolishness. The nonsense request of a trial is only the latest in a series of illogical assertions that contribute to portray the image of an old king unable to control himself just as he had not been able to control his power. On the other side, there is his court composed by men who Lear calls "judges" but who actually are only grotesque masks of the Lord Chancellor and the Lord Chief of Justice. With these images Shakespeare challenges formalisms and, by doing so, he spurs the audience to investigate from different perspectives the relationship between the superficial form and the substance, in dress as well as in law.

As already said, even though Shakespeare was a learned man

in law and his plays are dense of legal language, he used the word equity very infrequently. Surprisingly, in *King Lear* we find the use of this word in a technical sense and, not by chance this occurs in the scene of the mock trial when Lear is in careless clothes and the court is composed of a Fool and two disguised persons, Edgar and Kent:

LEAR: I'll see their trial first. Bring in their evidence.
[to Edgar] Thou robed man of justice, take thy place.
[to the Fool] And thou, his yoke-fellow of equity,
Bench by this side. [to Kent] You are o'the commission;
Sit you too. (3.6.35-39)

It is apparent that the association between the technical meaning of equity and the mock court has been created by Shakespeare to achieve a specific purpose. It seems as if the playwright wants to align the mock court of the play with the courts existing in early modern London with the aim of displaying a grotesque representation of justice.⁷⁸ As a matter of fact, the characters evoke an improvised itinerant company of actors - very common in Shakespeare's time - who play a morality play, but none of them is able to perform properly. The Fool is the "yoke-fellow of equity", hence, in Lear's mind he is Lord Chancellor but he is unable to keep the king's conscience. Interestingly, he is the only member of this foolish court of justice who is wearing his usual dress, which is a sort of odd costume adorned with a coxcomb. Unlike Edgar who is disguised and he is pretending to be poor and mad, the Fool is not hiding his true identity and he is playing his role. This is a strategy adopted by Shakespeare to highlight the errors in judgment due to the unreliability of external appearance. Moreover, the Fool behaves as if

⁷⁸ About the grotesque and its comparison with the theatre of the absurd see in *King Lear* see Jan Kott, *Shakespeare our Contemporary*, (London: Methuen, 1965).

Goneril were before this mock court. He addresses her saying: "Cry you mercy, I took you for a joint-stool" (3.6.51). Despite the appeal to mercy, it is clear that this scene is a parody of a trial in which mercy and equity are absent. This detail makes this mock trial very similar to that of *The Merchant of Venice* where Portia, in order to spur Shylock to be moderate, highlights the iniquity to which a strict reading of law could lead. In order to achieve this outcome, as Watt points out, "Portia then traps Shylock applying the law even more strictly than he himself had applied it".⁷⁹ Similarly, this mock trial in *King Lear*, evokes mercy but, instead of moderation and equity, excessiveness is at the centre of the scene.

Another way in which Shakespeare parodies justice is when the Fool puns with the word *joint- stool* showing his ability in mocking rather than in judging according to equity. A.R. Foakes notes that this expression was "a mocking excuse for overlooking someone", and more interestingly Steven Doloff points out that this piece of furniture was considered as evidence that a witch had been there. Doloff writes: "It was believed that for purposes of obscuring their movements witches left behind them, among other things, joint stools, enchanted in such a way as to assume their likenesses".⁸⁰ Indeed, it is as if Goneril is seen by her father because she has left an enchanted *joint-stool* representing her image. The Fool ironically makes reference to this popular belief and pretends that a *joint-stool* with the shape of Goneril is in the hovel. Actually, he is underlining Lear's foolishness in thinking that his daughter is before him. I would argue that this scene

⁷⁹ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 214. About Portia's equity see Daniela Carpi, "Law, Discretion, Equity in *The Merchant of Venice* and *Measure for Measure*", *Cardozo Law Review*, Vol. 26, 6, 2005, pp. 2317-2329.

⁸⁰ William Gulstad, "Mock - Trial or Witch - Trial in *King Lear*", *Note & Queries*, ccxxxix, (1994), pp. 494-497. Steven Doloff, "'Cry You Mercy, I Took You for a Joint-Stool': A Note on King Lear's Trial of the Chairs", *Note & Queries*, ccxxxiv, (1989), 332.

is grotesque, because the Fool's pun, instead of being amusing, rather shows that Lear is the victim of his own foolishness. The representation of the defeat of Equity is clear: the Fool, who should represent the Lord Chancellor, the judge who should administrate justice according to equity, is holding a trial without the accused and without any proof. In addition, instead of keeping the king's conscience, as a good counsellor should do, the Fool is indulging the king's excessiveness.

The other figure who should support Lear to lead this imagined trial is Edgar, who is disguised as Poor Tom and pretends to be affected by mental illness. According to Lear's foolishness, Edgar should play the role of the Lord Chief of Justice and to some extent, the representative of common law. One must consider as already said, that nakedness from the Proto - Renaissance was considered the symbol of truth and the allegory of Justice in Renaissance pictorial representations was depicted as a female body sometimes partially covered with a soft draped cloth holding in her hands the scales and a sword. This to show with her nakedness the truth.⁸¹

Taking this into consideration, I would say that Edgar's external appearance seems to mirror a distorted image of the allegory of Justice and to make a mockery of the legal profession. First, he is a man instead of a woman and he is wearing a poor piece of cloth instead of the soft draped cloth in classical style. Moreover, Lear ironically mistakes the poor blanket for a toga, the typical attire of the legal professions. As a matter of fact, in addressing to Edgar he says: "Thou robed man of justice, take thy place" (3.6.36). The words "robed

⁸¹ See Chapter 3, Illustration 7 p. 177. Judith Resnik, Dennis E. Curtis, *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First-Century Courthouses*, Faculty Scholarship Series. Yale Law School Faculty Scholarship, Paper 693. http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_paper. Thelma Nelson Greenfield, "The Clothing Motif in King Lear", in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 5, No. 3 (Summer, 1954), pp.281-286, p. 282.

man” refer to the image of the long gown typical of the attire of lawyers as well as to the association with the word “justice” because the word “Robe” denoted metonymically the legal profession.⁸² Hence, the satiric expression “robed man of justice” creates a contrast between Edgar’s clothes, the poor blanket, and the images of the richly adorned clothes that judges wear. In other words, Edgar’s disguise might be an indirect way of making a mockery of the legal profession, a parody that reflects the diffused sense of distrust towards lawyers in Renaissance London. In addition, as already said in Chapter 1, there was a serious crisis in the English Legal system due to the increasing competition between the common law courts in Westminster and the royal prerogative courts, signally the Chancery Court.⁸³ Further evidence for the unfavourable situation of the legal profession comes from Philip Stubbes in the second part of *The Anatomy of Abuses in England* first published in 1583:

Indeed the lawe was made for the administration of equitie and justice, for the appeafing of controuerfies & debates, and for to giue to every man (*Quod fuum eft*) That which is his owne, but being now preuerted and abufed to cleane contrarie ends (or now commonly the law is ended as a man is fr[e]inded) is it not better to fuffer a little wrong with patience, referring the reuenge to him who faith: *Mihi vendicatam & ego retribuam.*⁸⁴

From these considerations emerges a shadowy or rather

⁸² *Oxford English Dictionary*, www.oed.com *Robed*: Wearing a robe or robes. *Robe*: A long outer garment of a particular form or material worn to denote a person's rank, office, profession.

⁸³ Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010), p. 29 ss.

⁸⁴ Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's Youth*, Part II, *The Display of Corruptions*, (London: The New Shakespeare Society, 1882).p.10.

obscure image of the legal system in early modern London, an image that might have inspired the conception of the scene of the mock trial as a satire on the judges and lawyers. It is quite likely that the contrast between the poor blanket worn by Edgar and the image of the gown is a rhetorical device to create a satiric effect with the aim of raising a penetrating critique. As a matter of fact, it seems that the association of the figure of Edgar with that of the Lord Chief of Justice, may be an indirect accusation of falsehood against judges who hide personal interests under their formal attire.

It may be a connection between the idea of *togatos*, as conceived by King James, and this satiric effect. The word *togatos* in Latin, as previously explained, refers to a restricted group of citizens who can wear the toga and shows the close relationship with the lawyers who use to wear a toga too. The “mid form between *togatos et paludatos*” recommended by King James is completely absent in the mock trial because carelessness in clothes represents carelessness in administrating justice.⁸⁵ Hence, if Edgar represents the Chief Lord of Justice, as Watt claims, and the Fool the Lord Chancellor, the mock trial is a parody on these figures. As a matter of fact, as B.J. Sokol and Mary Sokol argue, the debate between these two jurisdictions of equity and common law was abated during Elizabethan times but, by 1610, the struggle became more intense than in the past. This means that, in order to avoid involvement in the debate, Shakespeare, or someone else, could have cut the scene in a period in which the contrasts between Coke and Ellesmere were increased.⁸⁶ I do agree with this perspective and with Watt who points out:

⁸⁵ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

⁸⁶ B.J. Sokol and Mary Sokol, “Shakespeare and the English Equity Jurisdiction. *The Merchant of Venice* and the two texts of *King Lear*”, *The Review of English Studies, New Series*, Vol. 50, No. 200 (1999), pp. 417-439, p. 437.

This is probably down to the fact that in 1608 the zealous reformist Edward Coke had not yet attained the rank of Lord of Justice and so the traditional constructive partnership between the chancellor and the common law judges had not yet broken down, whereas by 1623 the political controversy between law and equity was perhaps still too fresh in the memory to include the hovel scene in the folio edition.⁸⁷

Warren argues that this cut is due more to aesthetic than political choices:

The big difference between the technique of 3.6. and 4.6 is that the mock trial presents an arraignment of the daughters and of false justice in term of ensemble madness, whereas 4.6. does so by concentrating on Lear's mad mind alone... The reunion of Lear and Gloucester in 4.6 is a much simpler, more human scene than 3.6 - a major reason, I think for its grater impact in performance.⁸⁸

The scholar explains that in *King Lear* the mock trials in Act 3.6. and in Act 4.6. are interdependent. Both of them are representations of the corruption of human justice and its falseness. Hence, Shakespeare cut the scene in Act 3.6 to enhance the emotional impact of that in Act 4.6.

⁸⁷ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 76. According to Gary Taylor too the cut may be due to political reasons, in particular as a consequence of the Master of Revels' intervention. Gary Taylor, "Monopolies, Show Trials Disaster and Invasion. King Lear and Censorship", in Gary Taylor and Michael Warren, (eds.), *The Division of the Kingdoms. Shakespeare's Two Versions of King Lear*, (Oxford: Clarendon Press, 1983), p. 75.

⁸⁸ Michel Warren, "The Folio Omission of the Mock Trial. Motives and Consequences", in Gary Taylor and Michael Warren, (eds.), *The Division of the Kingdoms. Shakespeare's Two Versions of King Lear*, (Oxford: Clarendon Press, 1983), p.45- 57.

I would add to these observations one other point. The cause of the censure may be due also to the fact that the scene portrays the Lord Chief of Justice and the Lord Chancellor as shadowy figures. As Warren notes this scene represents the corruption of human justice as an “ensemble madness”. Considering this, I think that, being Act 3.6 much more politically inconvenient than that in act 4.6., which is centred only on Lear’s madness, it was omitted. As a matter of fact, the contrast between Edgar’s poor blanket and the evoked image of the rich *robe* of judges produces a satiric effect that soon after turns into a grotesque tragedy. Edgar’s disguise and his unfitness to achieve justice evokes the early modern London common law courts where the confusion about law was dramatic. In other words, the mock trial in Act 3.6. echoes the debate about the crisis of the legal system, a crisis that is well exposed by Lear’s speech to Gloucester in Act 4.6:

LEAR: Through tattered clothes great vices do appear;
Robes and furred gowns hide all. Plate sin with gold,
And strong lance of justice hurtles breaks;
Arm it in rags, a pigmy’s straw does pierce it.
None does offend none, I say none. I’ll be able’ em;
Take that of me, my friend, who have the power
To seal th’ accuser’s lips. Get thee glass eyes,
And like a scurvy politicians seem
To see the things thou dost not. Now, now, now, now,
Pull off my boots; harder harder so (4.6.160-169)

Here, there is once again a reference to the gown, the toga that hides and conceals the truth, which echoes *Basilikon Doron* where the term *togatus* refers to strictness, an excess to abjure. This might be a sufficient reason to censure this scene that appears a warning addressed to King James regarding the consequences of a lack of faith in the juridical system. A warning, as will be explained in the

conclusive paragraph of this chapter, which may have spurred King James to declare in his order about equity dated 1616:

Forasmuch as Mercy and Justice be the true Supporters of our Royal throne...We in our princely judgment will and command that our Chancellor... shall not hereafter desist to give unto our Subjects...such relief in Equity. ⁸⁹

⁸⁹ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 72.

2.3.2. Doublets, white pale cloth and nakedness.

As pointed out in the introduction of this section, in the mock trial there are some echoes of the morality play's structure: on one side Lear and his court, who should represent virtues, are in careless clothes; on the other side Goneril and Regan, who should represent vices, are in gorgeous clothes. The contrast between virtues and vices, using careless and luxurious attire, is a typical motif of morality plays since, as has been suggested in previous studies, external formal appearance conveys intriguing allegorical meanings.⁹⁰ Shakespeare fashions this pattern so that to represent the essence of equity in terms of textile metaphor.

As Catherine Richardson points out, in early modern culture dress on stage symbolised the image and the essence of the characters:

The visual image is, of course, the first thing to be seen by the audience and the primary site of the appreciation of the uniqueness of the character; a material reading therefore starts with the clothes on which the image is principally based, and is grounded on them. Clothing is the quality of the essence which is desired and the governing aspect of its representation: it is the opening gambit of actor to audience in relation to which all other information about their character is read.⁹¹

Moreover, Richardson claims that dress can easily convey figurative concepts concerning openness and closeness, inwardness and outwardness, private and public domain of an individual. I would say that dress is like a boundary between the naked body and the

⁹⁰ Thelma Nelson Greenfield, "The Clothing Motif in King Lear", in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 5, No. 3 (Summer, 1954), pp.281-286.

⁹¹ Catherine Richardson, *Shakespeare and the Material Culture*, (Oxford: Oxford University Press, 2012), p. 82.

external elements. More the cloth is thin and soft more the body is visible but vulnerable; differently, a heavy and hard cloth, or a cuirass, protects properly the body but prevents to investigate the true shape of it. Shakespeare makes use of this kind of metaphors to represent legal issues of huge complexity and he most likely take advantage of the fact that the costumes of the actors are the same as those worn by the audience. This implies that the references to the details of clothes are not only visible on stage but also off stage. In addition, the audience could easily grasp the meaning of these metaphors. Details concerning the shape and the material of apparel appear to be pivotal in order to investigate the legal meaning of the equity plays. Considering these findings, this section will demonstrate that Regan and Goneril's apparel is the metaphor for strictness in reading the law. When the play is represented in 1606, these two female characters are probably represented on stage wearing a doublet because there are several references in the play that suggest an interrelation between this garment and the notions of strictness and hardness. Doublets are so called because originally were worn by men as a double layer between the armour and the naked body, in fact they were close fitting. Philip Stubbes in his treatise, *The Anatomy of Abuses in England*, first published in 1583, describes in detail this kind of apparel for men naming it "the monstrous doublet" because it appears so excessive in its shape to mark the vice of pride in the person who wears it. Moreover, he explains that they were so stuffed and tight to prevent movement:

For now the fashion is to have them hang downe to the middle of their theighes, or at least to their priuie members, being fo harde-quilted, and stuffed, bombasted and sewed, as they can neither worke, nor yet well playein them, Through the excessive

heate therof.⁹²

In the Tudor period doublets and jerkins, a soft leather jacket without sleeves, were a very fashionable attire worn also by women; notably, Elizabeth I wore doublets with the aim of having a masculine image and to emphasise her role as sovereign.⁹³ Nevertheless, Stubbes abjures this habit that he believes leads to the misreading of sexual identity:

The Women also there haue doubletsts & ierkins, as men haue here, buttoned vp the breast, and made with wings, welts, and pinions on shoulder poyntes, as mannes apparel is for all world; & though this be a kind of attire appropriate onely to man, yet they blushe not to wear it. ⁹⁴

I would say that this feature of the doublet may be the phantom thread that links the images of Goneril and Regan to the concept of strictness in reading the law as conceived by King James in *Basilikon Doron*. In other words, Goneril and Regan's attire represents visually their hardness and strictness both in their attitude and in reading the law. On the contrary, the naked body of Lear, represents his rough conscience and his looseness in approaching to the law.

As can be seen from the Tudor or Stuart portraits, some doublets and sleeves are depicted with pinks on them. These are decorative holes or eyelets, from which soft and pale cloth could stick out and be visible. These sort of cuts are especially on women's attire

⁹² Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, (London and Edinburgh: W. Pickering and W. & D. Laing, 1836), p.44.

⁹³ Gary Watt, *Dress, Law and Naked Truth. A Cultural Study of Fashion and Form*, (London & New York: Bloomsbury, 2013), p. 62.

⁹⁴ Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, (London and Edinburgh: W. Pickering and W. & D. Laing, 1836), p.68.

with the aim of mitigating the severity and the masculinity of the doublet.⁹⁵ An example of this may be given by Elizabeth's dress in the Pelican Portrait by Nicholas Hilliard.



Illustration 2.
Nicholas Hilliard, (1547-1619).
The Pelican Portrait (1575)

⁹⁵ The Pelican Portrait by Nicholas Hilliard National Museums Liverpool. An example of this kind of decoration is in *The lady in Red*, by Giovan Battista Moroni, 1556-1560.

Another interesting example of the Renaissance European fashion is in *The Lady in Red* by Giovan Battista Moroni



Illustration 3.
Giovan Battista Moroni (1522-1579/79);
The Lady in Red, (1556-1560).



Illustration 4. A detail of the doublet.
Giovan Battista Moroni 1522-1579/79);
The Lady in Red, (1556-1560).

Philip Stubbes describes this luxury fashion in these terms:

I say nothing of what their doublets be made, some of saten,
taffatie, silk, grograine, chamlet, gold, siluer, & what not!
slashed, iagged, cut, carued, pincked and laced with all kinde of
costly lace of diuers and sondry colour. ⁹⁶

⁹⁶ Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, (London and Edimburg: W. Pickering and W.D. Laing, 1836), p.45.

This fashionable attire might have been a visible metaphor on stage to express strictness in opposition to moderation with significant reference to law and equity. I would say that the close-fit doublet may represent the strictness of law, the pale cloth, which sticks out from the holes of it, may represent equity because it softens the severity of it; the naked body represents the rough conscience. In other words, the pale cloth, being in the middle between the doublet and the naked body represents the moderation between excesses. Significantly, Goneril and Regan's dress appears not to have this gentle finish that would have softened the hardness of their figures and their attitude towards their father's request. I would argue that, on the occasion of the first representation of the play in 1606, Goneril and Regan's were on stage wearing gorgeous doublets made of a thick tissue without any eyelets on it so that to prevent the pale clothe to be seen. This metaphorically conveys the image of two very strict women, very similar to the common lawyers who interpret the law according to the reading of the letter.⁹⁷ Their excessive strictness in dress and in behaviour is anticipated with the textile metaphor in Act 2:

LEAR: Thou art a lady;
 If only to go warm were gorgeous,
 Why, nature needs not what thou gorgeous wear'st,
 Which scarcely keeps warm. But for true need-
 You heavens, give me that patient, patient I need!
 You see me here, you gods, a poor old man,
 As full of grief as age, wretched in both (2.2. 456-462)

⁹⁷ "And therefore the law must be interpreted according to the meaning and not to the literal sense thereof: *nam ratio est anima legis*. And as I said justice, so say I of clemency, magnanimity, liberality, constancy, humility, and all other princely virtues, *nam in medio stat virtus*". James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.145.

With these words Lear invokes patience because he is losing his temper and accuses his daughters of being too strict in not allowing him to have his retinue, as he has asked in the reservation. The stress on the word gorgeous is enlightening because it refers to the fact that Regan and Goneril's bodies are covered by sophisticated clothes that, instead of keeping them warm, emphasise vainly and proudly their beauty. This aspect can be inferred also from Lear's observations about his daughter's dress in 2.2. 256-257. I would point out that Lear's words do not imply, as Thelma Nelson Greenfield argues, that Regan's body is partially naked.⁹⁸ If anything, looking at Renaissance fashion, they might have had their neck bare, but this was a very common detail that did not denote pride or vanity (Illustration 5).⁹⁹ I would say that Lear's observation serves to highlight the excessive luxury in clothes of his daughters instead of their nakedness because the use of the word "gorgeous". Shakespeare, by repeating twice "gorgeous" underlines the features of Goneril and Regan's dress with the aim of shaping their image on stage, an image of fashionable women with significant metaphorical meanings to unfold. Their bodies are imagined covered with sumptuous clothes, made of coloured silk and possibly preciously embroidered according to the Renaissance fashion. This fashionable attire "scarcely keeps warm", as Lear notices, but this does not imply that Goneril and Regan are partially naked, rather, that they are wearing a dress with a doublet that probably leaves their neck bare according to the fashion of that

⁹⁸ Thelma Nelson Greenfield, "The Clothing Motif in *King Lear*", in *Shakespeare Quarterly*, Vol. 5, No. 3 (Summer, 1954), pp.281-286, p. 285.

⁹⁹ Illustration 5, Philip Stubbs *The Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's Youth*, Part I, (London: The New Shakespeare Society, 1877-9).

period.

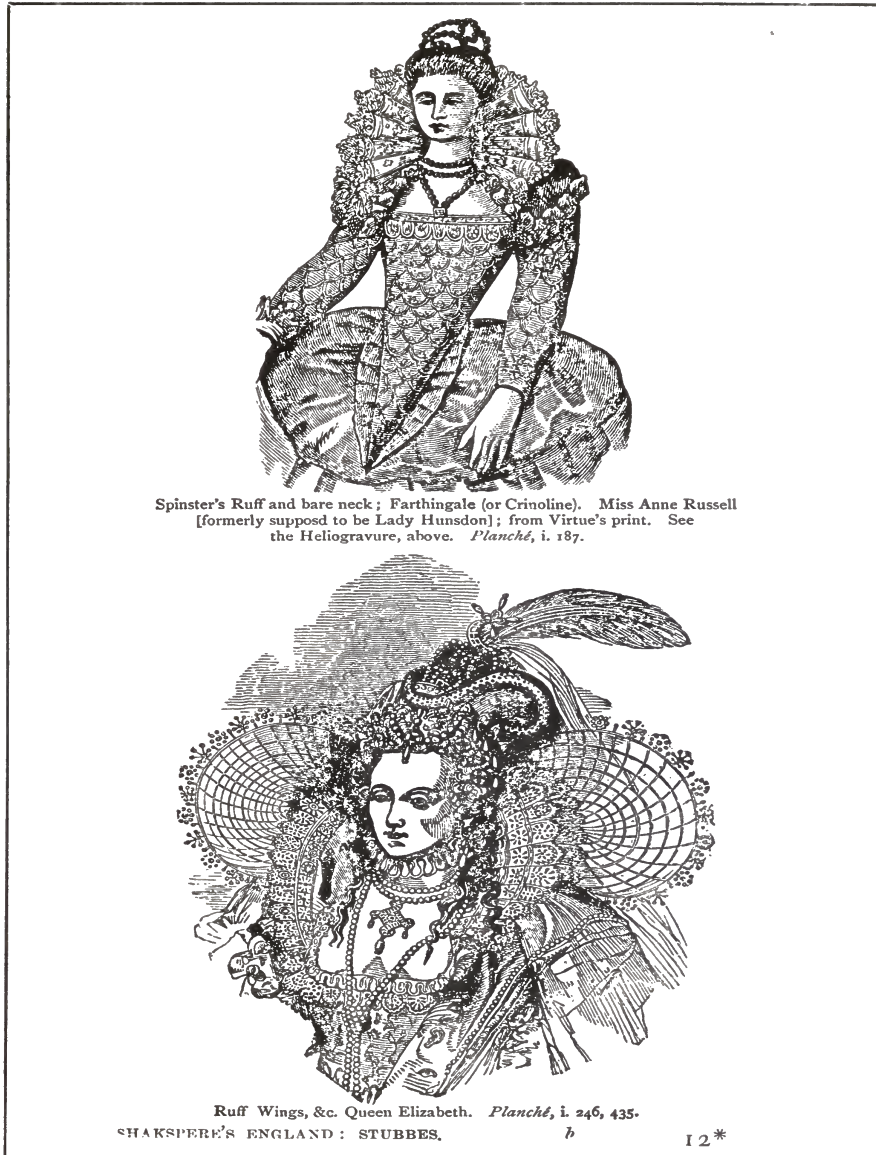


Illustration 5.

Spinster's Ruff and bare neck.

Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's Youth*, Part I, (London: The New Shakespeare Society, 1877-9).

Picture 12 *

I would argue that, the luxury apparel of Goneril and Regan metaphorically represents that they are protected by the law because Lear cannot enforce the obligation. Moreover, the richness of their clothes is aligned with the concept according to which sin is covered by rich clothes expressed clearly by Lear in Act 4 scene 6.¹⁰⁰

What is surprising and intriguing is that the juxtaposition of Lear's looseness in dress with Goneril and Regan's strictness is very similar to that described in *Basilikon Doron* regarding excessiveness in clothes. From the comparison of the two texts some similarities may be inferred especially when King James advises his son to be moderate.¹⁰¹

Lear and his daughters represent the two opposites excessive ways of dressing that King James abjures in *Basilikon Doron*. Lear represents the "over-base, like a miserable wretch" or "over-sluggishly clothed, like a country clown"; Regan and Goneril represent the "over-superfluous, like a deboshed waster" or the "artificially trimmed and decked, like a courtesan".¹⁰² Carelessness as well as luxury are two forms of excessiveness in dress that reflect an excessiveness in behaviour; the carelessness of Lear's symbolises a lack in restraining his conscience in administrating justice, conversely the luxury in Goneril and Regan's clothes symbolises a strictness in

¹⁰⁰ LEAR: Through tattered clothes great vices do appear;\Robes and furred gowns hide all. Plate sin with gold, \And strong lance of justice hurtles breaks (4.6.160-162)

¹⁰¹ "Be also moderate in your raiment, neither over-superfluous, like a deboshed waster, nor yet over-base, like a miserable wretch; not artificially trimmed and decked, like a courtesan, nor yet over-sluggishly clothed, like a country clown; not over-lightly like a candy soldier or a vain young courtier, nor yet over-gravely, like a minister". James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

¹⁰² James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

reading the law. They ignore their father's requests and show a lack of moderation, in particular a lack of mercy. As a matter of fact, Regan and Goneril cannot be forced to respect the reservation because their father did not protect the agreement with a condition as required by the law. However, if they had been loyal to filial love, they would have been equitable and would have allowed his retinue to assist him as stated in the reservation. Since all this did not happen, the relationship between Lear and his daughters is informed by the absence of mercy and equity.

Reading again *Basilikon Doron*, it is apparent that neither Lear nor Goneril and Regan correspond to the model imagined by King James since neither of them represents the *mid form*. Turning to the metaphor of Renaissance fashion, if equity is represented by the textile metaphor of the soft and precious pale cloth visible from the holes of the doublet that protects the naked body, it should come as no surprise that Goneril and Regan do not display this gentle decoration and that Lear is carelessly dressed.

2.3.3. *Dress, proof and truth.*

As it has been already highlighted in the previous section, Lear in Act 4 is aware of the falseness and the corruption of human justice hence, he expresses his frustration identifying in the luxury dress the means of concealment of vices.

In this section this concept will be deepened in respect to the investigation of truth and proof in legal trial. As a matter of fact, dress is metaphor of the impossibility to achieve justice because, covering completely the body, prevents the discovery of the *naked truth*. As Watt points out:

The true nature of legal trial is not to discover naked truth, but to produce a certain satisfactory proof in the form of textile and text. The covering, not the content, is the heart of the matter in the worlds of dress and law alike. In short, law prefers fabricated truth to naked variety.¹⁰³

The scholar observes also that:

The concept of satisfactory legal proof in early modern England was formulated in the context of a wider cultural appreciation of proof as a material quality of clothing and of armour in particular. With this in mind, the conclusion we reach is this: that legal proof beyond reasonable doubt is proof with holes in it, but with holes too small to allow the inquirer to probe to a deeper reality and too small therefore to admit injury. When such reliable outward proof is established, the law is then content to presume that it has probed to the point of a person's inner mettle

¹⁰³ Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London: Bloomsbury, 2013), p. 75.

and to the point of truth.¹⁰⁴

Taking these observations into consideration, I would say that Shakespeare represents the ideas of truth and proof in the legal trial “in the form of a textile” through a similar metaphor to that discussed previously concerning the essence of equity: the doublet represents the strictness of the law while nakedness is the epitome of the rough conscience. The pale cloth, which sticks out from the eyelets of the doublet, represents the mitigation of the law, in technical legal sense it represents *equity*. In the field of the legal trial, the doublet represents the *fabricated truth* and nakedness the *naked truth*. The problem in the mock trial is that the doubles of Goneril and Regan are hard, strict and without holes on them so that it is impossible to see the pale cloth between the doublet and the naked body. Moreover, they are completely close to their bodies so that to hide the pale cloth beneath them and metaphorically they prevent “the inquirer to probe to a deeper reality and too small therefore to admit injury”. Consequently, I would say that Goneril and Regan’s apparel epitomizes not only that they are protected by the law but also that they are protected by a fabricated truth. This scene confirms once more Lear’s tragedy: he has only to blame himself for losing his kingdom because his daughters are guilty of nothing but applying the law strictly.

According to Lear, Goneril and Regan’s are guilty of not having respected the reservation as it emerges in Act 2.2 :

LEAR: Made you my guardians, my depositaries,
But kept a reservation to be followed
With such number. What, must I come to you
With five and twenty? Regan, said you so?

¹⁰⁴ Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London: Bloomsbury, 2013), p. 72.

REGAN: And speak' t again, my lord: no one with me (2.2.440-444)

Lear, astonished for his daughter's behaviour, wants to prove what makes them so heartless but without any outcome:

LEAR: Now I prithee, daughter, do not make me mad:

I will not trouble thee, my child. Farewell:

We'll no more meet, no more see one another.

But yet thou art my flesh, my blood, my daughter,

Or rather a disease that's in my flesh,

Which I must need call mine. (2. 2. 407- 412)

Although that, Lear's desire of achieving truth and justice will not be satisfied because both Goneril and Regan are protected by the law. Hence, Lear can only achieve the *fabricated truth* represented metaphorically by their gorgeous dress. However, this superficial layer of truth is unsatisfactory for him because he cannot deepen his investigation in their hearts so that to achieve legal *proof beyond reasonable doubt*.¹⁰⁵

Goneril and Regan, seem to represent another side of truth with respect of Edgar because while he, wearing a poor blanket and showing his nakedness, represents the parody of *naked truth*, the two sisters, wearing gorgeous clothes, embody the *fabricated truth*, a truth that is so superficial that is unsatisfactory. Goneril and Regan's words too are depicted as textile products that cover the *naked truth* like their dress covers their naked body, so that Lear, the inquirer, is unable "to probe to a deeper reality". He, thus, cannot achieve the *proof beyond*

¹⁰⁵ For a historical perspective see Barbara J. Shapiro, "*Beyond Reasonable Doubt*" and "*Probable Cause*": *Historical Perspectives on the Anglo – American Law of Evidence*, (Berkeley: University of California Press, 1991).

any reasonable doubt, neither in testing their filial love in Act 1, nor in the mock trial in Act 3, where in addition, they are not on stage.

First, in Act 1 Lear investigates his daughters' filial love in order to know how much they love him: "Which of you shall we say doth love us most" (1.1. 51).¹⁰⁶ Goneril and Regan's aim is to persuade Lear to divide his kingdom and divest him of his power in their favour. In order to achieve this, they create a *fabricated truth* by the means of their words, a sort of cloth that covers their inwardness. The reference to *mettle* and, indirectly to the doublet, which boy actors most likely worn on stage, is the textile metaphor used by Shakespeare to visually bring to the audience's mind the idea of truth as result of a textile artefact: a *fabricated truth*. As a matter of fact, Goneril declares: "Sir, I do love you more than word can wield the matter" (1.1.54-55). Saying this she underlines that her filial love is so sincere and deep that words cannot exhaustively express it. As Foakes argues, her utterance refers to a recurrent question in the play about the discrepancy between what people say and what people mean, moreover it highlights "the relation between words, matter or meaning, and deeds".¹⁰⁷

Then Regan adds: "Sir I am made of that self *mettle* as my sister, and prize me at her worth" (1.1.69-70). In speaking in such a way, she compares herself to her sister even though the word *mettle* is ambiguous. In Quarto *mettle* is spelled *metal*, so it is possible that these two words are interchanged. As Gary Watt points out, since the end of the sixteenth century the word *metal*, or *mettle*, was used to refer to "a quality of character that is resistant to a probe".¹⁰⁸ Furthermore, in

¹⁰⁶ Paul W. Kahn, *Law and Love: the Trials of King Lear*, (New Haven & London: Yale University Press), pp. 1-28.

¹⁰⁷ William Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes, (ed.), (London: Bloomsbury, 1997), p. 161.

¹⁰⁸ Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London: Bloomsbury, 2013), p. 61.

early modern England, in order to prove the metal of an armour, an arrow was shot onto it and the 'proof mark' resulting was displayed in order to provide evidence of its thickness and good quality.¹⁰⁹ Thus, Regan's utterance might mean that she has the same good quality of character as that of her sister and that she, like her sister, is hard as metal, or more properly as a cuirass of metal of good quality able to resist to the external attacks. The reference to the word *mettle* suggests a pivotal aspect of Goneril and Regan's character, their strictness and their lack of mercy, which permeate the entire play since their rigidity in applying the law is the cause of the submission of Lear and his exposure to the "extremity of the skies" (3.4.100). Moreover, the reference to *metal* might be related to the question of proof implying that Goneril and Regan's inwardness cannot be proved *beyond any reasonable doubt*. Hence, the inquiry led by Lear in Act 1 before the division of his kingdom fails because he, relying only on their formal words, makes an error due to a superficial interpretation of the word *mettle* that may refer to the good quality of character but also to their heartlessness represented by means of their fashionable silk doublet.

Secondly, in Act 3 Lear is in a sort of dreamlike state in which he imagines to make an inquiry into Regan's body, according to the procedure of a witch trial.¹¹⁰ Lear, aware of his previous error in relying on formalism, wants to deepen his investigation by looking under the doublet in search of the *proof beyond any reasonable doubt*. In addressing Regan, he says:

LEAR: And here's another whose warped looks proclaim

¹⁰⁹ Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London: Bloomsbury, 2013). p. 58.

¹¹⁰K.E. Maus,, "Proof and Consequences: Inwardness and its Exposure in English Renaissance", *Representations*, (Berkeley: University of California Press, 1991), pp. 29-52. William Gulstad, "Mock - Trial or Witch - Trial in *King Lear*", *Note & Queries*, ccxxxix, (1994), pp. 494-497.

What store her heart is made on. Stop her there!
Arms, arms, sword, fire, corruption in the place!
False justicier, why hast thou let her' scape? (3.6.52-55)

In this utterance there are three words related to the semantic field of textile that suggest the impossibility of discovering the *naked truth* because of the excessive hardness of the covering as well as of their behaviour. These words are: *warped*, *looks* and *store*. The interrelation between these words suggests the image of Reagan's body covered by a rigid and impenetrable doublet tailored with a heavy cloth and stuffed as it is reported by Philip Stubbes' *The Anatomy of Abuses in England*.¹¹¹ This image conveys the idea that Regan is protected by the law because her naked body, which represents the *naked truth*, is perfectly hidden. The word *warped* might have a double meaning intriguingly connected both with Regan's behaviour and her cloth. According to the *O.E.D.* the verb *to warp* means "bend or twist (an object) out of shape, distort"; the adjective *warped* means "bent, contorted or twisted out of shape" also in a figurative sense related to a state of mind. The origin of this meaning is due to the noun *warp* that refers to weaving. According to the *O.E.D.*, the *warp* is: "The threads which are extended lengthwise in the loom, usually twisted harder than the weft or woof, with which these threads are crossed to form the web or piece".¹¹² The interrelation

¹¹¹ "For now the fashion is to have them hang downe to the middest of their theighes, or at llesft to their priuie members, being fo harde-quilted, and ftuffed, bombafted and fewed, as they can verie hardly eyther ftoupe downe, or decline them felues to the grounde, foe ftyffe and fturdy they ftand about them...I fay nothing of what their Doublet be made, frome of Satin, Taffatie, filk, Grogram, Chamlet, gold, filuer, & what not; flafhed, iagged, cut, carued, pincked and laced withal kinde of coftly lace of diuers and fundry colour, for if I fhoulde ftand vpon thefe particularities, rather time then matter would waiting". Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's Youth*, Part. I, (London: The New Shaksepeare Society, 1877-9), p.55-56.

¹¹² *Oxford English Dictionary*, www.oed.com

between the words *warped* and *looks* is very intriguing too because *look* refers to the action of looking and, especially in plural, it refers to the appearance of a person, or of an animal.

Hence, the words *warped looks* may refer to Regan's appearance including her eyes, her face and her garments. In other words, Shakespeare creates a textile metaphor related to the essence of proof and truth in legal trial starting from the word *warp*: as the warp is twisted hard so that to weave a heavy and covering cloth, Regan is hard so that to prevent her father from achieving the truth.

However, Lear is not satisfied of her superficial appearance and wants to know the truth: "What store her heart is made on" (3.6.53). The word *store*, according to the *O.E.D.* means "plenty or abundance of something", including clothes. Hence, I would argue, that the word *store* refers to the fact that Lear imagines that Regan's appearance reflects her inwardness.¹¹³ Most importantly, according to Charles Jennens, in Quarto the spelling of the word *store* was *stuff*, which means *matter* in general but also cloth.¹¹⁴ By consequence, it seems that Lear is saying something similar to what King James utters in the *Basilikon Doron*: because outward behaviour and external appearance mirror inwardness, Regan's appearance demonstrates her warped mind and her hardness of heart.

In conclusion, Regan's hardness represents the impossibility for Lear of achieving justice. He cannot have the *proof beyond any reasonable doubt* but only the superficial layer of the *fabricated truth*. This concept is suggested making appeal to the image of the weave: the more the threads are strictly woven in the loom, the smaller the holes between the warp and the weep are. This implies that a heavy

¹¹³ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com.

¹¹⁴ W. Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes, (ed.), (London: Bloomsbury, 1997), p. 290.

weave covers the naked body in a manner that prevents seeing it. Goneril and Regan's doublets, being made of a kind of strict weave, prevents the achievement of justice because of the impossibility to glimpse neither the naked body, which represents the *naked truth*, nor the pale cloth, which metaphorically represents the point in which the *proof beyond any reasonable doubt* is visible.

Nevertheless, Lear insists on anatomizing his daughter, in order to know the *naked truth*:

LEAR: Then let anatomize Regan; see what breeds
About her heart. Is there any cause in nature that make
These hard heart? (3.6.73-75)

I would say that, not being Regan's body on stage, Lear's request confirms that the scene of the mock trial is the representation of the impossibility to achieve the human justice. This because not only the *naked truth* is hidden under the *fabricated truth* but also because the absence of the physical body of Regan. Lear imagines that the "false justicer", that is the Fool, let her escape.

I would like to conclude considering again what Lear says about luxury dress:

LEAR: Through tattered clothes great vices do appear
Robes and furred gowns hide all. Plate sin with gold
And strong lance of justice hurtles breaks; (4.6.160-162)

Scholars consider the ironic meaning in the words "Plate sin with gold and strong lance of justice hurtles brakes" because gold is not a hard metal, so it can be pierce easily.¹¹⁵ Actually, the use of the

¹¹⁵ W. Shakespeare, *King Lear*, R.A. Foakes, (ed.), (London: Bloomsbury, 1997), p. 339.

word “gold” may recall to mind the doublets that, as Philip Stubbes explains, were embroidered with golden threads:

I say nothing of what their doublet be made, some of satin, taffatie, silk, grograine, chamlet, gold, siluer, & what not! slashed, iagged, cut, carued, pincked and laced with all kinde of coftly lace of diuers and sondry colour, for if I shoulde stand vppon these particularities, rather time then matter would waiting.¹¹⁶

This reference to gold serves to symbolically emphasise the fact that, if the *fabricated truth* appears convincing and attractive as gold may be, the *proof beyond any reasonable doubt* is legally satisfied. So, if the sin is protected by gold, Justice doesn't break this surface to investigate the *naked truth*, because she is satisfied. This is the bitter reflection of Lear and the essence of his tragedy.

¹¹⁶ Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, (London and Edimburg: W. Pickering and W.D. Laing, 1836), p.45.

2.4. Shakespeare's legacy on the royal order in 1616

As pointed out in the introduction of this chapter, some pivotal events align Shakespeare's life to King James. If 1599 has a certain relevance for both of them because the publication of *Basilikon Doron* and the opening of the Globe theatre, 1616 marks the end of an age. It is almost certain that in April Shakespeare unexpectedly died, and on the 14th of July King James confirmed the supremacy of the Lord Chancellor's decisions over those of common law courts. With this order he attempted to put an end to the strife that had inflamed the juridical system and endangered the Crown.¹¹⁷ As already explained in the first part of this chapter, it is as if this order, coming only a few months after Shakespeare's death, was an attempt to answer to the questions represented exactly ten years before in *King Lear*. As a matter of fact, there is some evidence of a certain similarity between the images and the ideas underlying the King James' order and those represented in the play. I would argue that a thread joins *King Lear* (1606) and the King James' order, (1616). What is intriguing is the fact that these texts were conceived following similar patterns and using the metaphor of dress to represent the essence of equity.

Therefore, the aim of this section is to highlight that King James in writing the order might have been inspired by the rhetorical devices and the language used by Shakespeare in Act 3, the scene of the mock trial, and in Act 5, when Lear is kneeling on Cordelia's body asking to loose one button of her dress.

As explained in the previous sections, the scene of the mock trial represents the image of the crisis of the English legal system in the early modern period and the debate on equity and the law. This

¹¹⁷ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 67.

scene appears like a warning addressed to King James who, in writing the order, may have been inspired by it. However, before the order in 1616, King James had already dealt with the relationship between the law and equity in his political treatises. Signally, he uses the metaphor of dress to explain the concept of moderation in law in *Basilikon Doron* with the expression: “mid form, *inter togatos et paludatos*”.¹¹⁸

Hence, I think that King James might have been prompted by the seriousness of the questions raised in *King Lear* regarding justice and equity to formally state in an order what he had already written in *Basilikon Doron*. It is as if in this treatise, his political ideas were only theoretically expressed, while in the order they were fully and concretely stated and applied in the juridical system. The King was particularly concerned with legal matters as evidenced by the fact that he conceived himself as a lawgiver and a keeper of justice, as he stated in his treatises. Hence, he was aware of the fact that the problems of the juridical system influenced negatively his kingship as it is confirmed by the fact that in 1605, only an year before *King Lear*, he approved an act of the Parliament directed to reduce the number of attorneys and lawyers.¹¹⁹ The act declared that judges could admit attorneys at court: ‘the authority to admit only those ‘as haue benee brought up in the same courts or otherwise well practised in Solliciting of cawses’.¹²⁰ So, the increasing instability due also to the strife between the Lord Chancellor and the Lord Chief of Justice, might have motivated King James on the occasion of the *Earl of Oxford Case*, to

¹¹⁸ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

¹¹⁹ Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010) p. 29 ss. On the reformation of the legal system see L. Knaka, *Law Politics in Jacobean England*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), p. 105.

¹²⁰ Andrew Zurcher, *ibid.* p. 29.

provide a legal remedy to the incertitude in the juridical system before it was too late. For this he passed the order in 1616 with which he paves the way for the modern English legal system characterized by a partnership between the Lord Chief of Justice and the Lord Chancellor for a common aim: the achievement of justice.¹²¹

I would argue that *King Lear*, acting as a warning concerning the crisis of the English legal system and a reflection about equity, had spurred King James to write the order in 1616. In doing this, it appears likely that King James encapsulated in this formal act the rhetorical devices that he had appreciated ten years before while he was attending the performance of *King Lear* in Whitehall on St Stephen Day 1606.¹²²

King James in the order in 1616 explains that in case of conflict equity prevails:

Forasmuch as Mercy and Justice be the true Supporters of our Throne, and that it properly belongeth unto us in our Princely Office to take care and provide, that our subjects have equal and indifferent Justice ministred unto them: And that where their case deserveth be relieved in Course of Equity by Suit in our Court of Chancery, they should not be abandoned and exposed to perish under the Rigor and the Extremity of our Laws. We in our princely judgment will and command that our Chancellor, or keeper of the Great Seal for the Time being, shall not hereafter desist to give unto our Subjects, upon the several Complaints now or thereafter to be made, such relief in Equity (notwithstanding any Proceedings at the Common Law against

¹²¹ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 74. Mark Fortier, "Coke, Ellesmere, and James I", *Renaissance Quarterly*, Vol. 51, No.4 (Winter, 1988), pp. 1255-1281.

¹²² James Shapiro, *1606, Shakespeare and the Year of Lear*, (London: Faber & Faber, 2016), p. 349.

them) as shall stand with the true merits and Justice of their Cause, and with the former, ancient and continued Practice and Presidency of our Chancery have done.¹²³

The words “they should not be abandoned and exposed to perish under the Rigor and the Extremity of our Laws” imply that King James considers equity a form of protection from strict law. Equity is depicted like a cloth that covers the subjects protecting them in case of excessive strictness of the general law. King James, in *Basilikon Doron* has already used similar words in talking about the purpose of clothes:

But to return to the purpose of garments, they ought to be used according to their first institution by God, which was for three causes: first, to hide our nakedness and shame, next and consequently, to make us more comely; and thirdly, to preserve us from the injuries of heat and cold.¹²⁴

The idea that clothes shelter human body from natural phenomena is expressed also by Edgar at the moment he decides to disguise himself as Poor Tom in a very similar way as that used by King James: “And with presented nakedness outface/The wind and persecutions of the sky” (2. 2. 182 - 183). The fact that King James probably had in mind the words of the play can be inferred also from

¹²³ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 72.

¹²⁴ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

Act 3 where Lear, in describing the bad weather that is hitting his body, uses the words “extremities of the skies”:¹²⁵

LEAR: Why, thou wert better in a grave than to answer
with thy uncovered body these extremities of the skies.
Is man no more than this? Consider him well. (3.4.99-101)

Lear has been depicted by Shakespeare as the emblem of the human being subject to the law so King James in writing the order, might have had in mind this dramatic figure.

As already discussed in the previous sections, both Edgar and Lear are talking in a metaphoric sense, so the reference to clothes must be intended as a reference to the law. They are saying that they are not protected by the law but subjected to it. This condition is represented by their clothes: Lear is naked while Edgar is covered only by a blanket. In *King Lear* and in King James’ order, dress and law are aligned in the sense that both of them are represented as external forms able to protect a human body from aggressions. The fact that the body is unclothed means that it is exposed not only to the bad weather, as King James stated in *Basilikon Doron*, but also to the law. As a matter of fact, Lear is naked and exposed to the “extremity of the skies”. In other words, in the order a pivotal concept is expressed: the law has the purpose of protecting human beings like clothes do, a concept mentioned in the political treatise *Basilikon Doron* and in *King Lear*.

Moreover, the idea according to which equity is a protection from the strictness of the law, like clothes, is expressed in the order with the words ‘*relief in equity*’, which recall Act 5 of *King Lear*. In the

¹²⁵ LEAR: Why, thou wert better in a grave than to answer/With thy uncovered body this extremity of the skies./Is man no more than this? Consider him well. (3.4.105-107)

conclusive moving scene Lear asks to loose the button on Cordelia's dress: "Pray you, undo this button: thank you sir" (5.3.326). As already explained by Gary Watt, this detail is a metaphor of the essence of equity as moderation because, loosening a button may be sufficient to bring Cordelia relief; in the same way, mitigating the strictness of the law may be sufficient to bring relief to subjects and, by consequence, to achieve equitable Justice.

Turning back to the declaration of King James, it is apparent that this has been conceived bearing in mind the Aristotelian meaning of *epikieia* as mitigation of a strict interpretation of the law. However, King James might have been prompted to amend this act also by the figure of Lear who, embracing the inanimate body of his beloved daughter Cordelia, begs to have a button of her dress loosened. Lear's attempt to bring relief to Cordelia comes too late and King James probably considers this image as an admonition. Thus, in order to preserve his kingdom from a confused juridical system that could cause the subversion of his power, he decides to put an end to the debate between common law courts and the Chancery Court bringing *relief in equity* to the subjects before it was too late.

Capitolo 3

Rappresentazione della sovranità e della giustizia in "Measure for Measure".

3.1. Abiti double face, armature e maschere: ovvero i vestiti del diritto.

3.1.1. Un vestito nuovo per il sovrano

Prima del 1606, anno della rappresentazione del *King Lear*, Shakespeare aveva già affrontato le questioni relative al *common law* e all'*equity* in altri drammi e ciò dimostra che ne riconosceva la forza di attrarre l'interesse del pubblico sia del *Globe* sia delle sale di *Whitehall*. Uno di questi drammi è *Measure for Measure*, messo in scena all'indomani dell'ascesa al trono di Giacomo I nel 1604, nel quale l'abbigliamento è già un'efficace metafora delle molteplici forme in cui la legge si rappresenta.

Questa commedia è profondamente radicata nella cultura materiale inglese *early modern* e l'ambientazione nella città di Vienna è solo uno stratagemma per esprimere sul palcoscenico ciò che non poteva essere esplicitamente detto. Come ha fatto notare la critica, infatti, in *Measure for Measure*, si indaga il pensiero esposto dal re nei suoi libri: *The True Law of Free Monarchies* e il *Basilikon Doron*.¹ D'altra parte, come nota Sommerville, in particolare il *Basilikon Doron* era un *best-seller* del tempo poiché, tradotto in molteplici lingue, era stato

¹ Louis A. Knafla, "Britain's Solomon, in Reading Jacobean Writing: The Subjects of Royal Writings in Jacobean Britain", in Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), *Essay on the Writings of James VI and I*, (Detroit: Wayne State University Press, 2002), pp. 238-239. Constance Jordan, "Interpreting the Statute in *Measure for Measure*", in Brandin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, (eds.), *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013), p.101 ss.

diffuso in tutta Europa rendendo la figura di Giacomo Stuart molto nota.² I riferimenti a questi testi sono evidenti e la stessa figura del Duca Vincenzo abbigliata da monaco è tratteggiata prendendo come modello quella di Giacomo I il quale si presentava ai sudditi come un mediatore della volontà divina e un garante delle leggi, della giustizia e della pace.³ Come ricorda Lous A. Knafla, egli sosteneva che: “Kings were called by God, and thus embodied divine power on earth. They could make and unmake subjects, and exercise the power of life and death”.⁴ Inoltre Giacomo I spesso citava le sacre scritture in quanto credeva che il sovrano fosse una sorta di ministro di Dio:

The king, in secular world, was subject only to those civil and common law and customs that were agreeable to the divine law of God (Merbury 1581). King should fear God and subject should obey them. Godly Kings were to read and mediate on law of God; Scripture contain commands and prohibitions, and kings were to obey both (*Basilikon Doron*).⁵

In considerazione di tutto ciò, in questo capitolo si vuole dimostrare che il dramma *Measure for Measure* riflette le apprensioni e le aspettative generate dal passaggio della corona d’Inghilterra dalla

² Johann P. Sommerville, *King James VI and I. Political Writings*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p.xv. James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.22. Schanzer, Ernest, *The Problem Plays of Shakespeare*, (New York: Schocken Books, 1963), p. 121 ss.

³ David L. Stevenson, *The Role of James I in Shakespeare’s Measure for Measure*, ELH, Vol. 26, No.2 (Jun. 1959), pp. 188-208, p. 190. Paul, Raffield, “The Trials of Shakespeare: Courtroom Drama and Early Modern English Law”, *Law and Humanities*, Vol. 8 (1), 53-76, p. 62 ss.

⁴ Louis A. Knafla, “Britain’s Solomon, in Reading Jacobean Writing: The Subjects of Royal Writings in Jacobean Britain”, in Daniel Fischlin, Mark Fortier, (eds.), *Essay on the Writings of James VI and I*, (Detroit: Wayne State University Press, 2002), pp. 238-239.

⁵ Louis A. Knafla, *ibid.*, p 241.

dinastia Tudor a quella Stuart. Si vedrà che nella commedia si mette in dubbio l'affidabilità di quanto affermava il sovrano a proposito della corrispondenza tra aspetto esteriore e interiorità e si invita il pubblico a riflettere sulla questione della giustizia. Dall'analisi emergerà che il drammaturgo per rappresentare questi concetti trae spunto, paradossalmente, dagli stessi modelli retorici adottati da Giacomo I.

La volontà di ribaltare gli stereotipi per dimostrare l'ingannevolezza delle apparenze, è già intuibile dal titolo scelto per la commedia, *Measure for Measure*, che i più ritengono sia una citazione del Discorso della Montagna quando Gesù dice: "Con la misura con cui misurate, sarà misurato a voi in cambio".⁶ Si metterà in evidenza, invece, che il titolo *Measure for Measure*, più che a discorsi biblici dall'oscuro significato, si riferisce alla bilancia, cioè all'accessorio che dovrebbe rappresentare l'equità nell'allegoria della Giustizia. Nella commedia il valore simbolico di questo oggetto è messo in discussione e al suo posto è l'abito che assurge a emblema di equo giudizio. Shakespeare, richiamando concetti, immagini, oggetti e accessori propri della moda *early modern*, teatralizza la legge e il diritto rappresentando atti giuridici, situazioni giuridiche soggettive nonché la giurisdizione di *equity* e quella di *common law* come se fossero abiti da indossare per recitare uno spettacolo.⁷ Il cappuccio, la toga, la maschera e il velo, sono metafore dei diversi modi in cui la legge si manifesta. Gli abiti così come le leggi, sono forme ambigue e ingannevoli, talvolta rigide o severe, talvolta flessibili o licenziose, si

⁶ Harold Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, (Milano, Bur, 2013), p. 243.

⁷ Su *Measure for Measure*, inteso come riflessione sul principio giuridico dell'*equity* della *Chancery Court* oltre a Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), vedi Dickinson, John, "Renaissance Equity and *Measure for Measure*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.13, No 3 (Summer, 1962), pp. 287-297. Dunkel, Wilbur, "Law and Equity in *Measure for Measure*", *Shakespeare Quarterly*, Vol.13 (Summer, 1962), pp.275-285.

trasformano in immagini sempre nuove e per questo inafferrabili. Si vedrà che la lettura secondo il paradigma “*dress is law*” s’incontra con quanto osservato da Melchiori cioè che *Measure for Measure* è una commedia dialettica “sgradevole”, una *dark comedy*, il cui nucleo tragico è costituito dall’ “impossibilità di accertare che cosa sia la giustizia”.⁸

Quindi, sebbene *Measure for Measure* sia stata rappresentata dinanzi a Giacomo I toccando temi particolarmente urgenti all’epoca, non è un mero omaggio al nuovo sovrano ma la rappresentazione del lato oscuro della sua personalità come se lo si volesse mettere in scena con indosso non solo l’abito moderato, “*proper, cleanly comely and honest*”, ma anche quello nuovo, quello eccessivamente severo.⁹

⁸ Giorgio Melchiori, *Shakespeare*, (Bari: Laterza, 2010), pp. 405 e 456.

⁹ Sui contenuti di carattere politico e giuridico dei drammi rappresentati dinanzi Giacomo I dai *King's Men* c.f.r. Andrew Hadfield, “The Power and Rights of the Crown in *Hamlet* and *King Lear*: ‘The King: The King’s to Blame’”, *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 54, No. 217 (Nov. 2003), pp. 566-586, p. 568.

3.1.2. Il cartamodello di Giacomo I

Il Duca Vincenzo nel primo atto si presenta in scena come un governatore interessato alle sorti dei suoi sudditi e pronto a porre fine allo stato di degenerazione morale in cui era caduta la città di Vienna. Nel conferire il mandato ad Angelo spiega: "In our remove, be thou at full ourself./ Mortality and and mercy in Vienna/Live in thy tongue, and heart" (1.1.43-45). Inoltre aggiunge: "Your scope is as mine own,/ So to enforce or qualify the laws /As to your soul seems good"(1.1.64/66). In queste parole è evidente il riferimento a quanto scritto da Giacomo I nei suoi trattati a proposito delle leggi. Nel quinto atto, però, il Duca Vincenzo è come se cambiasse le sue vesti in quanto si trasforma in un giudice severo che applica la legge arbitrariamente senza alcun cenno di clemenza.¹⁰ Sembra quindi che il drammaturgo nel primo atto abbia ricalcato l'immagine del Duca Vincenzo su quella di Giacomo I, come avrebbe fatto un sarto con un cartamodello per confezionare un abito, ma che poi abbia rovesciato quest'abito per metterne in mostra il lato da tenere nascosto alla vista. Il Duca Vincenzo, infatti, è come se avesse un abito *double face* cucito con una stoffa i cui lati sono intercambiabili: l'uno presenta una fantasia moderata, l'altra eccessivamente severa. Queste fantasie, ricordano gli esempi di abito citati da Giacomo I nel brano in cui spiega al figlio l'essenza della moderazione:

Be also moderate in your raiment ... neither over-superfluous ...
nor yet over-gravely, like a minister... But in your garments be

¹⁰ Sul travestimento del Duca Vincenzo e sulla popolarità del tema del "*Disguised Ruler*" vedi J.W. Lever, in W. Shakespeare, *Measure for Measure*, (London: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015); Giorgio Melchiori, *Shakespeare*, (Bari, Laterza, 2010), p. 455. Terrell L. Tebbets, "Talking back to the King: "*Measure for Measure*" and the "*Basilikon Doron*", *College Literature*, Vol. 12, No. 2 (Spring, 1985), pp. 122-134.

proper, cleanly, comely, and honest, wearing your clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form.¹¹

Il Duca è come se entrasse in scena indossando l'abito con la fantasia "*proper, cleanly, comely, and honest*". Le sue intenzioni appaiono lodevoli: intende agire per il bene dei suoi sudditi e chiede ad Angelo di amministrare la giustizia secondo clemenza, "*mercy*", applicando le leggi con coscienza: "So to enforce or qualify the laws / As to your soul seems good" (1.1.65-66). Tali propositi saranno però disattesi. Nell'ultima scena, infatti, è come se il Duca Vincenzo mostrasse la parte del vestito "*over gravely like a minister*" poiché applica rigidamente la legge senza usare quella *mercy* da lui inizialmente invocata e così punisce Angelo iniquamente con la stessa pena che questi aveva inflitto a Claudio, cioè con la morte.

Nel corso del dramma, per camuffare la sua identità e per agire indisturbato il Duca Vincenzo indossa un saio da monaco che rappresenta non solo l'ingannevolezza delle forme ma altresì la sua protezione dalla legge. Egli si distingue dai sudditi i quali, sia che si trovino coinvolti o meno in questioni giudiziarie, sono sottoposti alla manipolazione e al costante controllo invisibile del sovrano; sono, secondo l'accezione di Foucault, "corpi docili" oggetti di un'"anatomia politica" che si sostanzia in:

¹¹ Be also moderate in your raiment, neither over-superfluous, like a deboshed waster, nor yet over-base, like a miserable wretch; not artificially trimmed and decked, like a courtesan, nor yet over-sluggishly clothed, like a country clown; not over-lightly like a candy soldier or a vain young courtier, nor yet over-gravely, like a minister. But in your garments be proper, cleanly, comely, and honest, wearing your clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form, *inter togatos et paludatos*, betwixt the gravity of one and lightness of the other, Thereby to signify that by your calling ye are mixed of both the profession: *togatus*, as judge making and pronouncing law; *paludatus*, by the power of the sword, as your office is likewise mixed betwixt the *ecclesiastica* and civil estate. James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

Una politica di coercizioni che sono un lavoro sul corpo, una manipolazione calcolata dei suoi elementi, dei suoi gesti, dei suoi comportamenti. Il corpo umano entra in un ingranaggio di potere che lo fruga, lo disarticola e lo ricompone.¹²

Il Duca appare l'assoluto padrone che, coperto da un comodo saio e un ampio cappuccio che gli cela il volto, pianifica e attua un esperimento diretto al controllo del suo regno e al ripristino dell'ordine come svela egli stesso nel quinto atto quando è ancora travestito da frate Ludovico:

DUKE: My business in this state

Made me a looker-on here in Vienna,
Where I have seen corruption boil and bubble
Till it o'errun the stew: law for faults,
But faults so countenanc'd that the strong statutes
Stand like the forfeits in barber shop,
As much in mock as mark (5.1.314-319).

Il suo compito è quello di osservare i sudditi; infatti si definisce "*a looker - on*" poiché attraverso il suo travestimento vede senza essere visto. In questi versi si esplica un concetto fondamentale che trova le sue basi nella teoria generale del diritto ma ha un senso particolare per il *common law*, un sistema in cui primeggia la giurisprudenza come fonte del diritto. Il Duca, infatti, dice che gli statuti della città di Vienna sono rigidi ma non sono applicati rimanendo in questo modo lettera morta. Il Duca compara questi statuti inapplicati alle insegne affisse nelle botteghe di barbiere in cui si annotavano tutte le pene in cui

¹² Oltre che al concetto di "corpo docile" mi riferisco anche al progetto del *Panopticon* di Bentham. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, (Torino, Einaudi, 2014), p. 147 ss.

sarebbero incorsi i clienti molesti. Queste insegne erano solo un monito in quanto le pene di fatto non trovavano applicazione.¹³ In sostanza, il Duca fa una sorta di autocritica in quanto si rende conto che le leggi della sua città sono forme vuote, non più riconosciute come rappresentative dei valori della collettività. Nonostante ciò, una volta tornato nella pienezza delle sue funzioni, applicherà rigidamente una legge eccessivamente severa nei confronti di Angelo al fine di ripristinare l'ordine a Vienna. In sostanza, invece di attenuare la legge rendendola più aderente alle nuove esigenze dei sudditi, continua ad applicare un precedente obsoleto come aveva fatto Angelo con Claudio. Il Duca si comporta come i giudici delle corti di *common law* i quali, al fine di preservare l'antica consuetudine del regno, seguivano i precedenti anche se ormai obsoleti.

Secondo David L. Stevenson la figura del Duca Vincenzo è molto simile a quella di Prospero in *The Tempest*.¹⁴ Egli pianifica l'azione, sceglie i ruoli e assegna gli abiti di scena, poi si mette in disparte e guarda l'azione nascosto dal suo cappuccio come se fosse un drammaturgo dietro le quinte. Ritengo che in questa posizione favorevole il Duca proclami uno "stato di eccezione" secondo l'accezione data a questa espressione da Giorgio Agamben:

L'eccezione è una specie di esclusione. Essa è un caso singolo, che è escluso dalla norma generale. Ma ciò che caratterizza propriamente l'eccezione è che ciò che è escluso non è, per questo, assolutamente senza rapporto con la norma; al contrario, questa si mantiene in relazione con essa nella forma della sospensione. *La norma si applica all'eccezione disapplicandola, ritirandosi da essa.* Lo stato di eccezione non è quindi il caos che

¹³ Vedi William Shakespeare, *Measure for Measure*, J. W. Lever, (ed.), (London and Oxford: Bloomsbury Arden, 2008), p. 140, nota 319.

¹⁴ David L. Stevenson, "Design and Structure in *Measure for Measure*", *ELH*, Vol. 23, No. 4 (Dec., 1956), pp. 256-278, p. 264

precede l'ordine, ma la situazione che risulta dalla sua sospensione. In questo senso l'eccezione è veramente, secondo l'etimo, presa fuori, *ex capere* e non semplicemente esclusa.¹⁵

Nel dramma ciò che crea lo stato di eccezione è il travestimento del sovrano. Infatti, il Duca proprio celando la sua identità sotto un saio e un cappuccio si pone al di fuori della legge e nello stesso tempo la conferma per il 'paradosso della sovranità' di Carl Schmitt. Questa condizione privilegiata del sovrano è metaforizzata con l'abbigliamento del Duca, cioè dal fatto che egli indossi il cappuccio che, coprendogli la testa, segnala la sua protezione legale. Nel *King Lear*, come si è visto nel secondo capitolo, Lear, invece, appare nudo e senza corona proprio per rappresentare la perdita di potere e la completa soggezione alla legge.

Come è evidente, il Duca Vincenzo se inizialmente appare ricordare l'immagine di Giacomo I poi agisce contravvenendo i principi e le raccomandazioni contenute nei due trattati.¹⁶ Quindi, se da una parte Giacomo I è per alcuni aspetti il cartamodello per creare il personaggio del Duca Vincenzo, il fatto che quest'ultimo nel corso del dramma si trasformi da governatore attento al benessere dei sudditi in giudice severo e manipoli le leggi per mantenere il potere, sembra un controsenso. In verità questa è proprio la strategia adottata da Shakespeare per mettere in dubbio la figura dello stesso sovrano Stuart. Giacomo I, infatti, nel *The True Law of Free Monarchies* si presenta come un padre nei confronti dei figli: "The king towards his people is rightly compared to a father of children" e sostiene la necessità di usare la clemenza nell'applicare la legge, ma dall'altra

¹⁵ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, (Torino, Einaudi, 2005), p. 22 ss.

¹⁶ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 72.

sottolinea la sua posizione di monarca assoluto pronto a sopprimere chi non si conforma al suo potere come ben spiega nella metafora antropomorfica:

And the proper office of a king towards his subjects agrees very well with the office of the head towards the body and all members thereof. For from the head, being the seat of judgement, proceedeth the care and foresight of guiding and preventing all evil that may come to the body or any part thereof. The head cares for the body; so doth the king for his people. As the discourse and direction flow from the head and the execution according thereunto belongs to the rest of the members, every one according to their office, so is it betwixt a wise prince and his people. As the judgement coming from the head may not only employ the members, every one in their own office, as long as they are able for it, but likewise, in case any of them be affected with any infirmity must care and provide for their remedy, in case it be curable, and, if otherwise, gar (cause to be done or happened) cut them off for fear of infecting of the rest, even so is it betwixt the prince and his people. And as there is ever hope of curing any diseased member by the direction of the head, as long as it is whole, but, by the contrary, if it be troubled, all the members are partakers of that pain, so is it betwixt the prince and his people..... And for the similitude of the head and the body, it may very well fall out that the head will be forced to gar cut off some rotten member (as I have already said) to keep the rest of the body in integrity; but what state the body can be in if the head, for any infirmity that can fall to it be cut off, I leave it to the reader's judgement. ¹⁷

¹⁷ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 73-74.

Il drammaturgo quindi sembra voler suggerire che questo iniziale atteggiamento benevolo nei confronti dei sudditi professato da Giacomo I potrebbe cambiare così come è cambiato quello del Duca Vincenzo. Vi è come una premonizione di quello che poi sarebbe accaduto nel 1605 in seguito al *Gunpowder Plot* quando i responsabili dell'attentato furono sottoposti dalla Corte a quello che James Shapiro definisce uno "show trial" e poi a pene e torture talmente crudeli da rimanere indelebili nella mente degli inglesi.¹⁸ Quindi, se il Duca Vincenzo nel primo atto ricalca l'immagine del sorano tratteggiata da Giacomo I, una volta tolto il saio, nel quinto atto, mostra un'altra veste, quella *over grave* del giudice rigido e severo confermando ciò che sostiene Lucio: *cucullus non facit monachum*. Il dubbio che instilla Shakespeare al suo pubblico è se questa massima latina valga anche per Giacomo I, il nuovo sovrano.

¹⁸ Shapiro, James, 1606, *Shakespeare and the Year of Lear*, (London: Faber & Faber, 2016), pp. 147 ss.

3.1.3. *L'abito, forma del potere.*

La manipolazione operata da parte del Duca Vincenzo nei confronti dei sudditi non esclude Angelo. Come farebbe un drammaturgo nello scegliere un attore per una commedia, così fa il governatore di Vienna per scegliere il suo *alter ego*:

DUKE: What figure of us think you he will bear?
For you must know, we have with special soul
Elected him our absence to supply,
lent him our terror, drest him with our love
And given his deputation all the organs
Of our own power. What think you of it? (1.1. 16-21)

Come emerge dalle parole "figure of us" e "drest", che sta per "dressed", il Duca vuole trasferire la sua immagine esteriore ad Angelo come se fosse un costume per uno spettacolo. La funzione assegnata è come un abito in prestito che una volta indossato lo fa sembrare da tutti i punti di vista, sia negativi che positivi, il Duca stesso. Angelo da questo momento in poi dovrebbe apparire sulla scena con la toga. Ciò risulta dalle parole di Lucio il quale, nello spronare Isabella a chiedere pietà per il fratello con maggiore enfasi, dice:

LUCIO: [*to Isab,*] Give't not o'er so. - To him again,
entreat him,
Kneel down before him, hang upon his gown;
You are too cold. If you should need a pin,
You could not with more tame a tongue desire it
To him I say. (2.2. 44-47).

L'abito non rappresenta il potere ma è il potere conferitogli dal Duca

Vincenzo. Si ha in sostanza un'investitura nel senso letterale del termine poiché la toga una volta indossata è il nuovo *status* giuridico di Angelo.¹⁹ Questo trasferimento temporaneo di poteri, si configura tecnicamente come un contratto di mandato, un atto giuridico che appare conferito dal mandante al mandatario come se fosse un bene materiale. Infatti, quando il Duca si reca al cospetto di frate Thomas per chiedergli l'abito talare e spiegargli le ragioni del suo travestimento dice:

DUKE: I have deliver' d to Lord Angelo-
A man of stricture and firm abstinence-
My absolute power and place here in Vienna. (1.3.11-13)

La parola "deliver' d" suggerisce l'azione di trasferire un bene materiale, una proprietà e, come indica l'*OED*, significa: "To give or hand over formally (especially a deed to the grantee, or to a third party...So 'to deliver' seisin of hereditaments, or a corporeal chattel".²⁰ Ciò conferma che il mandato è come se fosse un vestito indossato da Angelo, cioè quella toga che rappresenta il suo *status*. A tal proposito appaiono significative altresì le seguenti parole del Duca:

DUKE: I have on Angelo impos' d the office;
Who may in th'ambush of my name strike home,
And yet my nature never in the fight
To do slander (1.3.40-44).

¹⁹ Sull'investitura vedi il Capitolo 1.1. Daniela Carpi, "The Language of Clothing and the Law", *Pòlemos*, Vol. 10 (1), 2016, pp. 143-155, p. 149. Ann Rosalind Jones and Peter Stallybrass, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 2. Paul Raffield, *Images and Cultures of Law in Early Modern England. Justice and Political Power, 1558-1660*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 89-90.

²⁰ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com

Da ciò emerge che il mandato, l'*office*, è imposto, "impos'd", cioè attribuito ad Angelo conferendogli il potere giudiziario che gli permette di emettere sentenze di vita e di morte nei confronti dei sudditi.

Nello stesso tempo l'atto giuridico protegge Angelo come espresso dal verbo *ambush* che deriva dal campo semantico militare e significa "imboscata" e in senso generale si riferisce all'azione di camuffare o nascondere il proprio corpo nella vegetazione o in altri luoghi in attesa di sferrare un attacco inaspettato. Angelo potrà così portare a termine la missione, cioè ristabilire l'ordine proprio grazie alla protezione che la legge, cioè il mandato, gli garantisce. Egli, infatti, svolge il suo ruolo di integerrimo funzionario protetto dall'abito celando un animo diabolico. Una volta acquisito l'incarico di governare, prima agisce da tiranno, applicando rigidamente un precedente ormai obsoleto, poi ricatta sessualmente Isabella. Non a caso Shakespeare sceglie per questo personaggio il nome Angelo, proprio a sottolinearne la falsità delle apparenze e delle forme.²¹ Infatti, sia il nome Angelo sia l'integerrimo aspetto da giudice celano un animo vizioso. Lo stesso Angelo nella quarta scena del secondo atto conferma che la sua apparenza esteriore è una falsa immagine, che egli definisce, appunto una "false seeming":

ANGELO O place, O form,
How often dost thou with thy case, thy habit,
Wrench awe from fools, and tie the wiser souls
To thy false seeming! Blood, thou art blood.
Let's write good angel on the devil's horn -
'Tis not the devil's crest. (2. 4. 12-17)

²¹ Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare*, (New York: Schocken Books, 1963), p. 94.

Angelo, tuttavia, sente di non riuscire a dominare la sua interiorità per adeguarla a questa “false seeming”, cioè alla sua immagine pubblica di funzionario. Nel suo conflitto interiore, quindi, appare ancor più “corpo docile” evidenziando la sua sottomissione al volere del Duca che gli ha imposto questa forma esteriore di severo giudice, un’immagine pubblica che egli non è in grado di onorare con un comportamento conforme alla legge e alla morale. L’uso della parola *habit* rafforza l’idea che egli sia costretto nel suo ruolo come se stesse indossando un abito non adatto al suo corpo perché eccessivamente stretto. Inoltre, nonostante questo abito intimorisca sia i pazzi che i saggi, non è abbastanza resistente per contenere la sua passione per Isabella.²²

Da tutto ciò emerge che, così come il Duca nasconde la sua doppia natura sotto un saio e un cappuccio da monaco, anche la personalità di Angelo è simile a un abito *double face*. Ad inizio dramma appare “*over gravely like a minister*”, cioè un *togatus* sia nell’aspetto esteriore sia nel comportamento, come dice il Duca stesso: “Lord Angelo is precise” (1.3.50).²³ Successivamente, dal momento in cui ricatta sessualmente Isabella cambia personalità come se indossasse un abito *double face* dalla parte di una fantasia “*over superfluous*” o “*over- lightly*” secondo le definizioni di Giacomo I contenute nel *Basilikon Doron*. Sarà l’abilità oratoria di Isabella a provare che la severa toga che Angelo indossa per camuffare la sua duplice natura è una forma vuota, vuota come la legge che egli intende applicare.

²² Su come la legge sia ingannevole e per questo simile a un travestimento vedi Daniela Carpi: “Justice is a disguise, a counterfeit, and a game of mere appearance” in Daniela Carpi, “Law, Discretion, Equity in *The Merchant of Venice* and *Measure for Measure*”, *Cardozo Law Review*, Vol. 26, 6, 2005, pp. 2317-2329, p. 2329.

²³ William Shakespeare, *Measure for Measure*, J. W. Lever, (ed.), (London and Oxford: Bloomsbury Arden, 2008), p. 22 nota 50.

3.1.4. Come una rigida armatura arrugginita

Angelo, spinto dalla necessità di acquisire autorità dinanzi al popolo, oppresso in un *habit* non adatto alla sua indole viziosa, amministra lo Stato facendo sentire il peso del suo potere, quindi applicando rigidamente la legge come dimostra la sentenza di condanna a morte nei confronti di Claudio. Così facendo si comporta in maniera opposta rispetto a quanto raccomandato da Giacomo I nel *Basilikon Doron*. Secondo il sovrano Stuart, infatti, la legge non deve essere interpretata secondo il significato letterale, ma estrapolando dalle parole il senso e individuandone così l'anima poiché "*ratio est anima legis*".²⁴ A coadiuvare l'interpretazione della legge concorrono quelle che Giacomo I denomina "*princely virtues*" come la clemenza, la magnanimità, la liberalità, la costanza e l'umiltà, virtù che un buon sovrano deve possedere. In sostanza, per Giacomo I la giustizia è quella di *equity* cioè quella attuata dal *Lord Chancellor*, capace di mitigare l'eccessiva rigidità della legge guardando alla vita delle persone piuttosto che alla forma e alla procedura come erano solite fare le corti di *common law*.

Angelo, invece, possiede un concetto di giustizia che di fatto coincide con quello espresso dal Duca Vincenzo alla fine della commedia. Ciò emerge all'inizio dell'atto secondo durante il colloquio con il fidato funzionario Escalus il quale, secondo parte della critica rappresenta il giudice moderato, il *Lord Chancellor*, e quindi *l'equity*.²⁵ Angelo spiega:

²⁴ "And Therefore the law must be interpreted according to the meaning and not to the literal sense thereof: *nam ratio est anima legis*. And as I said of justice, so I say of clemency, magnanimity, liberality, constancy, humiliiy, and all other princely virtues, *nam in medio stat virtute*". James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.145.

²⁵ Tra quanti vedono in Escalus un rappresentante della *Chancery Court*: David Bevington, "Equity in *Measure for Measure*", in Brandin Cormack, Martha C.

ANGELO: We must not make a scarecrow of the law
Setting it up to fear the birds of prey,
And let it keep one shape till custom make it
Their perch, and not their terror. (2. 1. 1-4)

Secondo Angelo, quindi, la legge deve essere effettivamente applicata altrimenti non costituisce più un monito per i sudditi i quali, invece, devono vivere nel terrore. Questo ragionamento rivela che il pensiero di Angelo coincide non solo con quello del Duca Vincenzo ma anche con quello dei giudici delle Corti di *common law* e si contrappone a quello di Escalus che invece tenta invano di convincerlo ad essere più moderato:

ESCALUS: Ay, but yet
Let us be keen, and rather cut a little,
Than fall, and bruise to death. Alas, this gentleman,
Whom I would save, had the most noble father. (2. 1. 4-7)

Angelo non segue le raccomandazioni di Escalus, non sarà *keen* ma eccessivamente rigido applicando un precedente obsoleto e condannando a morte Claudio. Per rappresentare la rigida procedura delle corti di *common law* e l'errore di giudizio, Shakespeare mette in

Nussbaum and Richard Strier, (eds.), *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013), pp. 165 e ss. Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p.75. Diversa opinione ha invece Richard Strier il quale non riconosce a Escalus un ruolo di primo piano e aggiunge: "first, that his one clear judicial achievement in the play - sending Mistress Overdone to prison- hardly seems like a great triumph [...]; and second that, in the final act of the play, he is set up by the Duke as a complete dupe and appears, quite surprisingly, as an eager voice for harsh interrogating and torture", Richard Strier, "Shakespeare and the Legal System", in Brandin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, (eds.), *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013), p. 184 e p. 196 nota 35.

scena un caso limite in cui l'esercizio del potere giudiziario si esplica in maniera opposta rispetto al modello proposto dal sovrano Stuart. Come fanno notare B. J. Sokol e Mary Sokol, il caso di Claudio, sebbene sia scaturito dalla fantasia di Shakespeare, ha profondi legami con il contesto giuridico dell'epoca. Nell'Inghilterra post riforma, per il reato di fornicazione erano competenti le corti della chiesa inglese che potevano al massimo punire il colpevole con la scomunica. Questo sistema fu in vigore dal XII fino al XIX secolo e, nonostante vi furono delle proposte di legge dirette ad inasprire la pena nel primo periodo del regno di Giacomo I, queste non ebbero seguito.²⁶ Shakespeare potrebbe quindi aver tratto spunto da una questione legale complessa e dibattuta in punta di diritto proprio per rendere ancora più paradossale la vicenda. Infatti, dai dati che possiamo desumere dal dramma emerge che Claudio era innocente poiché non solo aveva un accordo matrimoniale con Giulia, ma aveva anche consumato il matrimonio.²⁷

²⁶ J. B. Sokol e Mary Sokol, *Shakespeare, Law and Marriage*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 4 e 101. William Shakespeare, *Measure for Measure*, J.W. Lever (ed.), (London: Arden, 2008), p. xlvi.

²⁷ Sulla questione della validità degli accordi pre - matrimoniali vi era un conflitto tra canonisti. Alcuni, seguendo gli insegnamenti del giurista Graziano e della scuola di Bologna, ritenevano che il matrimonio si perfezionasse con il semplice consenso di entrambe le parti e che diventasse indissolubile con la consumazione. Per contro, la scuola dei canonisti di Parigi sosteneva che vi fossero due tipi di contratto l'uno denominato *spotalia per verba presenti* per cui con il solo accordo il matrimonio fosse indissolubile, a prescindere dalla consumazione; l'altro, denominato *spotalia pro futuro* che poteva essere sciolto con il mutuo consenso. A questo ultimo tipo di accordo potevano essere apposte condizioni ed è questo, secondo alcuni, il tipo di accordo stipulato da Angelo e Mariana. William Shakespeare, *Measure for Measure*, J.W. Lever, (London: Arden, 2008), liii-liv; p. 16, nota 134-138. J. B. Sokol e Mary Sokol, *Shakespeare, Law and Marriage*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 17-18. Andrew Majeske, "Equity's Absence: The Extremity of Claudio's Prosecution and Barnardine's Pardon in Shakespeare's *Measure for Measure*", *Law and Literature*, Vol. 21, No. 2 (Summer 2009), pp. 169-184, p. 173. Vedi sulla questione anche Constance Jordan: "Claudio betrothed to Julietta, would no have been considered unequivocally a fornicator; moreover, given that his betrothed was pregnant, he had a legal remedy and a social solution" Constance Jordan "Interpreting the Statute in *Measure for Measure*", in Brandin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, (eds.), *Shakespeare and the Law. A Conversation*

È lo stesso Claudio a spiegare di aver stipulato con Giulietta un accordo nel quale hanno dichiarato di essere marito e moglie in presenza di testimoni ma di non averlo ancora registrato:

CLAUDIO: Thus stands it with me: upon a true contract
I got possession of Julietta's bed.
You know the lady; she is fast my wife,
Save that we do denunciation lack
Of outward order. (1.2.134-138)

Questo tipo di accordo era pienamente valido secondo il *common law* ma la chiesa richiedeva una cerimonia pubblica e forse a questo si riferisce Claudio con la frase: "Save that we do denunciation lack" (1.2.137).

L'evidente ingiustizia della sentenza di Angelo si pone in contrasto con quanto sostiene Giacomo I nel suo *Basilikon Doron* a proposito dei doveri del re o di chi amministra la legge in suo nome. Angelo, contravvenendo a queste indicazioni, applica un precedente ormai obsoleto ed eccessivamente rigido ricadendo nell'errore riassunto nella formula *summum ius summa iniuria*. Claudio spiega bene questo meccanismo non prima di aver tratteggiato Angelo come un tiranno:

CLAUDIO Unhappy, even so
And the new deputy now for the Duke-
Whether it be the fault and glimpse of newness,
Of whether that the body public be
A horse whereon the governor doth ride,
Who, newly in the seat, that it may know

among Disciplines and Professions, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013), p.110.

He can command, lets it sight feel the spur;
Whether tyranny be in his place,
Or in his eminence that fills up. (1.2. 145-153)

Angelo è qui descritto in sella ad un cavallo, rappresentazione del *body politic* sottomesso da un potere tirannico, un'immagine che richiama alla mente quella di Cesare, così come tratteggiata da Cassio: un colosso che sovrasta e schiaccia la città di Roma.²⁸

Claudio prosegue il suo discorso descrivendo i precedenti come se fossero figure umane destate da Angelo da un lungo sonno e li descrive paragonandoli ad un'armatura dimenticata da tempo:

CLAUDIO: I stagger in - but this new governor
Awakes me all the enrolled penalties
Which have, like unscour' d armour, hung by th' wall
So long, that nineteen zodiacs have gone round,
And none of them have worn; and for a name
Now puts the drowsy and neglected act
Freshly on me: 'tis surely for a name. (1. 2. 154-160)

Come ricordano J. Wilson e McCutchan, questa immagine è un topos dei *morality plays* quando la Giustizia era rappresentata come una donna assopita e poi destata per ripristinare l'ordine e sopprimere i vizi.²⁹ Claudio non distingue tra legge e giustizia ma le sovrappone

²⁸ William Shakespeare, *Julius Caesar*, David Daniell (ed.), (London: Arden, 2006).

CASSIUS: Why, man, he doth bestride the narrow world
Like a colossus, and we petty men
Walk under his huge legs and peep about
To find ourselves dishonorable graves" (1.2. 134-137)

²⁹ J. Wilson e McCutchan, "Justice and Equity in the English Morality Play", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 19, No. 3, (Jun. 1958), pp. 405-410.

in quanto, come già detto nel primo capitolo, i concetti di *law* e *justice* erano intercambiabili così come quello di *equity* e *mercy* e rispettivamente indicavano la giurisdizione di *common law* e quella di *equity* come si può anche desumere dal testo con il quale Lord Ellesmere commenta l'*Earl of Oxford Case*.³⁰

La metafora di Claudio è molto eloquente e doveva colpire l'immaginario del pubblico di quegli anni che spesso si trovava a dover soccombere a sentenze eccessivamente rigide emesse dalle corti di *common law* di Westminster. Secondo Claudio i precedenti obsoleti, *enrolled penalties*,³¹ cioè quei precedenti che la collettività non ritiene più rappresentativi dei propri valori e che quindi non sono da tempo più applicati, sono stati destati da Angelo che invece intende applicarli al suo caso. Per esprimere questo concetto Claudio usa i verbi *have worn*, e *puts on* appartenenti al campo semantico dell'abbigliamento e immagina che la sentenza di condanna sia come una armatura non più indossata da tempo, e quindi coperta dalla ruggine, che egli è costretto a indossare.³² L'eccessiva rigidità della legge quindi è metaforizzata con la rigidità di questa armatura con un chiaro riferimento critico alla giurisdizione di *common law* basata sull'applicazione dei precedenti "for precedent's sake", senza alcuna considerazione per il caso concreto.³³

³⁰ "And for the judgment ...Law and Equity are distinct, both in their courts, their judges, and the rulers of justice; and yet they both aim at one and the same end, which is to do right; as Justice and Mercy differ in their effects and operations, yet both join in the manifestation of God's glory". Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 70.

³¹ Si ricorda che i precedenti per il diritto inglese sono fonte di legge e che le parole *law* e *justice* nel periodo *early modern* erano intercambiabili. In Shakespeare si ha questo uso indifferenziato dei termini per cui precedenti, legge e giustizia si devono intendere come sinonimi.

³² Vedi Agostino Lombardo il quale traduce "unscoured armour" con "armature arrugginite" William Shakespeare, *Misura per Misura*, a cura di Agostino Lombardo, (Milano: Feltrinelli, 2010), p.31.

³³ "To follow a precedent for precedent's sake is justifiable only for a time. Beyond that time, to follow the precedent for precedent's sake alone is arguably

La sentenza di Claudio si configura così come un caso di applicazione di una legge eccessivamente rigida non attuata per soddisfare le esigenze di vita dei cittadini ma solo per esercitare il potere. Angelo appare il severo giudice zelante il quale, nell'applicare il precedente perde di vista l'obiettivo del suo ufficio cioè quello di emettere una sentenza giusta. L'inutilità dell'applicazione di una legge eccessivamente severa è metaforizzata con questa armatura che, essendo arrugginita non solo non permette il movimento, ma non garantisce neanche la protezione di chi la indossa poiché può essere facilmente perforata da una lancia.

more arbitrary in the sense of being 'unreasoned' than to decide the instant case anew and free of precedent" Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 77.

3.1.5. *Isabella in limine*

Isabella durante tutto il dramma è in una condizione *in limine*, al confine tra due mondi, quello spirituale e quello materiale, tra due leggi, la *lex divina* e la *lex humana*, tra due ordinamenti giuridici quello della Chiesa e quello dello Stato.³⁴ La parola *sister* sta a significare, infatti, sia la sua relazione di parentela con Claudio, e quindi di possedere uno *status* di diritto civile, sia il suo imminente accesso nella comunità religiosa come suora di clausura, e quindi di stare per entrare a far parte del sistema di diritto canonico. Questo *status* liminare di Isabella è simile a quello dell'*equity*, una forma di giustizia che si trova in una zona grigia tra la rigida legge di *common law* e la valutazione secondo coscienza mutuata dal diritto canonico.³⁵ Isabella nel suo essere soggetto nel sistema di diritto civile e nello stesso tempo in procinto di entrare in quello di diritto canonico personifica la "mid form *inter togatos et paludatos betwixt the gravity of one and lightness of the other, ... betwixt the ecclesiastical and civil estate*".³⁶ Per questo motivo è capace di percepire cosa significhi moderazione nell'applicazione delle regole e si trova a esporre tale concetto ricalcando non solo il *Basilikon Doron* ma anche i trattati dei classici come Aristotele e Seneca.³⁷

³⁴ Qui con questa espressione si intende la legge disposta dagli uomini.

³⁵ Colui che teoricamente gettò le basi dell'*equity* come giurisdizione della *Chancery Court* è Lord Ellesmere il quale nel suo discorso in occasione dell'*Earl of Oxford Case* nel 1615 fuse il concetto di *epikieia* con quello di coscienza proprio del diritto processuale canonico.

³⁶ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 160.

³⁷ Isabella è una delle figure più controverse del dramma e molti critici vedono la sua posizione rispetto alla legge allineata a quella di Angelo nella sua rigidità. Isabella, infatti, dinanzi al ricatto di Angelo ritiene che la vita del fratello possa essere sacrificata per far salva la sua castità. Tra questi vedi Ernest Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare*, (New York: Schocken Books, 1963), p.96 ss. Daniela Carpi, invece, accosta questa figura femminile a Portia poiché entrambe

Questa sensibilità nei confronti della necessità di bilanciare la rigidità delle regole si manifesta immediatamente allorché si presenta al pubblico nel monastero delle Clarisse. Questo era un ordine noto a Londra per la rigidità della regola denominata “*Isabella Rule*” che era stata raccolta in un documento depositato presso la *Bodleian Library* proprio l’anno della rappresentazione di *Measure for Measure*. Secondo alcuni studiosi Shakespeare conosceva questo testo e potrebbe averne tratto ispirazione nella scelta del nome del personaggio femminile più importante di questo dramma.³⁸

Prima che arrivi Lucio, Isabella singolarmente esprime la sua perplessità al riguardo dei privilegi riservati alle Clarisse:

ISABELLA: And have you nuns no farther privileges?

NUN: Are not these large enough?

ISABELLA: Yes, truly; I speak not as desiring more

But rather wishing amore strict restraint

Upon the sister stood, the votarists of St. Claire (1.4. 1-5)

L’osservazione di Isabella è solo apparentemente un controsenso poiché i due aggettivi, *large* e *strict*, servono per attirare l’attenzione sui modi di configurarsi della legge, talvolta eccessivamente rigida, come quella del convento, talvolta eccessivamente indulgente come quella adottata a Vienna. Inoltre Isabella, dicendo che pensava che vi fosse una regola più restrittiva

rappresentano la legge come *equity*: “Isabella’s role in the play is similar to Portia’s. She represents the hermeneutical turn, the law as equity... It is up to her to link the force of the law to the legal facet of morality”. Daniela Carpi, “Law, Discretion, Equity in *The Merchant of Venice* and *Measure for Measure*”, *Cardozo Law Review*, Vol. 26, 6, 2005, pp. 2317-2329, p. 2326.

³⁸ Andrew Gurr, “*Measure for Measure’s* Hoods and Masks: the Duke, Isabella, and Liberty”, *English Literary Renaissance*, Vol. 27, No. 1 (Winter 1997), pp. 94-95; G.K. Hunter, ‘Six Notes on *Measure for Measure*’, *Shakespeare Quarterly*, 14 (1964), 168-69, p. 169.

nel convento, sta mostrando la sua attitudine a valutare con ragionevolezza la giusta misura tra eccessiva licenziosità e rigidità delle regole, un'attitudine che manifesterà appieno nella sua discussione con Angelo al centro della quale ci sarà proprio l'applicazione della legge e la sua moderazione per mezzo della clemenza e dei principi alla base della giurisdizione di *equity*.

L'essere *in limine* di Isabella e il suo essere rappresentazione dell'*equity* si inscena non solo mediante le parole ma altresì grazie al costume che il *boy actor* indossava nelle prime rappresentazioni del dramma. È utile pertanto immaginare quale potesse essere il suo abito sul palcoscenico per poter capire come la moda dell'epoca possa essere stata usata come linguaggio per rappresentare l'*equity*.³⁹ La questione è stata affrontata da Andrew Gurr il quale osserva che, mentre sappiamo che Mariana ha il volto coperto in quanto nel quinto atto appare velata al cospetto del Duca, non vi sono indicazioni specifiche riguardo a Isabella. Ciò ha fatto sì che questo personaggio femminile fosse rappresentato facendo affidamento sulle prime battute del secondo atto, quando Lucio l'incontra presso il convento delle Clarisse. Poiché la giovane donna è in procinto di prendere i voti, si è immaginato che fosse vestita come una novizia, cioè con una tonaca molto semplice grigia o marrone come appaiono le suore di questo ordine nelle riproduzioni dell'epoca.⁴⁰ Ma questa ricostruzione è troppo semplicistica secondo Gurr e impedisce di cogliere alcuni aspetti relativi alla sua controversa figura. Si deve, invece, pensare che Isabella non avesse ancora preso i voti perché quando si presenta a Lucio questi nota che ha le gote rosse e ciò significa che poteva

³⁹ Sul vestito come linguaggio si fa riferimento alla raccolta di saggi di Roland Bathes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, (Torino: Einaudi, 2006).

⁴⁰ Su questo tema c.f.r. Andrew Gurr, "Measure for Measure's Hoods and Masks: the Duke, Isabella, and Liberty", *English Literary Renaissance*, Vol. 27, No. 1 (Winter 1997), pp. 89-105.

mostrare il volto.⁴¹ Prima la suora le spiega che la libertà le sarà molto limitata una volta entrata in convento:

NUN: It's a man voice! Gentle Isabella,
Turn now the key, and know his business to him;
You may, I may not; you are yet unsworn:
When you have vow' d, you must not speak with men
But in the presence of prioress;
Then, if you speak, you must not show your face;
Or if you show your face, you must not speak.
He calls again: I pray you, answer him. (1. 4. 7-14)

Quando Isabella è dinanzi a Lucio questi osserva:

LUCIO: Hail virgin, if you be - as those cheek-roses
Proclaim you are no less - can you so stead me
As bring me the sight of Isabella,
A novice of this place, and the fair sister
To her unhappy brother Claudio? (1.4.16-20)

Il chiarimento a proposito della necessità di coprire il volto è importante poiché conferma il fatto che Isabella non sia ancora vestita da novizia ma indossi un tipico vestito delle gentildonne e che abbia il volto scoperto in quanto si trova all'interno del convento. La sua apparenza è invece diversa allorquando lascia la sede delle Clarisse per recarsi in tribunale e attraversa le strade di Vienna. Molto probabilmente, Isabella in questo frangente indossa una maschera di velluto come si conveniva alle gentildonne o a coloro che volevano segnalare lo specifico *status* di castità. (Illustrazione 6)

⁴¹ Andrew Gurr, *ivi*, pp. 89-105.

Come risulta da un *report* di una cerimonia dell'epoca le donne che intendevano votarsi alla castità indossavano un velo: "woman wore her everyday clothes to the service and brought with her new dark clothing, including a veil, mantle barb and a ring that were blessed and aspersed".⁴² Le maschere, o i veli, erano usati con lo scopo di proteggere il volto dagli agenti esterni ma soprattutto dagli sguardi degli estranei. Come ci informa Gurr: "Masks were an efficient form of concealment for any face, female or male, whether for preservation of the complexion or for modesty and shamefastness".⁴³ Anche Watt si è soffermato sullo studio di questi accessori osservando che erano percepiti come particolarmente ambigui poiché ponevano la donna in una condizione ibrida tra l'esporsi e il nascondersi; da una parte le permettevano di partecipare più liberamente alla vita pubblica ma nello stesso tempo di proteggerne la rispettabilità.⁴⁴ Dani Cavallaro e Alexandra Warwick approfondiscono il discorso specificando che:

Mask and veils intensify the enigmatic character of clothes as structures that are simultaneously capable of both hiding and disclosing bodily attributes and desires, thus underscoring the baffling quality of the relationship between the clothes and the naked body.⁴⁵

⁴² Maria Hayward, *Rich Apparel: Clothing and Law in Henry VIII's England*, (Farham: Ashgate, 2009), pp. 248-249 e 293.

⁴³ Andrew Gurr, "Measure for Measure's Hoods and Masks: the Duke, Isabella, and Liberty", *English Literary Renaissance*, Vol. 27, No. 1 (Winter 1997), pp. 89-105, p.100.

⁴⁴ Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London: Bloomsbury, 2013), pp.138-142.

⁴⁵ Dani Cavallaro, Alexandra Warwick, *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and Body*, (Oxford and New York: Berg, 1998), p. 128.



Mask, from a print by P. de Jode;
time of James I. *Planché*, i. 366.

Illustrazione 6

Esempio di maschera.

Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's Youth*, Part I, (London: The New Shakespeare Society, 1877-9).

Picture 13 *

Leggendo *The Anatomy for Abuses* di Philipp Stubbes emerge con evidenza che, nonostante le maschere fossero molto in voga, erano viste con sospetto in quanto non solo impedivano di vedere il volto delle donne ma denotavano vanità in coloro che le indossavano:

When they vse to ride abroad, they have visors made of velvet, (or in my iudgement they rather be called invisories) wherewith they cover all their faces, having holes made in them agaynst their eies, whereout they looke. So that if a man, that knew not their guise before, shoulde chaunce to meete one of them, he would thinke he mette a monster or a deuill; for face he can see none, but two broad holes against their eyes with glasses in them. ⁴⁶

Un particolare molto interessante del testo di Stubbes riguarda il riferimento agli occhi i quali sembrano fossero protetti da una specie di lenti di vetro e quindi non visibili: “for face he can see none, but two broad holes against their eyes with glasses in them”. ⁴⁷

Il volto e gli occhi erano riconosciuti come fondamentali per decifrare l’interiorità di una persona sin dalla classicità. Cicerone specifica nel *De Oratore*, per comprendere le emozioni di un essere umano bisogna osservare attentamente il volto ‘*nam ut imago est animi voltus, sic indices oculi*’. ⁴⁸ Pertanto, l’impossibilità di investigare oltre la barriera creata dalla maschera, e in particolare di vedere gli occhi, destava timore, disorientamento e diffidenza.

Anche le parole di Angelo sembrano confermare che Isabella indossi una maschera nera:

ANGELO: Thus wisdom wishes to appear most bright
When it doth tax itself: as these black masks
Proclaim an enciel’ d beauty ten times louder

⁴⁶ Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, (London and Edinburgh: W. Pickering and W. & D. Laing, 1836), pp. 76-77.

⁴⁷ Philip Stubbes, *ivi*, pp. 76-77.

⁴⁸ Marco Tullio Cicerone, *De Oratore Libri Tres*, Augustus S. Wilkins, (ed.), (Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 1990), p. 541.

duplice significato di debole e flessibile, malleabile.⁴⁹ Quindi sembra che Isabella stia ammonendo Angelo dicendo che la rappresentazione esteriore delle donne può essere fuorviante in quanto il loro essere *soft*, non è un punto di debolezza ma di forza. In questo discorso Isabella sta citando il paradosso che Aristotele utilizza per spiegare il concetto di *epikieia* nell'*Etica Nicomachea*: è la flessibilità che dà forza alla legge non la rigidità.

La flessibilità di Isabella, questo essere *soft* le permette di essere in una zona al confine tra il diritto canonico e il diritto civile nella stessa situazione in cui si trova la giurisdizione di *equity* che è il risultato dell'incontro tra principi filosofici e principi mutuati dal diritto romano e quello canonico, tra legge e coscienza.⁵⁰ Pertanto, l'essere *in limine* di Isabella è rappresentato proprio da questa maschera che la identifica nella sua morigeratezza ma anche nella sua forza, poiché con essa copre la sua bellezza e mostra la sua castità ponendosi in una zona intermedia tra sacro e profano, tra legge e coscienza. Isabella è la persona in senso giuridico, è una *legal personality*, cioè il soggetto che agisce e pone in essere atti giuridicamente significanti. Essa, con la sua maschera rappresenta sé stessa nonché gli interessi del fratello dinanzi ad Angelo invocando i principi che sono alla base dell'*equity*.

In sostanza, la maschera che probabilmente il *boy actor* indossava per recitare il ruolo di Isabella, non aveva solo il fine pratico di celarne i tratti maschili ma anche di sintetizzare notevoli concetti astratti di natura giuridica. Inoltre, se si dà per scontato che Isabella e Mariana indossino una maschera o un *visor*, si spiega il *bed trick* teso

⁴⁹ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com.

⁵⁰ Su questa caratteristica di Isabella vedi Daniela Carpi: "Isabella represents a return to morality, in the sense of humane application of the law, a softened attitude that applies the law by mitigating the terror". Daniela Carpi, "Law, Discretion, Equity in *The Merchant of Venice* and *Measure for Measure*", *Cardozo Law Review*, Vol.26, 6, 2005, pp. 2317-2329, p. 2326.

ad Angelo. L'inganno è più credibile se si immagina che sulla scena sia Mariana che Isabella indossavano una maschera così da essere confuse l'una con l'altra. ⁵¹

Se Isabella con la maschera rappresenta l'essenza dell'*equity*, e quindi quella che Giacomo I definisce nel *Basilikon Doron* "mid form between *togatos* and *paludatos*", ⁵² Angelo rappresenta l'eccessiva rigidità, è il *togatus*. Tuttavia mentre la maschera è forma rappresentativa di una sostanza in quanto Isabella dimostra non solo rappresentare la moderazione ma di essere moderata nella coscienza, la toga di Angelo si manifesta come una forma vuota utile solo per coprire i vizi.

⁵¹ J. B. Sokol e Mary Sokol, *Shakespeare, Law and Marriage*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 26. A causa di questo inganno, infatti, l'accordo *sposalia pro futuro* contratto tra Angelo e Marianna si trasforma in un matrimonio a tutti gli effetti secondo il Duca. Come fanno notare J.B. Sokol e Mary Sokol, molte perplessità sono state sollevate al riguardo dalla critica in quanto Angelo si unisce a Mariana con l'inganno mentre, come è noto, il libero consenso è il requisito necessario per la validità del matrimonio.

⁵² James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.160.

3.2. *L' abito della Giustizia cucito "misura per misura".*

Nel precedente paragrafo è stato messo in evidenza che le parole appartenenti al campo semantico dell'abbigliamento sono state abilmente utilizzate da Shakespeare al fine di rappresentare concetti giuridici astratti come l'investitura, il mandato, la rigidità della giurisdizione di *common law* e la flessibilità di quella di *equity*. Si è visto che l'esercizio e il conferimento del potere, così come l'applicazione di un precedente eccessivamente severo, siano stati rappresentati come se fossero indumenti. Lo *status* di sovrano è un comodo e ampio abito da frate indossato dal Duca, l'investitura di Angelo è una toga severa che nasconde i vizi, la condanna di Claudio è un'armatura arrugginita soffocante e paralizzante. L'essenza dell'*equity* è rappresentata con una maschera di velluto nero che protegge il delicato volto di Isabella.

Nella prima parte del dramma si assiste quindi ad una sorta di vestizione e presentazione dei personaggi per mezzo di abiti significativi che ci informano sul loro ruolo e funzione. A partire dal secondo atto si assiste ad una svestizione dei due personaggi ambigui del Duca Vincenzo e di Angelo i quali, perdendo le loro coperture, il saio e la toga, mostrano una personalità *double face*. In questo paragrafo si dimostrerà che artefice di questa spoliatura è Isabella la quale con le sue doti oratorie metterà in discussione non solo il principio di giustizia così come concepito da Angelo e dal Duca ma anche la figura allegorica della Giustizia stessa.

3.2.1. *La fitta trama di immagini e parole.*

Shakespeare, al fine di mettere in discussione i formalismi e i concetti di rigidità e flessibilità della legge, ha intessuto il dramma sia di parole tratte dal campo semantico sartoriale sia di citazioni tratte da testi e

immagini per esprimere il concetto di giustizia.⁵³ Quindi, considerando l'abito un codice espressivo assimilabile alla *parole*, come sostenuto da Barthes, appaiono leggibili nel dramma significativi riferimenti alle allegorie delle virtù cardinali. Queste nell'iconografia medioevale e rinascimentale erano immaginate come figure femminili abbigliate con vestiti drappeggiati o con armature, elmi, corazze e con accessori simbolici concepiti come parti integranti del loro abito: la bilancia e la spada per la Giustizia, lo specchio per la Prudenza, il ramo di rovere per la Fortezza e le redini per la Temperanza.⁵⁴ Come nota Marina Warner, le figure allegoriche che rappresentano dei concetti astratti sono come dei contenitori la cui superficie appare rigida e resistente poiché deve proteggere ciò che è al suo interno: "The content is the concept they contain, and the more securely they contain it, the more the content itself gains in fullness and sureness and definition and substance".⁵⁵ L'abbigliamento delle virtù è la sintesi visiva del significato che rappresentano. Ad esempio il drappeggio che lascia scoperto parte del corpo rappresenta la Verità o la Giustizia in quanto il corpo nudo simboleggia la *nuda veritas* o *naked truth*.⁵⁶ Esemplare è l'affresco realizzato da Raffaello con la collaborazione di Giulio Romano nella Sala di Costantino presso il Vaticano in cui la Giustizia è rappresentata con parte del busto

⁵³ Tale concetto è sintetizzato da Giacomo I nella citazione latina di origine ciceroniana *summum ius summa iniuria*. James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), pp.72 e144.

⁵⁴ J. Resnik, D. E. Curtis, *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First Century*, (2007). Faculty Scholarship Series. Paper 693. http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/693.

⁵⁵ Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the female body*, (London: Vintage, 1995), p. 258.

⁵⁶ Marina Warner, vi dedica un capitolo del suo libro. Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the female body*, London, Vintage, 1995, p. 294 ss. Vedi a proposito della *Nuda Veritas* come essenza di verità giudiziaria quanto osservato da Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London & New York: Bloomsbury, 2013), p. 75 ss.

scoperto mentre con una mano tiene una bilancia e con l'altra trattiene uno struzzo entrambi simboli di imparzialità.⁵⁷



Illustrazione 7. Raffaello Sanzio (1483-1520)
Giustizia, (1520-1524).
Sala di Costantino, Vaticano.

Judith Resnik e Dennis E. Curtis si sono occupati della rappresentazione delle virtù cardinali nei luoghi pubblici e nei tribunali osservando che la Giustizia è tra le quattro virtù quella

⁵⁷ Sullo struzzo come simbolo di imparzialità vedi J. Resnik, D. E. Curtis, *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First Century*, (2007). Faculty Scholarship Series. Paper 693. www.digitalcommons.law.yale.edu, p. 149 ss.

maggiormente rappresentata e utilizzata per fini propagandistici:

That we know the image of Justice because it has been deployed, politically, by governments seeking to link their rules and judgments to her legitimacy. Sovereigns -be they emperors, kings, queens, dukes, burghers, presidents, prime ministers, or dictators- have wrapped themselves, deliberately and visibly, in Justice. She has had a remarkable run as political propaganda.⁵⁸

I due studiosi sostengono che la rappresentazione delle virtù sia stata influenzata sia dal poema di Prudenzio, *Psicomachia*, sia dai modelli pittorici del Rinascimento italiano nonché dalle stampe di Cornelis Massys.⁵⁹

⁵⁸ J. Resnik, D. E. Curtis, *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First Century*, (2007). Faculty Scholarship Series. Paper 693. http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_papers/693, p.145.

⁵⁹ Cornelis Massys, pittore fiammingo nato nel 1508 e morto intorno al 1556, viaggiò molto in Europa. Lavorò presso la corte di Enrico VIII e realizzò un ciclo di stampe con tema morale. Quelle raffiguranti la Giustizia, la Prudenza e la Temperanza, nonché la coppia Giustizia e Prudenza, sono custodite al British Museum.



Illustrazione 8. Cornelis Massys, (1508 - 1556)
Giustizia (1550)
British Museum, London



Illustrazione 9. Cornelis Massys, (1508 - 1556)
Prudenza (1550)
British Museum, London.

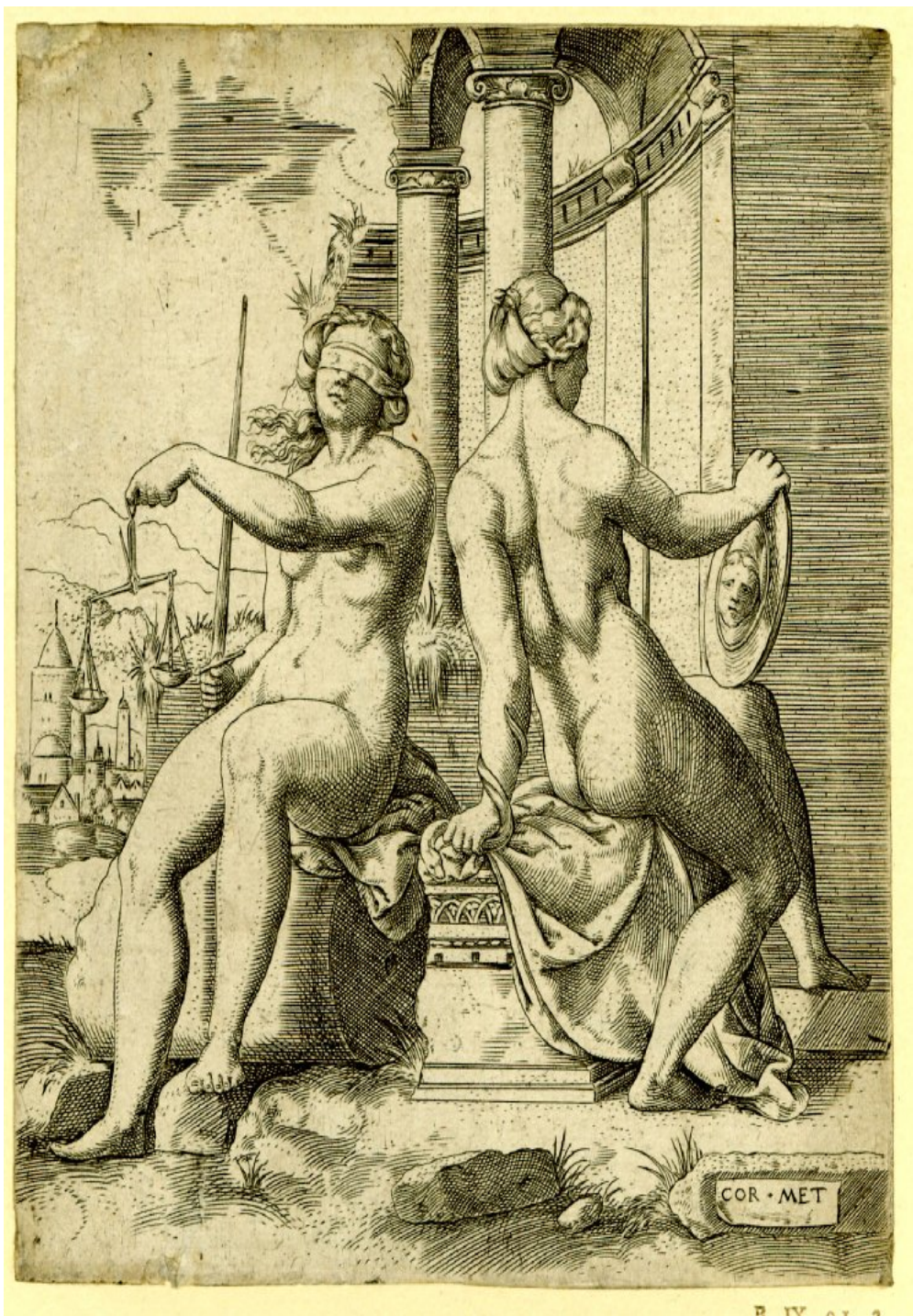


Illustrazione 10 Cornelis Massys, (1508 - 1556)
Giustizia e Prudenza.
British Museum, London

Resnik, e Curtis ricordano come esempi di rappresentazioni allegoriche anche l'affresco del Lorenzetti nel Palazzo della Signoria a Siena, in cui si rappresentano le virtù del buon governo contrapposte ai vizi del cattivo governo realizzato tra il 1336 e 1339.⁶⁰ Sulla sinistra è rappresentata la Giustizia che sorregge la bilancia mentre gli uomini portano le proprie colpe agli angeli affinché le pesino sui due piatti ed emettano le sentenze.



Illustrazione 11

Ambrogio Lorenzetti (1290 - 1348)
Allegoria del Buon Governo (1338-1339)
Sala dei Nove, Palazzo Pubblico, Siena.

A questo si aggiungono altri esempi di grande prestigio come l'affresco del Perugino realizzato tra il 1496 e il 1500 presso la Sala del Cambio del Palazzo a Perugia, in cui le virtù cardinali appaiono accoppiate nel seguente modo: la Giustizia siede con la Prudenza e la Fortezza con la Temperanza. (Illustrazione 12 e Illustrazione 13)

⁶⁰ J. Resnik, D. E. Curtis, *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First Century*, (2007). Faculty Scholarship Series. Paper 693. www.digitalcommons.law.yale.edu, p. 145.



Illustrazione 12. Pietro Perugino (1448-1523),
Allegoria delle Virtù Cardinali (1496-1500).
Prudenza e Giustizia
Sala delle Udienze del Collegio del Cambio, Perugia.



Illustrazione 13. Pietro Perugino (1448-1523),
Allegoria delle Virtù Cardinali (1496-1500).
Fortezza e Temperanza
Sala delle Udienze del Collegio del Cambio, Perugia

Negli affreschi di Raffaello nella Sala della Segnatura, databile 1508, la Giustizia è raffigurata in un tondo solo a lei dedicato che per ampiezza e posizione supera lo spazio in cui le altre virtù sono raggruppate a formare un trittico. La Prudenza è al centro raffigurata mentre si guarda in uno specchio; sulla sinistra siede la Fortezza, con indosso l'armatura completa di elmo e nella mano un ramo di rovere; sulla destra c'è la Temperanza raffigurata con un abito drappeggiato mentre afferra delle redini. (Illustrazioni 14 e 15)



Illustrazione 14. Raffaello Sanzio (1483-1520)
La Giustizia (1508)
Stanza della Segnatura, Vaticano.



Illustrazione 15. Raffaello Sanzio (1483-1520),
Fortezza, Prudenza e Temperanza, (1508)
Stanza della Segnatura, Vaticano.

Sebbene non vi siano prove certe, Shakespeare potrebbe aver visto le stampe di Cornelis Massys che erano molto diffuse nel XVI secolo, o saputo degli affreschi. Gli artisti italiani, infatti, erano conosciuti in Inghilterra grazie sia alla traduzione del trattato di Lomazzo, eseguita da Richard Haydocke *A tracte containing the artes of curious paintinage* nel 1598, sia alla diffusione del trattato del Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* pubblicato in una prima edizione nel 1550 e poi ristampato più volte. Quest'ultimo testo poi, essendo un'autorevole fonte per conoscere l'arte italiana e le tecniche utilizzate dagli artisti, è molto probabile che fosse conosciuto e consultato anche se scritto in italiano. Come sostiene Wyatt, l'Italia era un modello di riferimento per forgiare la nuova cultura inglese, quindi, al fine di accedere direttamente alle fonti, la lingua italiana era studiata da molti

intellettuali come confermano i due testi di grammatica scritti in forma di dialogo da John Florio, *Firste Fruites* nel 1578 e *Second Fruites* nel 1590. Inoltre Florio svolgeva l'attività di traduttore facendo conoscere così in Inghilterra le opere italiane.⁶¹

Poiché sin dal regno di Enrico VIII si era formato un gruppo di artisti italiani e letterati vicini alla corona e all'aristocrazia, si potrebbe ipotizzare che gli affreschi di Raffello, del Perugino o del Lorenzetti, fossero stati ammirati da qualcuno in Italia che poi li aveva descritti in dettaglio una volta giunto in Inghilterra. Si ricorderà, come evidenziato nel primo capitolo, che Shakespeare frequentava importanti circoli culturali, tra questi gli *Inn* dove aveva conosciuto il suo mecenate Henry Wriothesley, terzo conte di Southamthton al quale aveva dedicato *Venus and Adonis* e *The Rape of Lucrece*. Come specifica Wyatt, il conte aveva radunato presso la sua residenza un gruppo di letterati e artisti tra i quali spiccava tra tutti proprio l'italo-inglese John Florio.⁶²

La coincidenza tra questi modelli rappresentativi delle allegorie delle virtù cardinali e i riferimenti presenti nel dramma è talmente sorprendente da far pensare che Shakespeare ne fosse venuto a conoscenza proprio grazie alle sue frequentazioni. Le allegorie delle virtù, infatti, occhieggiano tra le parole di Angelo e Isabella grazie alla citazione di oggetti che sono parte degli accessori dell'abbigliamento che le identificano. Si percepisce così un effetto di *mise en abyme* in quanto le parole *glass*, *oak*, *rein* e *weigh* sembrano rinviare rispettivamente allo specchio simbolo della Prudenza, alla quercia, che rappresenta la Fortezza, alle redini, che indicano la Temperanza e alla bilancia emblema della Giustizia. Dall'intersezione delle metafore

⁶¹ Michael Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politics of Translation*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2005). Vedi in particolare § 4 *Language Lessons*, p. 154 ss.

⁶² Michael Wyatt, *ibid.*, p. 224.

sull'abito con le allegorie del buon governo risulta un intreccio di immagini e parole che costituisce il tessuto con il quale è cucito il lungo dialogo tra Isabella e Angelo che si snoda nell'atto secondo.

3.2.2. *Isabella v/s Angelo*

Il dialogo tra Isabella e Angelo si struttura come se fosse un *moot*, cioè un dibattito dal contenuto giuridico sul modello di quelli che gli studenti degli *Inn of Court* erano soliti tenere nel pomeriggio. Gli avvocati si sfidavano simulando la discussione di un caso dimostrando in questo modo tutta la loro conoscenza del diritto e la loro competenza nell'arte della retorica. Era un'esercitazione molto utile che sta a testimoniare le interconnessioni tra la professione di avvocato con quella di attore e drammaturgo.⁶³ Non stupisce quindi che Shakespeare, il quale frequentava gli *Inn*, crei questo dialogo proprio secondo la struttura dei *moot* poiché egli probabilmente aveva assistito ad alcune di queste esercitazioni e ne aveva tratto spunto per il suo dramma.⁶⁴ Inoltre, come specificano J. B. Sokol e Mary Sokol, in *Measure for Measure* Shakespeare usa tutti e tre i modi che era solito mettere in atto per connettere i drammi con la realtà legale del suo tempo:

In one mode Shakespeare creates a dramatic 'mirrorland' in which (within margins of verisimilitude allowing dramatic shorthand or other artistic licence) his drama more or less realistically represents actual and well-known practices of English law. In a second mode Shakespeare creates a legal 'fableland' where folkloric, biblical, or stereotypical images hold sway in tales of, say, wicked power, justice abused, but truth at last triumphant. In a third mode a Shakespeare play presents a 'fantastical mooting' where impossibly complex contrived legal

⁶³ Si rinvia al Capitolo 1 § 1.3.1.

⁶⁴ J. B. Sokol, Mary Sokol, *Shakespeare, Law and Marriage*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p.8.

situations are premised.⁶⁵

Isabella dovrebbe rivestire il ruolo dello studente meno esperto, quello *junior*, in quanto si presenta come una giovane donna inesperta in questioni di diritto, mentre Angelo dovrebbe rivestire il ruolo dell'avvocato *senior*. Come vedremo nel corso della diatriba legale i ruoli si ribaltano poiché sarà Isabella a vincere il *moot* dimostrando che *cucullus non facit monachum*, cioè che l'apparenza è ingannevole e che Angelo non è né un abile giurista né un buon governatore in quanto non conosce l'essenza delle virtù cardinali.

Isabella, invece, conosce bene queste virtù e i principi giuridici alla loro base secondo gli insegnamenti dei grandi pensatori come Aristotele, Cicerone e Seneca nonché i trattati di Giacomo I. Attraverso un sottile ragionamento mette in mostra la *false seeming* di Angelo cioè che quell'abito costituito dal mandato del Duca non è rappresentativo delle *princely virtues* di cui parla Giacomo I nel *Basilikon Doron* ma è una forma senza sostanza: è come un costume di scena che una volta sfilato lascia vedere la vera immagine di chi lo aveva indossato.

Isabella padroneggia un'abilità oratoria eccezionale. È evidente che ha seguito con attenzione e imparato alla perfezione, la lezione magistrale tenuta solo quattro anni prima, nel Globe appena inaugurato, da Antonio nel *Julius Caesar*. Introduce sé stessa al cospetto di Angelo pronunciando le seguenti parole: "I am a woeful suitor to your honour/ Please but your honour hear me" (2. 2. 27-28). La giovane donna sminuendo la sua abilità oratoria di fatto rafforza la sua posizione e si prepara ad una vera e propria arringa difensiva utilizzando la stessa strategia retorica che era stata il cavallo di Troia di Antonio: la litote. Antonio, una volta avuto da Bruto il consenso di parlare, prima chiede di essere ascoltato e poi, quando ormai la folla è

⁶⁵ J. B. Sokol, Mary Sokol, *ibid.*, pp. 4 e 101.

dalla sua parte, per dare maggiore enfasi emotiva alle sue parole, sostiene: "I am not an orator as Brutus is" (3.2.210). In questo modo Antonio effettua due operazioni: si pone in antitesi rispetto a Bruto e discredita sé stesso. Ma, essendo i contenuti del suo discorso particolarmente convincenti e capaci di muovere emotivamente la folla, volge l'esito della sua arringa in suo favore. Egualmente fa Isabella: affermando di essere a *woeful suitor*, ovvero una questuante pessima, si mette in antitesi rispetto ad Angelo, che chiama *honour*. Con tali parole in realtà suggerisce il contrario, cioè che è lei l'abile oratrice, non Angelo, nonostante sia lui in quel momento a rappresentare la legge. Isabella proverà, infatti, l'ingiustizia della condanna a morte del fratello Claudio e l'incompetenza di Angelo prendendo a modello le stesse metafore centrate sull'abito che Giacomo I aveva usato nel *Basilikon Doron*. Infatti al diniego di Angelo di concedere la grazia risponde: "O just but severe law" (2.2.42). Queste parole sono di fatto la traduzione in inglese della famosa massima latina *dura lex sed lex*, con la quale si sintetizzava la necessità di applicare la legge anche quando questa fosse eccessivamente gravosa, pertanto, sembra che Isabella sia d'accordo con il vicario del Duca. In realtà la sua non è una remissione alla volontà di Angelo ma una critica alla sua rigidità nell'applicare la legge. La parola *just*, infatti, ha molteplici significati e su questa polisemia gioca Shakespeare. L'*OED* riporta che *just* come aggettivo qualificativo in ambito giuridico significa "Constituted by law or equity, grounded on right; lawful, rightful". Fino al XVI e XVII secolo indicava anche la taglia di un capo di abbigliamento o di un'armatura giusta ma eccessivamente aderente: "Of clothing, armour, etc.: of an exact fit. Hence: fitting too closely, tight".⁶⁶ Lo stesso significato ha l'avverbio *just* riguardo all'abito: "So as to fit exactly; in a close-fitting way;

⁶⁶ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com

closely, tightly”.⁶⁷ Se consideriamo che la parola *just* è abbinata con *severe*, le parole di Isabella sembrano richiamare metaforicamente un abito severo o rigido anche in senso figurato.⁶⁸ Quindi sembra che Isabella con le parole “O just but severe law” stia di fatto riferendosi alla legge paragonandola a un abito della giusta misura ma eccessivamente aderente per permettere i movimenti. Questa metafora è molto simile a quella alla quale aveva ricorso Claudio nell’atto primo per spiegare che la condanna a lui comminata è il risultato di un’eccessiva rigidità nell’applicare la legge. Claudio in quell’occasione paragonava il precedente obsoleto ed eccessivamente rigido ad una armatura arrugginita che non gli permetteva i movimenti. Isabella sembra ricollegarsi a tale metafora e suggerire che una legge se applicata secondo il senso letterale può essere eccessivamente rigida e pertanto necessitare di essere adeguata al caso concreto come il sarto adatta un vestito al corpo umano. Alla base di questo ragionamento c’è il principio esposto da Giacomo I nel *Basilikon Doron*, e racchiuso nella massima *summum ius summa iniuria*, a significare che l’eccessiva rigidità della legge non è giustizia ma tirannia.⁶⁹

Isabella, inoltre, mette in risalto l’incompetenza di Angelo nel suo ruolo di giudice. Egli, infatti, non solo non conosce quanto disposto da Giacomo I nel suo trattato a proposito della necessità della morigeratezza nell’applicare la legge, ma non possiede neanche quelle virtù necessarie al buon governo ovvero quelle *princely virtues* tra le

⁶⁷ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com

⁶⁸ L’*Oxford English Dictionary* specifica le diverse accezioni dell’aggettivo *severe*: “Of law, judgement, punishment, discipline, restraint, and the like: Involving strict and rigorous treatment; executed or carried out with rigour; not leaning to tenderness or laxity; unsparing. Of habits, etc.: Dictated by strict and austere principles of living”. *Oxford English Dictionary*, www.oed.com.

⁶⁹ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.72 e p.144.

quali spicca la clemenza. Quindi con “O just but severe law” Isabella intende sottolineare che l’applicazione rigida della legge non significa saper amministrare la giustizia ma essere un tiranno come sostiene Giacomo I. Pertanto, è necessario che la legge sia interpretata cercando il significato che aveva voluto darle il legislatore non secondo il senso letterale. Un principio spiegato bene come già visto nel *Basilikon Doron*: la giustizia si persegue moderando il potere per mezzo di quelle *princlly virtues* che permettono di individuare la giusta moderazione tra l’eccessiva rigidità e l’eccessiva clemenza secondo la massima *nam in medio stat virus*.⁷⁰ Sarà Isabella, che conosce bene le basi teoriche sulle quali poggia questo principio, a dimostrare che Angelo non possiede queste virtù.

⁷⁰ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 145.

3.2.3. "All the other princely virtues"⁷¹

Nel secondo atto Angelo stesso propone un'immagine simile a quella evocata da Claudio in quanto ricalca il *topos dei morality plays* secondo il quale la giustizia, identificata con la legge, era rappresentata come una donna destata da un lungo sonno per sconfiggere il male:

ANGELO: The law hath not been dead, though it hath slept
Those many had not dar' d to do that evil
If the first that did th' edict infringe
Had answered for his deed. Now' tis awake,
Takes note of what is done, and like a prophet
Looks in a glass that shows what future evils,
Either new, or by remissness new conceiv' d.
And so in progress to be hatch' d and born,
Are now to have no successive degree,
But ere they live, to end. (2.2.91-100)

Angelo vede la legge come una profetessa, che si desta e, dopo aver preso nota di ciò che accade agli umani, per mezzo di uno specchio, prevede quali saranno le future azioni delittuose per poterle sopprimere prima che siano compiute. Si rileva però che, nonostante Angelo parli di "law", che come già detto è sinonimo di giustizia, l'immagine allegorica richiamata è quella della Prudenza poiché è questa la virtù identificata con uno specchio, a simboleggiare la consapevolezza di sé e la capacità introspettiva.⁷² La parola *glass* è polisemica quindi può significare sia specchio, come in questo caso,

⁷¹ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.145.

⁷² J. Resnik, D. E. Curtis, *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty -First Century*, (2007). Faculty Scholarship Series. Paper 693, www.digitalcommons.law.yale.edu, p. 145.

sia vetro, un'accezione che Shakespeare usa in *Measure for Measure*.⁷³ Questo dettaglio è molto importante in quanto nel periodo *early modern*, lo specchio e il vetro ottico sono gli strumenti per eccellenza che aprono le porte del sapere. Questa sovrapposizione dell'allegoria della Giustizia con quella della Prudenza può essere dovuta al fatto che spesso le due figure erano rappresentate insieme a simboleggiare il bilanciamento tra il rigore e la ragionevolezza nell'applicazione della legge. Inoltre l'*OED* registra che in Inghilterra a partire dai primi anni del XVII secolo entra in uso la parola *jurisprudence* composta da *justice* e *prudence* a significare "Knowledge of or skill in law".⁷⁴ Occorre infine ricordare che nell'affresco del Perugino, nella Sala di Cambio a Perugia, la Giustizia e la Prudenza siedono vicine.⁷⁵ In considerazione di tutto ciò, non stupisce pertanto che la Giustizia e la Prudenza siano sovrapposte come se la prima sintetizzasse in sé anche le caratteristiche della seconda.

Ciò che interessa maggiormente però, è che questo discorso di Angelo è solo una esternazione della sua immagine pubblica alla quale non corrispondono adeguate azioni. Angelo, infatti, nonostante sia consapevole dell'importanza della Prudenza, applica la legge seguendo il precedente senza valutare adeguatamente il caso concreto e così agendo commina a Claudio una punizione ingiusta. Angelo, in sostanza, non usa lo specchio, lo strumento di conoscenza che gli permetterebbe di agire con maggiore consapevolezza guardando alla sua coscienza. Se avesse agito in seguito ad un'accurata indagine introspettiva, avrebbe edotto che anche lui si sarebbe potuto

⁷³ Isabella nel descrivere le donne fa un paragone tra la rigidità e fragilità dello specchio, o del vetro, e la morbidezza della carnagione, o dell'apparenza esteriore, per spiegare la differenza tra la fragilità della legge rigida e la resistenza della legge flessibile.

⁷⁴ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com.

⁷⁵ Illustrazione 11.

macchiare della stessa colpa di Claudio. Poco dopo, infatti, Angelo ricatterà sessualmente Isabella e si congiungerà con Mariana. Se avesse usato la virtù della Prudenza si sarebbe identificato nell'altro e avrebbe compreso le ragioni del suo atto giudicandolo con clemenza. Non solo. Se avesse usato la Temperanza avrebbe trattenuto i suoi impulsi. Ma come emerge chiaramente dal discorso che fa a Isabella la sua idea di clemenza è paradossale:

ISABELLA: Yet show some pity

ANGELO: I show it most of all when I show justice;

For then I pity those I do not know,

Which a dismiss' d offence would after gall,

And do him right that, answering one foul wrong,

Lives not to act another. Be satisfied;

Your brother dies tomorrow; be content. (2.2. 100-106)

Secondo Angelo, quindi si è clementi se si applica la legge rigidamente in quanto così facendo si previene il compimento di altri reati.⁷⁶

Differentemente da Angelo, Isabella dimostra di aver ben chiaro il concetto di *equity* così come concepito da Giacomo I nei suoi trattati nonché dai giuristi *early modern*. Isabella, infatti, fa notare ad Angelo che l'eccesso di rigidità è sintomatico di un governo tirannico:

ISABELLA: So you must be the first that gives this sentence,

And he, that suffers. O, it is excellent

To have giant's strength, but it is tyrannous

⁷⁶ "Rigorous justice is thus paradoxically merciful by setting such an inflexible and consistent example that many potential offenders will keep away from offence and thus spare themselves the rigour of justice" David Bevington, "Equity in *Measure for Measure*", in Brandin Cormack, Martha C. Nussbaum and Richard Strier, (eds.), *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013), pp. 165-166.

To use it like giant.

(2.2.107-110)

È evidente che questo discorso è allineato a quanto sostiene Giacomo I a proposito della moderazione nell'applicare la legge.⁷⁷ Non solo. Isabella rinvia anche al *De Clementia* di Seneca nel punto in cui sostiene che "*clementia est temperantia animi*".⁷⁸ La giovane donna, quindi, poggia la sua arringa su solide basi teoriche costituite dal *Basilikon Doron* e dal *De Clementia* facendo osservare ad Angelo che l'uso eccessivo della forza nell'esercizio del potere è tirannia, non giustizia e che la clemenza è una virtù dei sovrani illuminati.

Al fine di dare maggiore pregnanza a questo concetto fa riferimento all'allegoria della Fortezza, virtù della forza e della resistenza necessarie al buon governo. Nelle immagini rinascimentali sia del Perugino sia di Raffaello, la Fortezza è rappresentata con indosso un elmo e un'armatura nonchè recante in mano un ramo di rovere che è un tipo di quercia, la *Quercus petraea*. Al suo fianco siede la Temperanza, la virtù della morigeratezza e dell'autocontrollo, riconoscibile dalle redini che tiene nella mano come nell'affresco di Raffaello nella Sala della Segnatura dove due virtù siedono in posizione simmetrica ai lati della Prudenza che le sovrasta leggermente guardandosi nello specchio.⁷⁹

Isabella prosegue il suo discorso citando la Fortezza e la Temperanza con una metafora botanica:

ISABELLA Could great men thunder

As Jove himself does, Jove would ne'er be quiet,

⁷⁷ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.144.

⁷⁸ Lucio Anneo Seneca, *De Clementia*, <http://www.thelatinlibrary.com>.

⁷⁹ Illustrazione 15.

For every pelting petty officer
Would use his heaven for thunder; nothing but thunder.
Merciful Heaven,
Thou rather with thy sharp and sulphurous bolt
Splits the unwegetable and gnarled oak,
Than the soft myrtle. (2.2.111- 118)

Con l'espressione "unweadgable and gnarled oak" si fa riferimento alla rigidità della Fortezza e con "soft myrtle" alla flessibilità e alla clemenza, o alla Temperanza.⁸⁰ Come nota J.W. Lever la contrapposizione tra la quercia, o il cedro, e gli arbusti flessibili come il mirto, era un luogo comune per indicare il contrasto tra la giustizia divina, o regale, e la clemenza.⁸¹ Quindi con queste metafore botaniche Isabella sta dicendo che la Temperanza è una virtù necessaria per moderare la Fortezza in quanto la trattiene impedendo che si trasformi in tirannia. Isabella, infatti, sa cosa sia la giustizia e lo spiega riferendosi sia al concetto aristotelico di *epikieia* sia alla clemenza intesa secondo l'accezione di Seneca come "*temperantia animi*". Con le parole "merciful heaven" fa riferimento alla capacità di interpretare le leggi secondo coscienza per moderarne la rigidità.

Angelo, invece, non solo ritiene che la pietà consista nell'applicare la legge rigidamente ma anche di non saper frenare i suoi eccessi poiché ha allentato le briglie che dovrebbero trattenerli:

ANGELO: I have begun,

⁸⁰ Nell' *Oxford English Dictionary* il termine *unweadgable* è così definito: "Incapable of being split by wedges; uncleavable. In mod. use only in echoes of the Shakespeare passage, with a tendency towards the wider meaning 'very hard, stubborn, or difficult to deal with': frequently used by Carlyle". *Gnarled*: "Of a tree: Covered with protuberances; distorted, twisted; rugged, knotted". *Oxford English Dictionary*, www.oed.com.

⁸¹ William Shakespeare, *Measure for Measure*, J.W. Lever, (London, Arden, 2008), p.45 nota 117.

And now I give my sensual race the rein:
Fit thy consent to my sharp appetite; (2.4.158-160)

Angelo sta perdendo la sua copertura fornita dalla toga con la quale recita la parte del giudice severo e sta mostrando il lato eccessivamente licenzioso, della sua personalità, quello *over light*. Con questo nuovo abito intende montare e domare quel cavallo, rappresentante il *body politic*, sul quale lo aveva immaginato Claudio:

CLAUDIO: Unhappily, even so.
And the new deputy now for the Duke-
Whether it be the fault and glimpse of newness,
Of whether that the body public be
A horse whereon the governor doth ride,
Who, newly in the seat, that it may know
He can command, lets it straight feel the spur;
Whether tyranny be in his place,
Or in his eminence that fills up. (1.2. 145-153)

Egli però non ha considerato che la sua corsa, essendo a redini sciolte, si potrebbe rivelare fatale.

3.2.4. La bilancia e l'abito: common law ed equity.

Come già anticipato precedentemente, Resnik e Curtis notano che l'allegoria Giustizia, tra le quattro virtù cardinali, è quella che ha continuato a essere rappresentata fino ai nostri giorni nelle aule dei tribunali, sui frontespizi dei palazzi, nelle strade o piazze perché si è prestata a essere utilizzata come una sorta di copertura o protezione per chi detiene il potere.⁸² Anche in questo dramma sembra si abbia la stessa strumentalizzazione poiché il Duca e Angelo invocano la Giustizia, si proclamano suoi paladini e sostenitori ma in realtà il loro fine è un altro: perseguire i loro interessi personali.

In questo paragrafo, ci si soffermerà su come i termini *weigh* e *weight*, si riferiscano alla personificazione della Giustizia la quale è rappresentata sempre con una bilancia a due piatti in mano o nell'atto di pesare le colpe umane.⁸³ Si dimostrerà che Shakespeare mette in discussione questo simbolo universale di equità evidenziandone l'inidoneità per l'eccessiva rigidità. Il drammaturgo sembra suggerire che non la bilancia, uno strumento di precisione, ma il flessibile abito drappeggiato è l'emblema più adatto a rappresentare la Giustizia. In sostanza, l'abito sembra avere le stesse caratteristiche del regolo di piombo della città di Lesbo usato come metafora per spiegare il concetto di *epikieia* da Aristotele nell'*Etica Nicomachea*. Infatti il regolo

⁸² J. Resnik, D. E. Curtis, *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First Century*, (2007). Faculty Scholarship Series. Paper 693. www.digitalcommons.law.yale.edu, p.149 ss.

⁸³ Mi riferisco in particolare all'affresco del Lorenzetti dell'allegoria del Buon Governo in cui gli angeli aiutano gli uomini a mettere le loro colpe sui piatti della bilancia. Questo affresco è considerato da J. Resnik, D. E. Curtis, come un modello importante per la rappresentazione della giustizia in termini politici. J. Resnik, D. E. Curtis *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First Century*, (2007). Faculty Scholarship Series. Paper 693. www.digitalcommons.law.yale.edu, p.149 ss. Sull'affresco del Lorenzetti si sofferma anche Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the female body*, (London: Vintage, 1995), p. 154 ss.

di piombo si piega alle pietre della città così come l'abito si adegua al corpo "misura per misura".⁸⁴

Il fatto che Shakespeare faccia riferimento alla "misura" nel titolo del suo dramma e in più punti richiami il verbo *weigh*, con indiretto riferimento alla bilancia, può essere dovuto al fatto che in quell'anno si stavano cambiando i pesi e le misure in tutto il regno come dimostrano i proclami reali. Era infatti in atto una riforma dettata dall'esigenza di impedire la diffusione di unità di peso false alla quale già Elisabetta I negli ultimi anni del suo regno aveva dato impulso. Queste nuove unità di misura erano segnate con una "E" sormontata da una corona e dall'iniziale del nome della città. In seguito alla salita al trono di Giacomo I, sui nuovi pesi doveva essere impressa una "I".⁸⁵ Tutto ciò potrebbe aver suggerito a Shakespeare di far riferimento all'allegoria della Giustizia attraverso le parole *weigh* e *weight* per esprimere due caratteristiche negative che i pesi per le

⁸⁴ Su come la letteratura *early modern* percepiva e rappresentava l'inflessibilità del *common law* e la flessibilità della giurisdizione di *equity* vedi Andrew Zurcher, *Spenser's Legal Language. Law and Poetry in Early Modern England*, (Cambridge: D.S. Brewer, 2007), p. 123 ss.

⁸⁵ In particolare hanno un certo rilievo per la nostra ricerca due proclami. Il primo del 1 giugno 1603 *Proclamation for reformation of great abuses in Measures*, che recitava come segue: "Cities law as to standard measures, and the recent action of Elizabeth [...] All the cities which have not received the new standards are to send them before All Saints [Nov.1]. After that date all measure are to conform to the standards. All Standards not agreeing with the new standards are to be broken or defaced before St. Bartholomew's [Aug.24]. A questo segue un altro proclama il 5 luglio in cui si specifica come debbano essere sostituiti i pesi già introdotti durante la dinastia Tudor *Proclamation for reformation of great abuses in Measures*: "By a Statute 11 and 12 H.VII weight and measures of brass sent to certain cities and towns specified in the schedule to the Act, and Elizabeth called all these for examination, whereof some were broken as defective, and new standards issued (sealed with and Ecrowned) to them and to the Clerk of Market(...): We now call on all those cities, &c. in the said schedule who have not received new standard measures to send, before All Saints next [...], at their common charge persons to the Exchequer duly authorized to receive and to pay for them. The Mayors, &c., are to make copies of these, same with an I crowned and the first letter of the name of the city, & c. This Proclamation to be hung up in all Market places. All measures disagreeing with the standard be broken: offenders to be fined..."

bilance e la legge hanno in comune: la rigidità e la falsificabilità. Infatti sia i pesi che la legge devono essere uniformi cioè uguali per tutti ma possono essere entrambi falsificabili. Se sul peso di metallo può essere impresso un valore nominale non corrispondente al valore reale, la legge potrebbe essere solo una forma linguistica vuota, non rappresentativa dei principi di giustizia ed equità e quindi, al pari di un peso, risultare una falsa rappresentazione. Tale allineamento tra pesi e legge e tra legge e abito è stato utilizzato da Shakespeare per creare delle metafore in cui parole e immagini si intrecciano a formare una nuova figura allegorica della Giustizia in cui al posto della bilancia è il vestito drappeggiato ad essere il suo simbolo identificativo.

Il concetto che si vuole esprimere è in questi termini: se il giudizio è eccessivamente severo, come quello di Angelo nei confronti di Claudio e del Duca nei confronti di Angelo, si ha una giustizia fittizia in quanto non conforme alle esigenze di vita delle persone. Inoltre, come specifica Giacomo I nel *Basilikon Doron*, una giustizia eccessivamente rigida, che si affida all'interpretazione letterale della legge è tirannia.⁸⁶ Quindi, la bilancia, che è uno strumento meccanico di misurazione, rappresenta l'applicazione rigida della legge, mentre l'abito, che copre il corpo seguendone dolcemente le forme "misura per misura", rappresenta la flessibilità della legge e l'equità.

Il primo riferimento alla bilancia è nell'atto primo quando Claudio arrestato dal Bargello per essere condotto in carcere commenta:

CLAUDIO: Thus can the demi - god, Authority,

⁸⁶ "Use justice but with moderation as it turn not in(to) tyranny; otherwise *summum ius summa iniuria*", James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 144.

make us pay down for our offence by weight.
The words of heaven; on whom it will, it will;
On whom it will not, so; yet still' tis just. (1.2. 112-115)

Angelo agli occhi di Claudio appare come l'esponente dei giudici di *common law* i quali, come affermava Sir Edward Coke si consideravano i depositari dell'antica consuetudine del regno. Raffield ricorda che: "Coke equated the supreme judicial authority of common law with the divine providence of natural law".⁸⁷ Claudio sembra riprendere questo concetto in quanto definisce i giudici come semi-dei cioè esseri che mettono in relazione la legge naturale, di ispirazione divina, e la legge degli uomini, *human law* o *civil law* in contrapposizione alla *natural law*, ma critica tale concezione. Infatti Claudio accusa Angelo di aver applicato i precedenti in base a una interpretazione letterale della legge come se le colpe fossero beni di scambio da pesare su una bilancia. L'immagine è simile a quella dell'affresco del Lorenzetti nella Sala del Palazzo di Cambio a Siena dove è raffigurata una enorme bilancia sui cui piatti gli uomini pongono le loro colpe affinché siano pesate. Ad aiutarli ci sono sorprendentemente due angeli.⁸⁸

Claudio solleva la questione cardine del dramma cioè cosa sia la giustizia, se applicare la legge secondo il suo significato letterale o adeguandola al caso concreto.⁸⁹ Isabella nel suo discorso sembra saperlo poiché cita il *Basilikon Doron* e la metafora del regolo di piombo

⁸⁷ Paul Raffield, *Shakespeare's Imaginary Constitution. Late -Elizabethan Politics and the Theatre of Law*, (Oxford and Portland, Oregon: 2010), p. 22.

⁸⁸ Illustrazione 11

⁸⁹ "And therefore the law must be interpreted according to the meaning and not to the literal sense thereof: *nam ratio est anima legis*. And as I said of justice, so say I of clemency, magnanimity, liberality, constancy, humility, and all other princely virtues, *nam in medio stat virtus*." James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), pp.72 e 144.

usata da Aristotele per spiegare il concetto di *epikieia*. Ella, dinanzi alla severità di Angelo lo ammonisce dicendogli: “We cannot weigh our brother with ourself” (2.2.127). Anche Isabella come il fratello si riferisce evidentemente alla bilancia e osserva che questo tipo di misurazione non è applicabile agli esseri umani per i quali ben altro tipo di ponderazione va riservato. Infatti subito dopo invita Angelo a guardare in sé, nella sua coscienza:

ISABELLA: Go to your bosom,
Knock there, and ask your heart what it doth know
That's like my brother fault. (2.2.137-139).

Anche il Duca utilizza il verbo *weigh* quando, difendendo Angelo dall'accusa di Isabella dice:

DUKE: If he had so offended,
He would have weigh' d thy brother by himself
And not have cut him off. (5.1.113-115).

Secondo il Duca, se Angelo fosse stato veramente colpevole come Isabella afferma, non avrebbe condannato a morte Claudio poiché, in virtù di questo precedente, anche lui sarebbe stato passibile di pena di morte. La sua visione della giustizia è molto semplice, consiste in una valutazione meccanica delle colpe e un dare e avere senza alcun intervento della ragionevolezza intesa come coscienza. Ciò è confermato dal discorso sulla misura del Duca in cui di nuovo fa riferimento all'atto del pesare con la citazione che dà il titolo al dramma “Measure for Measure”:

DUKE: The very mercy of the law cries out
Most audible, even from his proper tongue:
'An Angelo for Claudio; death for death.

Haste still pays haste, and leisure answer leisure;
Like doth quit like, and Measure still for Measure.
Then, Angelo, thy fault's thus manifested,
Which, though thou would' st deny, denies thee vantage.
We do condemn thee to the very block
Where Claudio stoop' d to death, and with like haste.
Away with him. (5.1.405-413)

Come nota Stacy Magedanz con la citazione "Measure still for Measure" non ci si riferisce all'equità della giustizia ma si richiama il rigidissimo principio dell'antica legge del taglione, occhio per occhio, che Gesù invece critica nello stesso Discorso della Montagna:

The Duke invokes the strict principle of the Old Law, an eye for an eye (Exod. 21:24, Lev. 24:20, Deut. 19:21). This is the same law Christ specifically contradicts in the Sermon on the Mount: 'Ye haue heard that it hath bene said, An eye for eye, & a tooth for a tooth. But I say vnto you, Resist not euil: but whosoever shal smite thee on thy rightcheke, turneto him the other also' (Matt. 5:38-9).⁹⁰

Quindi, se in apertura del suo discorso il Duca invoca la clemenza come principio guida delle sue azioni, in seguito pare dimenticare i suoi propositi applicando al caso di Angelo una pena eccessivamente severa e iniqua. Egli dimostra così di avere frainteso il concetto di giustizia equa e di averlo confuso con quello dell'antica legge del taglione.

Inoltre il Duca, come avevano fatto Claudio e Angelo, personifica la Giustizia immaginando che questa stia chiedendo di

⁹⁰ Stacy Magedanz, "Public and Private Mercy in *Measure for Measure*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 44, No. 2, Tudor and Stuart Drama (Spring, 2004), pp.317-332, p. 325.

valutare il caso di Angelo “misura per misura”. Sebbene sostenga che “The very mercy of the law cries out/ Most audible, even from his proper tongue” (5.405-406), egli evidentemente non interpreta correttamente quello che questa gli voglia dire. È evidente che il Duca intende la clemenza, “*the very mercy*”, nello stesso modo di Angelo, ovvero come applicazione della legge secondo il suo significato letterale. Infatti, egli pronuncia una sentenza applicando il precedente meccanicamente come se stesse pesando una merce su una bilancia. In sostanza, il Duca segue il precedente senza guardare al caso concreto, cioè non tiene in considerazione che i due accordi prematrimoniali stipulati da Angelo e Claudio sono differenti e quindi devono essere giudicati diversamente, per questo la sua sentenza è iniqua.⁹¹

La scelta di mettere in scena un caso così complicato sugli accordi prematrimoniali è una strategia drammatica per mettere in risalto la facilità con la quale le persone potevano trovarsi implicate in questioni legali ed esserne soggette passivamente. Quello che però risalta maggiormente è l’abilità del Duca nell’orchestrare l’inganno ai danni di Angelo per poi condannarlo a morte. La pianificazione del *bed trick* e la successiva sentenza di morte pronunciata contro Angelo sono gli strumenti attraverso i quali Shakespeare spoglia il Duca mostrandone l’ambiguità. Un’ambiguità rappresentata inizialmente dal saio usato per il travestimento e poi dal cambiamento di comportamento. Il Duca, infatti, dapprima si professa preoccupato per i suoi sudditi e poi li inganna. Nel far ciò indirettamente Shakespeare fa riferimento a Giacomo I il quale si celebrava come re benevolo e preoccupato del benessere dei suoi sudditi come un padre. È come se il drammaturgo volesse mettere in discussione questa immagine che il nuovo sovrano vuole dare di sé capovolgendo gli stereotipi: colui

⁹¹ J. B. Sokol e Mary Sokol, *Shakespeare, Law and Marriage*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 26-29.

che appare un buon governatore, il Duca Vincenzo, cela sotto un cappuccio da monaco un animo da tiranno. La Giustizia in *Measure for Measure*, infatti, è invocata come principio supremo ma poi si evidenzia come una forma vuota, una maschera, un costume di scena da indossare all'occorrenza.

Nel dramma, inoltre, si pongono in contrapposizione due modi di intendere la giustizia che ricalcano le due fazioni di giuristi, quella dei *common lawyer* e quella dei *civilian*, quella della giurisdizione di *common law* e quella della giurisdizione di *equity*. Isabella rappresenta l'*equity* intesa come moderazione e flessibilità della legge; il Duca è il garante della rigida applicazione della legge secondo i principi di *common law*. Alla luce di tutto ciò, i motivi dell'accostamento della figura del Duca a quella di Giacomo I devono essere riconsiderati. Il re Stuart, infatti, propugnava per una giustizia di prerogativa regia, cioè di *equity* amministrata dal *Lord Chancellor*, pertanto porre in relazione la figura del Duca Vincenzo con quella di Giacomo I potrebbe sembrare una contraddizione. Ritengo, invece, che questo accostamento sia una strategia retorica tesa a sollecitare l'osservazione oltre le apparenze per vedere ciò che non era visibile, cioè cosa si nascondesse sotto l'aspetto esteriore di Giacomo I. Sembra che il drammaturgo voglia dire che, se è vero che *cucullus non facit monachum* come dimostrano gli eventi occorsi in *Measure for Measure*, forse anche l'immagine che Giacomo I vuole dare di sé è una forma vuota sotto la quale c'è un altro abito che il sovrano però vuole nascondere come aveva fatto il Duca Vincenzo coprendosi con il saio da monaco.

Capitolo 4

Eccesso, errore ed epifania in "Twelfth Night or What you will".

4.1. La teatralizzazione del diritto nel *Middle Temple Inn*

4.1.1. Epifania e rappresentazione

Nonostante *Twelfth Night or What you will* sia stata rappresentata nel *Middle Temple Inn*, lo studio di questa commedia da una prospettiva giuridica non è ancora stato approfondito. Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che né celebrazioni di processi, né parole quali *justice, law, mercy* ed *equity*, usualmente presenti nei drammi definiti *equity* o *legal play*, sono presenti in questo fortunato lavoro di Shakespeare. L'obiettivo di questa ultima parte della ricerca consiste nel mettere in luce che *Twelfth Night*, sebbene non possenga i tratti tipici dei *legal play*, è un interessante primo esempio di teatralizzazione della enigmaticità della legge in cui l'abito assume a metafora per evidenziare l'ingannevolezza delle apparenze e dei formalismi.

La prima messa in scena si fa risalire ad un periodo compreso tra il 1601 e il 1602. È considerata l'ultima delle commedie romantiche dell'era Tudor e la più fortunata tra quelle centrate sul *disguise* e il *cross dressing*. Le parole del titolo, *What you will*, evocano quelle di un altro successo, *As you like it*, lasciando immaginare che Shakespeare volesse sfruttare ancora la strategia drammatica del travestimento del *boy actor* che aveva goduto di un vasto apprezzamento.¹

Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, i drammi shakespeariani riflettono sempre più le inquietudini che

¹ Giorgio Melchiori, *Shakespeare*, Bari, Laterza, 2010, p 364 ss.

serpeggiavano in Inghilterra dovute soprattutto all'inevitabile e imminente fine della dinastia Tudor. Per questo *Twelfth Night* segna un punto di svolta: pur essendo una commedia, è specchio degli aspetti cupi del suo tempo tanto da essere definita da alcuni una delle prime *dark comedies*.² La sua conclusione, infatti, non è per nulla rassicurante. Il nucleo tematico del dramma sembra sintetizzarsi nel titolo, *Twelfth Night or What you will* che ritengo non si riferisca solo alla festività che chiude il periodo natalizio, cioè all'Epifania, ma abbia un ulteriore significato. Il termine epifania, infatti, deriva dal greco antico ἐπιφάνεια che indica sia "il mostrarsi, l'apparizione, la manifestazione del giorno o di una divinità", sia "l'aspetto visibile, superficiale di un corpo".³ Queste accezioni si connettono al nucleo tematico del dramma poiché le lettere scritte da Maria così come i costumi indossati dei personaggi sono forme superficiali, aspetti visibili, manifestazioni esteriori che infine mostrano all'occhio dello spettatore la loro ingannevolezza. Nel quinto atto, quando tutti gli inganni sono rivelati, si compie un'epifania ma niente affatto rassicurante poiché mette in evidenza che gli abiti, i documenti scritti, così come la legge, sono forme vuote senza sostanza.

Anche l'analisi di questo dramma muove dal presupposto che Shakespeare non rappresentasse l'*equity* con un linguaggio formale ma mettendo in discussione le forme e i formalismi. Si vedrà in questo capitolo che già in *Twelfth Night* l'essenza dell'*equity* si evidenzia sul palcoscenico attraverso esempi di eccesso nel vestire che stanno a significare altresì eccesso nell'applicazione della legge. Partendo da ciò, s'intende mettere a fuoco il lavoro creativo del drammaturgo il quale si trovò a dover confezionare una commedia per il *Middle*

² William Shakespeare, *Twelfth Night*, Keir Elam (ed.), (London & New York: Bloomsbury Arden 2008), p. 3.

³ Francesco Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, (Torino: Loesher, 2004), *ad vocem*.

Temple Inn, cioè per un pubblico competente in materia giuridica che aveva studiato sia i testi classici nonché letto, probabilmente, i trattati di Giacomo Stuart. Infatti, nonostante il *Basilikon Doron* sia stato pubblicato ufficialmente in Inghilterra nel 1603, ne circolavano alcune copie clandestine e i giuristi, così come Shakespeare, ne potrebbero aver conosciuto già il contenuto nel 1602. Il drammaturgo, quindi, potrebbe aver iniziato proprio in occasione della rappresentazione nel *Middle Temple Inn* a creare metafore sartoriali per teatralizzare il diritto in quanto, come già detto nel primo capitolo, era noto che i membri degli *Inn of Court* usassero sfoggiare abiti lussuosi e conoscessero sia le Leggi Suntuarie sia le norme di costume e moda. Nonostante vi fosse stato un tentativo di regolamentare l'abbigliamento in maniera più restrittiva all'interno degli *Inn*, i giuristi continuavano a sfoggiare vestiti che li distinguevano dalle altre classi sociali. Ciò fece sì che nell'immaginario collettivo gli abiti lunghi bordati di pelliccia, le *gown*, divennero per metonimia simbolo della falsità di coloro che, invece di garantire il rispetto delle leggi, le infrangevano come emerge nelle emblematiche parole di Lear: "Through tattered clothes great vices do appear;/Robes and furred gowns hide all." (4.6.160-162). Tutto ciò non può non aver influenzato Shakespeare che doveva presentare uno spettacolo divertente, ma nello stesso tempo intellettualmente stimolante per un pubblico avvezzo alle sfide verbali, all'uso sapiente delle strategie retoriche nonché esperto di moda e di dettagli sartoriali.⁴

⁴ Maria Hayward, *Rich Apparel, Clothing and the Law in Henry VIII's England*, (Farnham & Burlington: Ashgate, 2009), pp. 37-38; Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London & New York: 2013), pp. 52-53 ss.

4.1.2. *Twelfth Night*, un equity play atipico

Twelfth Night non è incluso tra quei drammi che Giacomo Stuart volle vedere appena salito al trono tra il 1604 e il 1605, ma il fatto che sia stato rappresentato il 2 febbraio del 1602 in occasione dei *Revel* di *Candlemas* nel salone del *Middle Temple Inn* lo rende di particolare interesse per il presente lavoro.

Questo dato giunge a noi grazie allo studente John Manningham che vi assistette quella sera e annotò sul suo diario:

February 1601

At our feast wee had a play called [~~mid~~] Twelve night or what you will. Much alike the comedy of errors or Menechmi in Plautus but most like and neere to that in Italian called Inganni. A good practice in it to make the steward beleue his lady widdowe was in Love with him by counterfaiting a letter, as from his lady in general terms, telling him what shee liked best in him and prescribing his gesture in smiling his apparaile & c./ And then when he came to practice making him beleue they took him mad.⁵

Alcuni critici, come Keir Elam, sostengono che fosse in realtà già stato rappresentato nei teatri pubblici e fosse già andato in scena per la prima volta la notte dell'Epifania del 1601 in occasione della visita del Duca Orsino di Bracciano alla corte di Elisabetta I. Altri ritengono, invece, che sia stato scritto proprio per il *Middle Temple Inn* in quanto, non solo presenta molte "legal jest", battute con un

⁵ La data 1601 è da intendersi 1602 poiché in quel tempo in Inghilterra ancora vigeva il calendario Giuliano; il Gregoriano fu introdotto in Inghilterra nel 1752. William Shakespeare, *Twelfth Night*, Keir Elam, (ed.), (London & New York: Bloomsbury Arden 2008), p. 3, nota 1. Alan H. Nelson, John R. Elliott, jr., *Inns of Courts, Records of Early English Drama*, (Cambridge: D.S. Brewer, 2010), Appendix, p. 685.

doppio senso di natura legale tipiche proprio del *Middle Temple*, ma altresì perché Shakespeare intratteneva rapporti di stretta amicizia con i giuristi di questo istituto.⁶ Entrambe le ipotesi sono plausibili ma, non essendoci sufficienti prove per abbracciare l'una o l'altra, è necessario fare affidamento solo sulle uniche certezze che abbiamo, cioè sulla testimonianza di John Mannigham e sul fatto che obiettivamente questa commedia presenta numerosissimi riferimenti all'ambiente legale nonché a dettagli architettonici del salone del *Middle Temple Inn* dove fu rappresentata.⁷ Inoltre, come nota Gary Watt, vi sono riferimenti allo *Slade's Case*, un caso giudiziario appena concluso nel 1602, centrato sulla questione della prova giudiziaria, e molto dibattuto dagli avvocati e giuristi del tempo.⁸

Comunque, anche se la commedia fosse stata rappresentata per la prima volta nel 1601 e fosse già nota nei teatri pubblici, questo non esclude che un anno dopo, Shakespeare l'abbia voluta riadattare con riferimenti legali per renderla ancora più coinvolgente per un pubblico formato da giuristi. Questo confermerebbe le ragioni dell'atipicità di *Twelfth Night* che presenta una trama divertente e leggera e nello stesso tempo citazioni a testi e contesti della cultura giuridica che potevano essere facilmente compresi solo da un pubblico avvezzo a cogliere al volo il significato di figure retoriche complesse. Si potrebbe dire con una metafora sartoriale, che è come

⁶ William Shakespeare, *Twelfth Night*, Keir Elam (ed.), (London & New York: Bloomsbury Arden 2008), p. 95. G.P. V Akrigg, "Twelfth Night at Middle Temple Inn", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 9, No.3, Summer 1958), pp. 422-424

⁷ G.P. V Akrigg, "Twelfth Night at Middle Temple Inn", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 9, No.3, Summer 1958), pp. 422-424.

⁸ La questione legale è molto complessa e non è di pertinenza del presente lavoro. Si rinvia a Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London & New York: 2013), p. 69. David Ibbetson, "Sixteenth Century Contract Law: Slade's Case in context", *Oxford Journal of Legal Studies*, Vol.4, No. 3, 1984, pp. 295- 317.

se le vicende narrate costituissero un leggero tessuto al di sotto del quale si intravede un elaborato broccato fatto di citazioni del *Basilikon Doron* e degli altri testi di carattere giuridico in voga in quel periodo.

È noto che *Twelfth Night* non sia la prima commedia rappresentata presso un *Inn* né la prima con riferimenti alla legge. La versione giunta fino a noi è infatti quella stampata nel 1623, la stessa commentata John Mannigham, il quale, come si evince dal suo diario, aveva già visto, o era al corrente di *The Comedy of Errors* che Shakespeare aveva rappresentato presso il *Grey Inn* nel 1594. Questa commedia, anch'essa modellata sui *Menecmi* di Plauto come *Twelfth Night*, era stata attualizzata con riferimenti all'emergente classe mercantile che stava contribuendo alla trasformazione economica dell'Inghilterra Tudor. Shakespeare l'aveva intessuta di richiami alle questioni legali in materia contrattuale che in quell'ultimo decennio del XVI secolo erano oggetto di accesi dibattiti tra giuristi. Il nodo drammatico era costituito da un caso di rigida applicazione della legge scritta e dalla confusione generata dallo scambio di persona dovuto alla presenza nella città di Efeso di due coppie di gemelli abbigliati nello stesso modo. Come specifica Watt, questo dramma tratta evidentemente il tema dell'*equity* e dell'errore nel fare affidamento sulle forme esteriori, sia sui formalismi della legge e della procedura, sia sull'aspetto fisico delle persone. Ciò è chiaro già dal titolo che contiene la parola *errors* ad indicare proprio l'errore di giudizio. Inoltre *The Comedy of Errors* segue uno schema tradizionale tipico in quanto è centrata su una situazione complessa scaturita da un errore che si conclude felicemente. La soluzione, infatti, giunge quando la legge è applicata secondo il principio di *epikieia* aristotelica, cioè adeguandola al caso concreto:

Error is identified with the Aristotelian notion of hamartia and the dramatic resolution- or smoothing away- of the error is

identified with Aristotelian's concept of *epieikeia*, ...The scheme of *The Comedy of Errors* is equitable not because it is one that moves from an error of complexity to a simple solution, but because it moves from over-simplicity – the tyranny of single voice- towards a state of dialogue.⁹

Grande successo aveva riscosso anche un altro *legal play*: *The Merchant of Venice*. Questo dramma, composto e rappresentato tra il 1596 e il 1597, era centrato su questioni di diritto commerciale e della navigazione nonché sulla questione della rigidità della clausola penale.¹⁰ Tuttavia, come fa notare la critica, anche qui il concetto di *equity* è inteso in senso teorico di *epieikeia* aristotelica, più che in senso tecnico giuridico.¹¹

The Comedy of Errors e *The Merchant of Venice* presentano, quindi, delle caratteristiche simili che li fanno certamente ricomprendere negli *equity play* ma il fatto che furono rappresentati prima che il *Basilikon Doron* fosse scritto, ritengo segni la loro differenza rispetto a *Twelfth Night* così come a *Measure for Measure* e

⁹ Paul Raffield, *Shakespeare's Imaginary Constitution. Late –Elizabethan Politics and the Theatre of Law*, (Oxford and Portland, Oregon: 2010), p. 122. Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 199.

¹⁰ Sulla clausola penale nel *The Merchant of Venice* vedi Stefania Giarldroni, "La clausola penale tra finzione e realtà. Il caso limite di Shylock alla prova del diritto veneziano, del diritto comune e del common law", in *La pena convenzionale nella prospettiva storico comparatistica* (Collana del centro di eccellenza in diritto europeo - G. Pugliese), (Napoli: Jovine, 2013).

¹¹ "Shakespeare is concentrated with law in this play, he is not concerned with chancery law but with the emerging merchant and maritime law. Shakespeare was not providing a technical lesson in chancery equity, but he was issuing a philosophical caution, in Aristotelian mode, against the tragic error of strict legal formalism" in Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 218. Sull'*equity* in *The Merchant of Venice* vedi anche Daniela Carpi che sostanzialmente è dello stesso parere: "Both Shylock and Portia pursue an ideal of absolute, metaphysical justice that cannot be found in this world, and so the quest remains *in potentia*, worldly limitation making it impossible to attain" in Daniela Carpi, "Law, Discretion, Equity in *The Merchant of Venice* and *Measure for Measure*", *Cardozo Law Review*, Vol. 26, 6, 2005, pp. 2317-2329, p.2323.

King Lear.¹² Infatti, gli abiti identici dei gemelli non sono una metafora della legge o dell'*equity* ma costituiscono uno stratagemma per creare il caos dovuto allo scambio di identità. La toga di Portia, invece, potrebbe essere un primo esempio di come questo indumento sia usato per rappresentare l'ingannevolezza delle forme e quindi dei formalismi della legge ma è l'unica traccia di un uso metaforico di abito e non riguarda la questione del rapporto tra *common law* ed *equity*. Negli *equity play* rappresentati dal 1602 in poi, invece l'abito si configura come metafora dell'eccessiva rigidità o flessibilità o moderazione secondo un modello retorico simile quello adottato da Giacomo I, come se vi fosse un reciproco scambio tra il *Basilikon Doron* e i *legal play* shakespeariani. Ciò potrebbe essere dovuto al fatto che in questo libro erano concentrati molti concetti di natura legale e politica e quindi Shakespeare potrebbe averli ripresi e teatralizzati per quell'occasione speciale al *Middle Temple* dove il pubblico era composto da *common lawyer*. In seguito potrebbe aver riutilizzato e raffinato la strategia per altri drammi visto che la tematica attraeva anche il pubblico dei teatri al fuori della *city*. Pertanto, studiare *Twelfth Night* usando la chiave interpretativa dell'eccesso da una prospettiva che vede l'abito come metafora della legge, secondo il paradigma "*dress is law*", significa mettere in luce aspetti nuovi della commedia nonché osservare una prima sperimentazione diretta a rappresentare l'essenza dell'*equity* per mezzo dell'abito.

¹² *The True Law of Free Monarchies* era conosciuto in quanto era stato scritto nel 1597 e pubblicato nel 1598 mentre, come vedremo del paragrafo successivo, il *Basilikon Doron* fu stampato in sette esemplari nel 1599 per essere conservato nella ristretta cerchia della famiglia reale. Nonostante ciò, ne circolavano alcune copie clandestine che furono oggetto di grande interesse in quanto, secondo alcuni, dal testo si evinceva l'ostilità del sovrano nei confronti dei Puritani e la sua volontà di vendetta per la morte della madre Maria Stuarda.

4.1.3. Le “false copies” del *Basilikon Doron*.

Per comprendere perché il *Basilikon Doron* poteva essere già conosciuto nel 1602 nonostante non fosse ancora stato pubblicato ufficialmente in Inghilterra, occorre soffermarsi brevemente sulla vicenda editoriale di questo libro. Come spiega Sommerville, il testo fu scritto per mano dello stesso Giacomo Stuart inizialmente in “Middle Scots”, poi fu segretamente stampato in sole sette copie da destinare ai familiari in una “Anglicaised version” dal tipografo di corte Waldergrave. Il genere letterario adottato dal sovrano fu quello dell’*advice book* molto in voga nel XVI secolo. Il *Basilikon Doron*, infatti, è un libro di consigli e raccomandazioni per il figlio Enrico pertanto, come spiega lo stesso Giacomo Stuart nella dedica *To the Reader* all’edizione del 1603, il suo intento non era quello di renderlo pubblico. A tal fine egli aveva conferito l’incarico a delle persone fidate di custodirne delle copie ma, nonostante tale accortezza, alcune di queste cominciarono a circolare.¹³ Come riporta Sommerville, il teologo e ministro presbiteriano Andrew Melville lesse un manoscritto e criticò la posizione di Giacomo Stuart a proposito della Chiesa. Durante il sinodo del 1599 chiese quindi la formale censura del libro ma John Dykes, l’ecclesiastico incaricato di procedere alla formalizzazione del provvedimento, fu arrestato e costretto all’esilio.¹⁴

Secondo Giacomo Stuart le copie diffuse senza il suo consenso erano state male interpretate. Per questo motivo decise di ripubblicare

¹³ Louis A Knafla, *Britain’s Salomon*, in *Royal Subjects. Essays on the Writings of James VI and I*, (Detroit: Wayne State University Press, 2002), p. 242. James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p.29 e p. 92.

¹⁴ Johann P. Sommerville, *King James VI and I. Political Writings*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. XVIII.

il testo all'indomani della salita al trono d'Inghilterra come risulta dall'introduzione all'edizione inglese del 1603:

I wrote for exercise of mine own engine and instruction of him who is appointed but God (I hope) to sit on the throne after me.... For the purpose and the matter thereof being only fit for a king, as teaching him his office, and the person whom for it was ordained a king's heir, whose secret counsellor and faithful admonisher it must be, I thought it not way convenient nor comely that either it should to all proclaimed, which to one only appertained (and especially being a massager between two so conjunct persons), or yet that the mould whereupon he should frame his future behaviour, when he comes both unto his perfection of his years and possession of his inheritance, should before the hand be common to the people, the subject of his future happy government. And therefore, for the more secrets and close keeping of them, I only permit seven of them to be printed, the printer being first sworn for secrecy; and these seven I dispersed amongst some of my trustiest servants to be kept closely by them, ... But since, contrary to my intencion and expectation, ... this book is now vented and set to the public view of the word and consequently subject too every man censure ... I am now forced ... both to publish and spread true copies thereof for defacing of the false copies that are already spread, as I am informed, as like wise by this preface to clear such parts thereof as, ... my be misinterpreted there in.¹⁵

Questa introduzione, sebbene sia stata scritta un anno dopo la rappresentazione nel *Middle Temple Inn* di *Twelfth Night*, e quindi non poteva essere stata letta né da Shakespeare né dai *common lawyer*, ci

¹⁵ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 91-92.

offre, seppur dal punto di vista di Giacomo Stuart, uno spaccato del clima che si respirava negli ambienti accademici, religiosi e legali di quegli anni.¹⁶ Si può quindi presumere che i membri del *Middle Temple Inn*, nonché Shakespeare che li frequentava, sapessero che Giacomo Stuart aveva scritto un *advise book* per il figlio ma che non intendeva divulgarlo. Le copie in circolazione quindi, ancorché clandestine, dovevano attrarre molto l'interesse dei sudditi di Elisabetta I, soprattutto di coloro che si occupavano di legge e politica. Forse qualcuno vicino a Shakespeare, o qualche membro del *Middle Temple Inn*, poteva averle lette ed essersi fatto un'idea più precisa sul pensiero del probabile futuro re d'Inghilterra riguardo alla sua concezione di sovranità e giustizia. Inoltre, l'idea che questo libro fosse stato scritto con l'intento di riservarne la lettura alla ristretta cerchia dei familiari, alimentava ancor più la curiosità in quanto s'immaginava di poter scoprire dalla sua interpretazione qualche ulteriore informazione sul probabile futuro sovrano.

La lettura delle copie clandestine in circolazione, però aveva gettato un'ombra ancora più scura sulla figura di Giacomo Stuart. La prospettiva che proprio il figlio di Maria Stuarda salisse al trono d'Inghilterra faceva presagire una crisi politica sia per i noti eventi storici che avevano visto coinvolta la madre, sia per le sue posizioni riguardo al concetto di sovranità. Per sapere da cosa derivassero queste apprensioni basta leggere la prefazione del *Basilikon Doron* nell'edizione del 1603 dove lo stesso sovrano spiega i motivi delle ostilità nei suoi confronti:

¹⁶ Sulla questione interviene anche Kevin Sharpe sostenendo che dal 1603 la diffusione dei trattati diviene un vero e proprio strumento di governo per Giacomo I. Kevin Sharpe "Reading James Writing: The Subjects of Royal Writings in Jacobean Britain", in Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), *Royal subjects: essays on the writings of James VI and I*, (Detroit: Wayne State University Press, 2002), p. 20.

There are two special, great points which (as I am informed) the malicious sort of men have detracted therein, and some of the honest sort seemed a little to mistake: whereof the first and greatest is that in some parts thereof I should seem to furnish ground to men to doubt of my sincerity in that religion which I have constantly professed; the other is that in some parts thereof I should nourish in my mind a vindictive resolution against England, or at the least some principle there, for the queen my mother quarrel.¹⁷

Da questo brano si evince che, oltre alle vicende storiche nelle quali era stata coinvolta la famiglia Stuart, le ostilità erano dovute ad altri motivi che facevano prevedere un drastico cambiamento nelle strategie di governo della Corona. In primo luogo i puritani si opponevano all'ingerenza del re nelle questioni religiose e non condividevano quanto sosteneva Giacomo Stuart a proposito della funzione del sovrano nel *The True Law of Free Monarchies*.¹⁸ Il re, infatti, riteneva che:

Kings are called gods by prophetic King David because they sit upon God his throne in the earth and have the count of their administration to give unto him. Their office is "to minister justice and judgment to the people", as the same David saith "

¹⁷ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 92.

¹⁸ Come specificano Fishlin e Fortier, con il termine *Puritans* si indicavano una serie di congregazioni ma dal *Basilikon Doron* si evince che il sovrano si riferiva a determinati personaggi del tempo: "Browe, Penry and Others, having at sundry times come into Scotland to sow their popple amongst us". Questi due erano puritani separatisti cioè chiedevano la separazione tra Chiesa e Stato e, come tutti i puritani, negavano 'the divine right to compel beliefs or action contrary to the Scriptures'. James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 92, nota 15.

to advance the good and punish the evil” as he likewise saith “
to establish good laws to his people and procure obedience to
the same.¹⁹

Inoltre si temeva che il futuro re si volesse vendicare della morte della madre. Tutto ciò era considerato dal sovrano una calunnia ai suoi danni fatta circolare dai suoi detrattori come specifica nell'introduzione all'edizione del 1603 del *Basilikon Doron*:

The first calumny (most grivious indeed) is grounded upon the sharp and bitter words that therein are used in the description of the humors of the Puritans and rash -heady preachers that think it their honour to contend with kings and perturb all kingdoms. The other point is only grounded upon the straight charge I give my son not to hear nor suffer any unrelevant speeches or books against any of his parents or progenitors, wherein I do allege my own experience anent the queen mother.²⁰

Leggendo tutto ciò sembra quindi che la commedia *Twelfth Night* rifletta sia le questioni sollevate nel *Basilikon Doron* da Giacomo I a proposito dei puritani, nonché i sospetti da parte degli inglesi nei confronti dello stesso sovrano Stuart.

I giuristi, se avevano avuto notizia del trattato grazie alle copie clandestine, dovevano trovare interessanti le vicende di Malvolio per diverse ragioni. In primo luogo, come già detto nel primo capitolo,

¹⁹ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), pp. 54-55.

²⁰ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 93.

Malvolio rappresenta il frustrato desiderio di ascesa delle nuove classi emergenti. Inoltre il maggiordomo di Olivia appare essere la parodia del falso puritano che abiura la sua sobrietà per seguire dei precetti in tema di abbigliamento talmente eccessivi e fuori moda da mettersi in ridicolo. Infine, l'inganno delle lettere scritte da Maria potrebbe fare riferimento alla questione dell'interpretazione delle prove processuali. L'errore principale di Malvolio, infatti, consiste nell'aver male interpretato le lettere e nell'aver fatto affidamento sul loro contenuto. In questo periodo la questione era molto dibattuta dai giuristi in quanto, come già detto, si era appena concluso lo *Slade's Case*, una controversia incentrata sulle prove documentali. L'analisi di questa causa non è parte del presente studio; pertanto in questa sede occorre solo ricordare che con questa sentenza si diede la possibilità di adire la corte anche in caso in cui la promessa di contratto fosse stata solo verbale con un procedimento *indebitatus assumpsit*.²¹ Come nota Watt però, se *Twelfth Night* si riferisce allo *Slade's Case*, ci saremmo dovuti aspettare che fosse messo in dubbio l'affidabilità di un contratto non supportato da un documento scritto formale. Invece, ciò che si rappresenta nella commedia è proprio l'inaffidabilità non solo degli accordi verbali ma altresì delle tradizionali forme scritte di accordo. Malvolio, come sarà approfondito in seguito, interpreta erroneamente le lettere e per questo cade in errore. Dopo averle lette, infatti, subito comincia ad avere incertezze sul loro contenuto ma poi esegue pedissequamente gli ordini sull'abbigliamento in esse contenuti:

²¹ Sulle questioni di diritto c.f.r. Louis Knafla, *Law Politics in Jacobean England*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), p. 105 ss. David Ibbetson, "Sixteenth Century Contract Law: Slade's Case in Context", *Oxford Journal of Legal Studies*, Vol. 4, No. 3, pp. 295-317.

MALVOLIO [Reads]: *I may command where I adore. Why, she may command me. I serve her, she is my lady. Why, this is evident to any formal capacity. There is no obstruction in this. And the end – what should that alphabetical position portend? If I could make that resemble something in me! Softly – [reading]*
M.O.A.I. (2. 5. 113-119)

Egli non comprende perché Olivia usi il verbo “command” visto che è a tutti noto che egli è il suo servitore. Inoltre, quando non riesce comprendere chiaramente il contenuto, ammette che “That suffer under probation” facendo riferimento alla difficoltà di interpretarne adeguatamente il suo contenuto.²²

Questo discorso sull’interpretazione, ritengo, sia connesso anche alle false copie del *Basilikon Doron* nonché su quanto aveva scritto Giacomo I a proposito dell’interpretazione ovvero che il sovrano, se ritiene che la legge sia eccessivamente rigida o di dubbia interpretazione la può applicare moderandone la severità.

Anche questa commedia ruota intorno alla contrapposizione tra moderazione ed eccesso nonché al dibattito concernente il conflitto tra giurisdizione di *equity* e di *common law*. Nel presente capitolo si vedrà che la questione è rappresentata facendo riferimento a quanto sostenuto da Giacomo I a proposito dell’interpretazione e mettendo in scena l’errore di Malvolio nel seguire *alla lettera* gli ordini contenuti nelle lettere false scritte da Maria. Questi documenti falsi ma verosimili sono associati agli abiti che i personaggi indossano simulando e dissimulando le loro identità, traendo in inganno il

²² Su questo punto si sofferma anche Watt vedi Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London & New York: 2013), pp. 69-70.

prossimo. Pertanto, se si accoglie l'ipotesi secondo la quale il contenuto del *Basilikon Doron* era già noto, questa commedia può essere letta come un primo esperimento di teatralizzazione dell'essenza dell'*equity* per mezzo di metafore sartoriali secondo un modello retorico che ricalca quello usato da Giacomo I.

4.2. Abiti eccessivi e fuori moda

4.2.1. "Doublet of changeable taffeta"

Twelfth Night, è densa di riferimenti all'eccesso, alla mutevolezza delle forme esteriori non solo a segnalare l'ingannevolezza delle apparenze ma altresì la volubilità degli esseri umani. Colui che più di altri personifica tutto ciò è Orsino il quale nella sua qualità di Duca dell'Illiria rappresenta la legge e la giustizia. Egli non è certo un governatore moderato ma oscilla tra l'essere eccessivamente licenzioso e eccessivamente rigido. La sua volubilità è anticipata nelle prime battute della commedia quando è nel pieno della fase di innamoramento per Olivia:

ORSINO: If music be the food of love, play on
Give me excess of it, that surfeiting
The appetite may sicken and so die (1.1.1-3)

La sua condotta appare da subito irrispettosa delle regole di civile convivenza tanto che chiede a Viola, travestita da Cesario, di violare tali regole per poter parlare con Olivia:

ORSINO: Be clamorous and leap all civil bounds
Rather than make unprofited return (1. 4. 21 - 22).

Alla fine della commedia, invece, diventa un rigido giudice di Malvolio e chiede conto sull'arresto del capitano: "Pursue him, and entreat him to peace. /He hath not told us of the captain yet" (5.1.373-374). Feste, già nel secondo atto, accosta la mutevolezza del Duca a un *doublet* di seta cangiante:

FESTE: Now the melancholy god protect thee, and the tailor make thy doublet of changeable taffeta, for thy mind is a very opal. I would have men of such constancy put to sea, that their business might be everything and their intent everywhere, for that's always makes a good voyage of nothing. Farewell. (2. 4. 73 -78)



Illustrazione 16.

“Man's doublet and breeches. 1630-1640. Satin trimmed with silk and silk ribbon. Made in England”.
Victoria and Albert Museum, London.

Questo capo di abbigliamento si configura così come un'eccellente metafora della legge in quanto rappresenta visivamente

come l'interpretazione più o meno rigida incida sull'esito di una sentenza. Infatti, così come il taffetà muta colore a seconda del punto di vista dal quale è osservato, e da dove la luce lo colpisce, nello stesso modo la legge può essere applicata più o meno rigidamente in funzione di chi la interpreta.

Non a caso secondo Feste è proprio il Duca Orsino a dover indossare il *doublet* di questo tipo cioè colui che rappresenta la giustizia. Quindi direi che più che il travestimento in quanto tale, il tema principale di questo dramma è la mutevolezza delle forme e l'impossibilità di cogliere la sostanza che si cela al di sotto delle apparenze e dei formalismi. Il dubbio dinanzi al quale Shakespeare vuole porre gli spettatori è se l'aspetto superficiale sia una mera forma vuota e se la giustizia possa essere ingannevole così come lo è un travestimento.²³

Questa spettacolarizzazione della mutevolezza delle forme, riflette l'incertezza degli elisabettiani all'alba del XVII secolo. Le persone da una parte percepiscono la fine di un'era dominata dalla figura autorevole di Elisabetta I e temono il vuoto di potere, dall'altra come sostiene Greenblatt, "in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashion of human identity as a manipulable artful process".²⁴ Ciò significa che le persone non si accontentano più di essere anonimi personaggi di una commedia scritta da altri, ma vogliono essere loro i drammaturghi e decidere quale ruolo assumere sul palcoscenico del mondo. In sostanza, l'individuo vuole essere parte attiva di questo processo di

²³ Sul concetto della giustizia come travestimento e gioco delle apparenze vedi la riflessione di Daniela Carpi su Angelo in *Measure for Measure* che ritengo possa essere estesa ai personaggi di questo *play*, Daniela Carpi, "Law, Discretion, Equity in *The Merchant of Venice* and *Measure for Measure*", *Cardozo Law Review*, Vol. 26, 6, 2005, pp. 2317-2329, p. 2329.

²⁴ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005), p. 1.

self fashioning e forgiare la propria identità negoziandola con quella imposta dall'esterno. *Twelfth Night* riflette, quindi, la crisi delle certezze sulle quali poggiava il pensiero medievale e l'apertura di una nuova fase alla quale le parole *or What you will* del titolo sembrano fare riferimento in quanto indicano proprio la mutevolezza e fluidità del presente.

Tornando alla distinzione elaborata da Roland Barthes si potrebbe dire che si comincia a profilare quel rapporto dinamico di vicendevole scambio tra costume e abbigliamento, ovvero tra "realtà istituzionale" e "realtà individuale". L'individuo, infatti, si vuole appropriare dell'atto del vestirsi per rappresentare il sé all'interno dell'"istituzione generale del costume".²⁵ Questa rivendicazione di libertà di azione in opposizione all'ordine sancito dalle Leggi Suntuarie scritte e dalle norme di costume non scritte, si realizzava con l'uso promiscuo dei vestiti. Tutto ciò era visto dai *common lawyer* come una minaccia nei confronti dell'*anciant law* e della consuetudine immemorabile del regno della quale si reputavano custodi.

Shakespeare teatralizza il processo di *self fashioning* cioè la tensione tra queste forze opposte: da una parte quella che tendeva verso la libertà e l'affrancamento dai modelli dell'*anciant law* e dall'altra quella che tentava di tener saldi tali principi attraverso il

²⁵ Vedi Capitolo 1§1. "Ora riguardo al vestito risulta estremamente utile distinguere analogamente una realtà, che proponiamo di chiamare "costume" corrispondente alla *langue* di Sassure, e una seconda realtà, che proponiamo di chiamare "abbigliamento" corrispondente alla *parole* di Sassure. La prima è una realtà istituzionale, essenzialmente sociale, indipendente dall'individuo, una sorta di riserva sistematica normativa, all'interno della quale il singolo organizza la propria tenuta; la seconda è una realtà individuale, vero e proprio atto del vestirsi, attraverso il quale l'individuo attualizza su di sé l'istituzione generale del costume. Costume e abbigliamento formano un insieme generico al quale proponiamo di riservare ormai il nome di vestito". Roland Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, (Torino: Einaudi, 2006), p. 15.

rinforzo dei formalismi e l'applicazione dei precedenti.²⁶ Paradossalmente al fine di rappresentare sul palcoscenico tutto ciò Shakespeare usa una strategia retorica simile a quella utilizzata nel *Basilikon Doron* e modelli di abbigliamento simili a quelli citati da Giacomo I e stigmatizzati come eccessivi.

Il dramma stesso è cangiante come la seta del *doublet* immaginato da Feste per il Duca Orsino poiché presenta diversi colori a seconda dal punto di vista dal quale è interpretato: è una commedia romantica dai toni chiari e leggeri o un'oscura tragedia. Shakespeare è il sarto che dovrebbe cucire questo *doublet* così come ha cucito questa commedia unendo e intrecciando testi classici, trattati politici, *moot* sui casi giudiziari dei quali si dibatteva nei saloni degli *Inn of Court*, gli stessi nei quali egli portava in scena i suoi spettacoli.

²⁶ Sul self – fashioning vedi Capitolo 1.1. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-fashioning*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005), p. 1.

4.2.2. Modelli e copie in *Twelfth Night*

Oscar Wilde nel suo saggio *The True Mask* aveva osservato:

Even small details of dress, such as the colour of a majordomo's stockings, the pattern on a wife's handkerchief, the sleeve of a young soldier, and a fashionable woman's bonnets, become in Shakespeare's hands points of actual dramatic importance, and by some of them the action of the play in question is conditioned absolutely.²⁷

In questo paragrafo si dimostrerà che in *Twelfth Night* gli abiti non sono solo dettagli importanti che condizionano l'azione drammatica in maniera assoluta, ma altresì metafore di concetti giuridici ben noti ai *common lawyer* che si trovarono il 2 febbraio 1602 nel salone del *Middle Temple Inn* ad assistere alla commedia. Se alcune copie del *Basilikon Doron* erano già in circolazione in quel tempo, si sapeva che Giacomo Stuart considerava l'abito uno strumento fondamentale per rappresentare ai sudditi l'essenza della sua funzione di sovrano. In particolare nella mente dei lettori e del drammaturgo doveva essere rimasto impresso il contenuto del terzo libro nel quale il re, indicando al figlio come vestirsi, di fatto elucidava la natura temporale e spirituale del suo potere.²⁸

²⁷ Oscar Wilde, *The Truth of Mask*, in *Intentions*, Oscar Wilde, *The Truth of Mask*, in *Intentions*, <http://www.gutenberg.org/files/887/887-0.txt>, p. 221 ss.

²⁸ "Be also moderate in your raiment, neither over-superfluous, like a deboshed waster, nor yet over-base, like a miserable wretch; not artificially trimmed and decked, like a courtesan, nor yet over-sluggishly clothed, like a country clown; not over-lightly like a candy soldier or a vain young courtier, nor yet over-gravely, like a minister. But in your garments be proper, cleanly, comely, and honest, wearing your clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form, *inter togatos et paludatos*, betwixt the gravity of one and lightness of the other, Thereby to signify that by your calling ye are mixed of both the profession: *togatus*, as judge making and pronouncing law; *paludatus*, by the

Il modello retorico utilizzato da Shakespeare per teatralizzare questo è talmente simile a quello usato da Giacomo I che i personaggi sembrano uscire dalle pagine del *Basilikon Doron* in cui il re spiega al figlio il concetto di moderazione attraverso la metafora dell'abito.²⁹ Il Duca Orsino la cui mutevolezza è associata da Feste a un "*doublet of changeable taffeta*" e Malvolio con le "*yellow stockings cross – gartered*" appaiono "*over superfluous like a deboshed waster... artificially trimmed and decked like a courtesan, over lightly like a candy soldier or a vain young courtier*"; Feste, con il suo "*motly*", l'abito fatto di pezze, è "*over-sluggishly clothed like a country clown*". Olivia con il velo nero è "*over-gravely like a minister*", cioè veste in maniera eccessivamente severa come se fosse un "*minister*", accezione con la quale si indicavano sia i funzionari pubblici che gli ecclesiastici.³⁰ Anche Malvolio all'inizio della commedia appare eccessivamente severo nei modi e nell'apparenza. Maria lo definisce "A kind of puritan" (2.3.136) forse perché, dovendo rappresentare lo *status* di maggiordomo al servizio di Olivia, indossava una livrea che nella foggia ricordava gli abiti dei puritani.

Se è vero che i personaggi sembrano uscire dalle pagine del *Basilikon Doron* con i loro vestiti, ora eccessivamente frivoli, ora eccessivamente severi, è anche vero che questo aspetto è mera forma esteriore priva di sostanza, ovvero non rispecchia la loro interiorità. Shakespeare, infatti, focalizza l'attenzione sulla strumentalità dell'apparire cosicché tutti sembrano agire come se stessero indossando consapevolmente dei costumi di scena. La loro forma

power of the sword, as your office is likewise mixed betwixt the ecclesiastical and civil estate". Daniel Fischlin, Mark Fortier, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies; 1st edition; 1996), p.160.

²⁹ Vedi nota precedente con l'intera citazione.

³⁰ *Oxford English Dictionary*, www.oed.com

estriore è uno strumento per perseguire un fine occulto, non dichiarato ma visibile in trasparenza al di sotto di questa maschera. In sostanza, i personaggi sono false copie così come le lettere di Maria e i libri del *Basilikon Doron* messi in circolazione da infedeli servitori di Giacomo Stuart. Per poter comprendere quale sia il secondo fine di questi personaggi, è necessario interpretare il loro abbigliamento in quanto questo si configura come un vero e proprio codice espressivo al pari delle loro parole.

Olivia, prendendo a modello l'abbigliamento delle vedove, appare con il velo nero in segno di lutto per la morte del fratello.³¹ Forse proprio per questo lo studente di legge John Manningham scambia Olivia per una *widdowe*. Il suo è un accessorio simile alla maschera di velluto nera che molto probabilmente Isabella indossava in *Measure for Measure* e svolge la stessa funzione: proteggere il volto dagli sguardi indiscreti e rappresentare uno *status*.³² È Feste che suggerisce con un gioco di parole la falsa apparenza di Olivia; il velo nero è come un costume di scena in quanto non è rappresentazione genuina della sua interiorità:

FESTE: Misprision in the highest degree! Lady, *cucullus*

³¹ Vowes were often widows but not always. To achieve their change of statues they took a vow of perpetual chastity". Maria Hayward, *Rich Apparel, Clothing and the Law in Henry VIII's England*, (Farnham & Burlington: Ashgate, 2009), p. 248 ss. "

³² Su questo punto vedi Capitolo 3 § 3.1. Maria Hayward, *Rich Apparel: Clothing and Law in Henry VIII's England*, (Farham: Ashgate, 2009), pp. 248-249 e 293. Andrew Gurr, "Measure for Measure's Hoods and Masks: the Duke, Isabella, and Liberty", *English Literary Renaissance*, Vol. 27, No. 1 (Winter 1997), pp. 89-105, p.100. Gary Watt, *Dress Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form*, (London: Bloomsbury, 2013), pp.138-142. Philip Stubbes, *The Anatomy of Abuses*, (London and Edinburgh: W. Pickering and W. & D. Laing, 1836), pp. 76-77.

non facit monachum - that's as much to say as I wear not
motley in my brain. Good madonna, give me leave to
prove you a fool. (1.5. 51-54)

Feste, dicendo "*cucullus non facit monachum*" fa riferimento proprio al velo che copre il capo e il volto di Olivia facendola sembrare una monaca di clausura. Questa protezione tessile è di fatto una maschera, un costume di scena che serve ad Olivia per interpretare sul palcoscenico del mondo una *persona* fittizia come il giullare suggerisce dicendo: "I wear not motley in my brain" (1. 5. 53). Con queste parole egli vuole intendere che, così come il *motley* colorato non rispecchia la sua mente, nello stesso modo il velo nero non è lo specchio dell'interiorità di Olivia. Feste ha ragione. Di lì a poco Olivia svelerà il suo volto a Viola travestita da Cesario dimostrando di essere pronta ad aprirsi all'amore e alla vita. Quest'atto così repentino si configura come una prima epifania in quanto è manifestazione da parte di Olivia di una nuova immagine del sé, un passaggio dall'essere *over grave* a essere *over light*. Questa rivelazione conferma altresì che quel velo nero era solo una forma superficiale sul suo volto, una protezione, forse per schermarsi dalle insistenti profferte del Duca Orsino.

Egualemente Malvolio appare all'inizio della commedia come un severo e remissivo servitore di Olivia. Molto probabilmente è immaginato sulla scena con indosso una sobria livrea sebbene in cuor suo sogni il velluto preziosamente ricamato. Per raggiungere il suo obiettivo, cioè innalzare il suo *status* sociale sposando Olivia e poter così possedere un vestito lussuoso, non esita a indossare delle calze gialle con le giarrettiere nere incrociate. Quindi anche Malvolio è un esempio di falsa rappresentazione del sé e l'acuta Maria lo aveva già percepito definendolo prima "A kind of puritan", e poi nel secondo atto tratteggiando la sua personalità nei seguenti termini:

MARIA: The devil a Puritan that he is, or anything, constantly, but a time-pleaser; an affectioned ass that cons state without book and utters it by great swathes; the best persuaded of himself, so crammed, as he thinks, with excellencies, that it is his grounds of faith that all that look on him love him, and on that vice in him will my revenge find notable cause to work. (2. 3. 142 - 148)

In sostanza, Maria ha capito che Malvolio sta recitando una parte e l'ostentata severità nel comportamento è strumentale ad un secondo fine, cioè quello di avere un giorno una disponibilità economica tale da potersi permettere un abito lussuoso e poterlo esibire come simbolo del suo *status*. Malvolio infatti sogna ad occhi aperti di poter essere lui in un futuro prossimo a impartire gli ordini ai suoi sottoposti:

MALVOLIO: Having been three months married to her, sitting in my state-

...

MALVOLIO: Calling my officers about me, in my branched velvet gown, having come from a day bed where I have left Olivia sleeping - (2. 5. 41- 46)

Alla fine del dramma Malvolio vedrà crollare la sua rispettabilità proprio a causa di un abito frivolo; quelle calze gialle dalle giarrettiere nere incrociate che nelle lettere gli sono prescritte come segno di accondiscendenza nei confronti di Olivia.

Tra tutti questi abiti eccessivi, singolarmente, l'unico personaggio ad apparire sulla scena con un vestito moderato è Viola, la quale, abbigliata da paggio, sta camuffando le sue sembianze femminili prendendo a modello l'abito indossato del fratello

Sebastian:

VIOLA: He named Sebastian. I my brother know
Yet living in my glass. Even such and so
In favour was my brother, and he went
Still in this fashion, colour, ornament,
For him I imitate. O, if it prove,
Tempest are kind, and salt waves fresh in love! (3. 4. 376 - 381)

Non solo gli abiti sembrano uscire dal *Basilikon Doron*, ma anche le lettere scritte da Maria con la calligrafia di Olivia sembrano essere state ispirate dalla vicenda delle copie false di questo libro. Il piano esposto dalla dama di compagnia di Olivia sembra evocare quello ordito da coloro che riprodussero le copie del *Basilikon Doron* di Giacomo Stuart. Questi dovevano aver fatto un ragionamento simile a quello di Maria, cioè dovevano aver cercato di riprodurre dei testi che sembrassero scaturiti dalla mano dell'autore:

MARIA: I will drop in his way some obscure epistles of
love, wherein by the colour of his beard, the shape of
his leg, the manner of his gait, the expresse of his
eye, forehead and complexion he shall find himself
most feelingly personated. I can write very like my lady,
your niece. On a forgotten matter we can hardly make
distinction of our hands. (2. 3. 150-156)

Maria dicendo: "I can write very like my lady /your niece. On a forgotten matter we can hardly make/ distinction of our hands" spiega chiaramente che il suo piano è quello di simulare la scrittura di Olivia affinché le lettere siano verosimili e traggano in inganno Malvolio. Inoltre suo intento è rendere queste lettere "obscure epistles of love", ovvero vuole che il loro contenuto sia di difficile

interpretazione. Malvolio, infatti, si sofferma a lungo su quel codice M.O.A.I. Nello stesso modo anche le copie clandestine del *Basilikon Doron* dovevano apparire *obscure*; le copie in circolazione, infatti, presentavano alcune incertezze interpretative, in particolare per quanto concerneva l'opinione del sovrano a proposito dei puritani. Lo stesso Giacomo Stuart spiega nell'introduzione all'edizione del 1603 che, essendo il suo stile sintetico, la prematura diffusione di *false copies* aveva fatto sì che alcuni passi fossero stati *misinterpreted*; pertanto con la nuova edizione intendeva apportare dei chiarimenti a proposito: "as I am informed, as likewise by this preface to clear such parts thereof as, in respect of the concise shortness of my style, may be misinterpreted".³³

L'insieme di queste analogie conferma l'esistenza di un legame tra *Twelfth Night* e il *Basilikon Doron* e suggerisce di approfondire l'indagine per investigare sulle interrelazioni esistenti, poiché grazie a queste, si svelano quali strategie retoriche furono utilizzate da Shakespeare per rappresentare la legge e l'essenza dell'*equity* nel *Middle Temple Inn*, cioè nel "Tempio" in cui il "fuoco sacro" del *common law* era custodito e costantemente ravvivato attraverso l'applicazione dei precedenti dai *common lawyer*.

³³ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), pp. 91-92.

4.2.3. Gli errori di Malvolio

Il fatto che Malvolio sia umiliato proprio a causa della sua pedissequa ottemperanza alle indicazioni contenute nelle lettere circa l'abbigliamento, è una strategia diretta a focalizzare l'attenzione su due aspetti entrambi connessi con il *Basilikon Doron*: l'abito e l'interpretazione della legge. Infatti Giacomo Stuart sosteneva che l'abito è specchio dell'interiorità del sovrano nonché della duplice natura della sua funzione che è riassunta nell'espressione "*inter togatos et paludatos*". È di massima importanza per Giacomo I che la giustizia sia esercitata applicando buone leggi e che il sovrano rappresenti il suo senso di equità per mezzo di un abbigliamento moderato. Significativo a tal proposito è il seguente estratto del *Basilikon Doron*:

But as ye are clothed with two callings, so must ye be alike careful for the discharge of them both, that as ye are a good Christian, so ye may be a good king, discharging your office (as I showed before) in the points of justice and equity, which in two sundry ways ye must do: the one in establishing and executing (which is the life of the law) good laws among your people the other by your behaviour in your own person and with your servants, to teach your people by your example. For people are naturally inclined to counterfeit (like apes) their prince's manners, according to the notable saying of Plato.³⁴

³⁴ Sul punto si ritornerà nel seguente paragrafo dedicato all'analisi degli errori di Malvolio. Qui si cita il brano del *Basilikon Doron* in cui Giacomo Stuart indica come debba essere l'interpretazione della legge: "...for laws are ordained as rules of virtuous and sodal living and not to be snares to trap your good subjects. And therefore the law must be interpreted according to the meaning and not to the literal sense thereof: *nam ratio est anima legis*. And as I said of justice, so say I of clemency, magnanimity, liberality, constancy, humility, and all other princely virtues, *nam in medio stat virtus*". James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 145.

I sudditi guardano al sovrano come a un modello da imitare, "like apes", per questo occorre prestare attenzione all'abito e al comportamento. Su questa osservazione Giacomo I torna nel terzo libro intitolato *Of a Kings Behaviour in Indifferent Things* interamente dedicato all'apparenza esteriore cioè al *behaviour* in tutte le sue manifestazioni e si apre con queste parole:

It is a true old saying "that a king is as one set on a stage, whose smallest actions and gestures all the people gazingly do behold." And therefore, although a king be never so precise in the discharging of his office, the people, who seeth but the outward part, will ever judge of the substance by the circumstances; and according to the outward appearance, if his behaviour be light or dissolute, will conceive preoccupied conceits of the king's inward intention, which although with time the trier of all truth) it will evanish I by the evidence of the contrary effects, yet interim *patitur justus*; and prejudged conceits will in the meantime breed contempt, the mother of rebellion and disorder. And besides that, it is certa in that all the indifferent actions and behaviour of a man have a certain holding and dependence either upon virtue or vice, according as they are used or ruled, for there is not a middes betwixt them no more than betwixt their rewards, heaven and hell.

Be careful then, my son, so to frame all your indifferent actions and outward behaviour as they may serve for the furtherance and forth-setting of your inward virtuous disposition.³⁵

In sostanza, il sovrano è sul palcoscenico del mondo e gli occhi

³⁵ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 113.

dei sudditi sono rivolti a lui affinché possa essere giudicato ma anche ammirato e emulato. Malvolio, invece di emulare il sovrano e trarre esempio dalla sua moderazione nell'abbigliamento, dal suo essere "*inter togatos et plaudatos*", segue rigidamente le prescrizioni contenute nelle lettere scritte da Maria credendo che siano espressione del volere di Olivia e indossa le calze gialle con le giarrettiere nere incrociate che lo mettono in ridicolo in quanto eccentriche e ormai fuori moda nel 1602. Non solo. Come nota Elam, le calze gialle erano usate proprio dalle classi sociali dalle quali Malvolio stava cercando disperatamente di prendere le distanze. Infatti, sebbene le giarrettiere evocano *the order of garter*, erano usate, come sostiene la studiosa Marie Channing Linthicum, 'by old men, Puritans, pedants, foot men and rustic bridegroom'.³⁶ Gli avvocati del *Middle Temple Inn*, essendo esperti di norme di costume e di *Sumptuary Law*, lo sapevano bene. La scelta delle calze gialle quindi non è casuale. Di questo già si era avveduto Oscar Wilde il quale annovera tra i dettagli importanti nei *play* di Shakespeare proprio le "majordomo's stockings".³⁷

L'inganno ordito ai danni di Malvolio teatralizza il concetto di eccesso per esprimere quello di moderazione così come concepito da Giacomo Stuart non solo per quanto riguarda l'abito ma anche per quanto concerne l'interpretazione e l'applicazione della legge come già detto in apertura di questo capitolo. Malvolio erra per eccessiva rigidità in quanto interpreta le lettere secondo il loro significato letterale e non secondo il senso.

Come spiega Giacomo Stuart, invece, *ratio est anima legis*,

³⁶ William Shakespeare, *Twelfth Night*, Keir Elam (ed.), (London & New York: Bloomsbury Arden 2008), p. 47 e p. 247.

³⁷ Oscar Wilde, *The Truth of Mask*, in *Intentions*, The Electronic Classics Series, Jim Manis, Editor, PSU-Hazleton, Hazleton, PA 18202, Pennsylvania State University, 2006-2012.

quindi egli avrebbe dovuto individuare la *ratio* di quelli che apparivano ordini della sua signora e non attenersi solo alla forma esteriore, cioè al significato letterale. Inoltre, se avesse agito con moderazione, come raccomandato da Giacomo Stuart al figlio Enrico, non avrebbe indossato delle calze gialle, un accessorio vestimentario evidentemente eccessivo.³⁸

Malvolio rappresenta inoltre colui che a causa dell'errore soccombe alla legge. Nonostante sia stato oggetto di un cinico scherzo da parte di Maria, Sir Toby e Feste egli non avrà giustizia poiché il Duca Orsino nel quinto atto, quale giudice nel regno dell'Illiria, non redarguisce quanti si sono presi beffe del maggiordomo rinchiudendolo nella *dark room*, ma getta un'ombra sulla correttezza dell'operato di Malvolio ordinando a Fabian "Pursue him, and entreat him to peace/ He hath not told us of the captain yet" (5.1.373-374). Egli sospetta che Malvolio sia colpevole di aver fatto ingiustamente recludere il capitano che aveva aiutato Viola a travestirsi da paggio dopo il nubifragio. Non c'è giustizia per Malvolio, la sua reclusione nella *dark room* sembra non essere un atto grave agli occhi del Duca Orsino e a nulla serve addurre come prova della sua buona fede le lettere false scritte da Maria.

Il soccombere di Malvolio alla legge è segnato anche dall'aver dimesso la sua livrea che, segnalando il suo *status* di servitore di Olivia, lo proteggeva nei confronti della legge. Per poter indossare gli abiti indicati nelle false lettere il maggiordomo, infatti, si sfilava la livrea e così facendo si spoglia della protezione della legge. Come spiega Daniela Carpi, la livrea è un tipo di abbigliamento identificativo che segnala l'ordine e la gerarchia nonché la protezione della legge:

³⁸ James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996), p. 160.

Servants wear liveries to declare what household they belong to. In this way the subject is placed socially, and clothing reveals the identity of the character and his class position...The livery acquires also a legal function: it conveys personhood, legal protection and social existence on those who wear it, thus acting as a sort of juridical system. You live, exist, and act according to the rules pertaining to that household, hence the clothing stands for the system of rules that characterizes that particular household.³⁹

Quindi, se è la livrea che fa acquisire uno *status* giuridico, nel momento in cui il soggetto l'abbandona si priva della protezione legale. Questa strategia retorica è utilizzata anche nel *King Lear* a segnare la perdita dello *status* di sovranità ottenuto grazie all'investitura. Il re, perdendo prima la corona e poi il suo abito regale si sveste del potere segnalando così il suo passaggio dall'essere *above the law* all'essere *under the law*.

Con la figura di Malvolio, si mettono anche in discussione i formalismi procedurali sui quali il *common law* era radicato. La volontà da parte dei *common lawyer* di custodire la consuetudine immemorabile del regno attraverso l'applicazione pedissequa dei precedenti aveva cristallizzato la legge in un tempo remoto. La legge non si configurava più quale aspetto formale del diritto, cioè espressione dei principi riconosciuti dalla collettività. Come già detto nel primo capitolo, i giuristi di *common law*, nel risolvere le controversie non aggiornavano la legge alle nuove esigenze dei

³⁹ Daniela Carpi, "The Language of Clothing and the Law", *Pòlemos*, 10 (1), 2016, pp. 143-155, p. 146. Peter Stallybrass, "Worn Worlds: Clothes and Identity on the Renaissance Stage", in Margreta de Grazia, Maureen Quilligan, Peter Stallybrass, (eds.), *Subject and Object in Renaissance Culture*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

cittadini, ma applicavano dei precedenti che spesso si rivelavano obsoleti in quanto risalivano a casi giudiziari risolti molti anni prima. In sostanza, si era determinata una situazione in cui le regole e la legge erano percepite come forme vuote e le corti di Westminster stavano risentendo della concorrenza della *Chancery Court* la quale invece, giudicando secondo *equity*, cioè adeguando la legge ai casi concreti, vedeva incrementare il numero dei cittadini che le si rivolgevano per la tutela dei propri interessi.⁴⁰ Malvolio interpretando rigidamente le lettere che credeva fossero ordini della sua signora, si è comportato come quei giuristi di *common law* che si attenevano all'applicazione rigida dei precedenti. Quindi le calze gialle sono una metafora dell'errore di giudizio dovuto all'applicazione rigida della legge.

Se si considera che una legge non più espressione dei principi ritenuti fondamentali per una collettività è come un abito fuori moda che nessuno vuole più indossare, ecco che le calze gialle hanno un significato preciso; sono una critica ad un sistema giuridico che, invece di guardare al presente e alla vita dei cittadini volge lo sguardo al passato applicando precedenti non più attuali. Shakespeare sembra quindi voler suggerire che le calze gialle sono ridicole così come quei precedenti obsoleti che i giudici di *common law* si ostinavano ad applicare per custodire l'antica consuetudine del regno. Quindi, i *common lawyer*, ridendo di Malvolio, stavano di fatto assistendo alla parodia di sé stessi i quali, "to follow the precedent for precedent's sake",⁴¹ giudicavano casi nuovi applicando dei precedenti ormai superati dal costume e dagli usi come se fossero delle calze gialle con le giarrettiere nere incrociate ormai non più di moda

⁴⁰ Ugo Mattei, *Common Law. Il diritto anglo-americano*, in *Trattato di diritto comparato*, (Torino: UTET, 1992), p. 95.

⁴¹ Gary Watt, *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009), p. 77.

4.2.4. *Mock trial e darkness*

L'inganno perpetrato ai danni di Malvolio, come annota giustamente lo studente John Manningham nel suo diario, si articola in due fasi. Nella prima gli si fa credere che la sua padrona sia innamorata di lui e gli ordini di indossare un particolare abbigliamento; nella seconda gli si fa credere di essere sottoposto a un processo per pazzia. Questa messa in scena è orchestrata da Maria che appare così rivestire i panni di un drammaturgo che crea ad arte un *play within the play*. È lei che assegna le parti, decide gli abiti di scena e nomina gli attori, Sir Toby, Sir Andrew e Feste. È lei che tratteggia Malvolio come il falso puritano che merita una punizione.

Questo paragrafo è dedicato alla seconda fase dello scherzo quello che a mio parere si configura come un vero e proprio processo farsa, un *mock trial*, in cui prima Malvolio è condotto nella *dark room*, dove Feste, travestito da Padre Topas, assume il ruolo di giudice inquisitore, poi è condotto dinanzi al Duca Orsino per ottenere giustizia.

Come già visto, Malvolio è descritto sin dall'inizio da Maria come una persona falsa e presuntuosa degna di punizione; nel corso della commedia, invece, un'altra immagine del maggiordomo si profila con evidenza: quella dell'*everyman*, o del *mankind*, soggetto alle forze sataniche, un personaggio tipico dei *morality play*.⁴² Non a caso Sir Toby gli dice fingendo compassione:

SIR TOBY: Go to, go to. Peace, peace, we must deal gently with him. Let me alone. How do you, Malvolio? How Is' t with you? What, man, defy the devil! Consider, he's An enemy to mankind. (3. 4. 92-95).

⁴² Masolino d'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese*, (Mondadori: Milano, 1981), p. 18 ss.

Il processo - farsa ha inizio dopo che Malvolio si è presentato al cospetto della sua signora abbigliato con le calze gialle. Accusato di pazzia per il suo comportamento, è rinchiuso in una *dark room*, una cella improvvisata all'interno del palazzo di Olivia. Questa parte del dramma è molto importante in quanto si configura come un prototipo del *mock trial* celebrato nel *King Lear*. In entrambi i casi l'ambientazione non è quella aulica: il processo contro le figlie di Lear ha luogo in una capanna nella brughiera, *the hovel*, quello contro Malvolio in questa *dark room*. Entrambi gli spazi sono avvolti nell'oscurità, ponendosi agli antipodi rispetto a quelli in cui i processi sono generalmente celebrati, cioè le aule di tribunale dove è possibile vedere gli accusati nonché verificare gli elementi di prova. In *Twelfth Night* Malvolio è completamente al buio e forse nelle prime rappresentazioni era nascosto alla vista del pubblico con qualche stratagemma o escluso dalla scena principale al centro della quale si trovava Feste travestito da Sir Topas. Anche nel *King Lear* le due accusate non sono fisicamente presenti sulla scena e i loro fantasmi popolano solo la mente di Lear ottenebrata dalla pazzia. L'assenza di Goneril e Regan, così come l'oscurità in cui è immerso Malvolio e l'intelletto di Lear, rappresentano l'impossibilità di ottenere giustizia secondo *equity* a causa di una legge ingannevole che, invece di tutelare i soggetti, si abbatte su di essi come una forza demoniaca. Lear subisce la legge poiché, non avendo protetto la sua donazione con una condizione, ora non può esigere la restituzione del regno dalle figlie. Queste dal canto loro si guardano bene dall'essere indulgenti nei confronti del padre e, facendosi scudo con la legge, gli impediscono di vivere con il suo seguito nei loro possedimenti. In *Twelfth Night* è Malvolio che soccombe alla legge in quanto ha errato svestendosi della livrea, ovvero della protezione legale che definisce

il suo *status* di appartenenza alla corte di Olivia.⁴³ Sia Malvolio che Lear hanno fatto eccessivo affidamento sulle forme: Lear confidando esclusivamente nel suo potere formale e nelle false parole pronunciate dalle figlie ha diviso il suo regno senza apporre alcuna clausola alla donazione; Malvolio, confidando nei falsi comandi scritti nelle lettere, si è spogliato della severa livrea e ha indossato un abbigliamento eccessivamente frivolo e fuori moda. In entrambi i casi la rappresentazione del sé costituisce la metafora dell'errore e dell'eccesso: in *Twelfth Night* sono le calze gialle di Malvolio in *King Lear* la nudità del re.

Malvolio, chiuso nella *dark room*, così come non vede il mondo intorno a sé, non comprende il motivo della sua reclusione e non sa di essere vittima di uno scherzo. Questa oscurità, rappresenta l'ignoranza e il disorientamento: Malvolio, infatti, crede di aver osservato gli ordini scritti da Olivia come era suo dovere fare e quindi non comprende il motivo della sua reclusione. La sua condizione è simile a quella di Lear che nell' *hovel* non comprende perché le figlie siano così rigide.

Il *mock trial* di Malvolio, così come quello di Lear, è una parodia di un processo in cui trionfa l'ingiustizia e in cui non vi è traccia di *equity* né in senso teorico come *epikieia* né tantomeno in senso tecnico - giuridico. L'aspetto parodico si evince già dalle prime battute della scena seconda dell'atto quarto quando Maria sceglie gli abiti per Feste, una *gown* e una barba finta. Se Malvolio con le sue calze gialle eccessivamente frivole rappresenta l'*everyman* che ha errato per eccessivo zelo nel seguire i comandi che credeva fossero della sua

⁴³ Daniela Carpi, 'The Language of Clothing and the Law', *Pòlemos*, 10 (1), 2016, pp. 143-155, p. 146. Peter Stallybrass, "Worn Worlds: Clothes and Identity on the Renaissance Stage", in Margreta de Grazia, Maureen Quilligan, Peter Stallybrass, (eds.), *Subject and Object in Renaissance Culture*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

signora, Feste travestito da Sir Topas rappresenta l'incertezza del diritto. Maria decide l'abito per Feste sebbene questo travestimento, in verità, non serva a ingannare Malvolio il quale non vede nulla nella stanza buia dove è rinchiuso:

MARIA: Nay, I prithee put on this gown and this beard;
make him believe that you art Sir Topas the curate. Do it
quickly, I'll call Sir Toby the whilst. (4. 2. 1-3)

La toga e la barba finta, tuttavia, non sono superflui ma servono a rendere la scena più divertente nonché a parodiare i giuristi. Feste, infatti, osserva:

FESTE: Well, I'll put it on, and I will dissemble myself in't,
and I would I were the first that ever dissembled in such
a gown. I am not tall enough to become the function
well, nor lean enough to be thought a good student, but
to be said an honest man and a good housekeeper goes
as fairly as to say a careful man and great scholar. (4. 2. 4 - 9)

In questa scena si muove una critica nei confronti della falsità di coloro che indossano la toga sia essi ecclesiastici che giudici laici, ovvero, *lato sensu* nei confronti di coloro che Giacomo Stuart nel famoso brano sugli abiti denomina *togatos* e cita come esempi di eccessiva rigidità. Feste, con le parole "I will dissemble myself in't,/and I would I were the first that ever dissembled in such /a gown" (4. 2. 4 - 6) vuole dire che l'abbigliamento dei *togatos* è come un abito di scena, una maschera che nel mostrare rigidità nasconde una interiorità corrotta. In sostanza, egli ripete con altre parole quanto aveva già detto a Olivia: *cucullus non facit monachum*. Chiunque, grazie ad un abito, può identificarsi in una figura di prestigio ma ciò non significa che questa forma superficiale corrisponda alla sostanza, cioè

che l'immagine mostrata del sé sia fedele specchio dell'interiorità. Ciò che è interessante è il dettaglio su cui insiste Feste, cioè l'eccessiva lunghezza della toga. Come suggerisce Oscar Wilde ogni dettaglio vestimentario è importante nei drammi di Shakespeare;⁴⁴ pertanto ritengo che la toga fuori misura indichi la superficialità e l'approssimazione con la quale la giustizia è amministrata così come l'armatura arrugginita di Claudio metaforizza l'eccessiva rigidità nell'applicare la legge in *Measure for Measure*.

Shakespeare ha caratterizzato la figura di Feste travestito da Sir Topas con particolare attenzione. Come sostiene Wiles questa scena era stata cucita su misura per l'attore Robert Armin, lo stesso che poi interpreterà il Fool in *King Lear* e ciò potrebbe spiegare l'analogia tra i due *mock trial*.⁴⁵ Si ritiene, infatti, che quando l'attore William Kemp lasciò la compagnia di Shakespeare, intorno al 1599, Robert Armin ebbe una parte in ogni *play*.⁴⁶ Wiles nota che i ruoli di Armin si distinguevano in "ortodox clown roles" e in "latent clown parts: parts where the clown's new guise was obvious to the original audience, but where the clown's identity is not obvious to the uninitiated reader".⁴⁷ Pertanto è plausibile che il ruolo di Lucio in *Measure for Measure*, che appare quello di un *latent clown*, possa essere stato interpretato sempre da Armin. Ciò potrebbe essere confermato anche

⁴⁴ "Even small details of dress... become in Shakespeare's hands points of actual dramatic importance, and by some of them the action of the play in question is conditioned absolutely". Oscar Wilde, *The Truth of Mask*, in *Intentions*, The Electronic Classics Series, Jim Manis, Editor, PSU-Hazleton, Hazleton, PA 18202, Pennsylvania State University, 2006-2012.

⁴⁵ David Wiles, *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pp. 136-137 e 151.

⁴⁶ Masolino d'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese*, (Mondadori: Milano, 1981), p. 56.

⁴⁷ David Wiles, *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 151.

dal fatto che Lucio, riferendosi al Duca Vincenzo, pronuncia la famosa metafora sartoriale latina “*cucullus non facit monachum*”, cioè la stessa usata da Feste per indicare la falsità del velo nero di Olivia.

Armin era figlio di un sarto di King’s Lynn quindi, come Shakespeare, era cresciuto tra stoffe e pelli da forgiare e adattare ai corpi a seconda del gusto del cliente. Egli non solo era un bravo attore specializzato nella mimica ma anche un drammaturgo che si cimentò in alcuni lavori teatrali tra i quali *The Italian Taylor and his Boy*, del 1609, una traduzione riadattata di una novella di Giovanni Straparola, *Le piacevoli notti*.⁴⁸ Questa era la storia di un apprendista sarto che impara l’arte di trasformare sé stesso in creature animate e oggetti. La sua fortuna giunge quando, assunte le sembianze di un anello, riesce a conquistare la mano di una principessa.⁴⁹

Se si considera che un testo teatrale era un “punto di partenza”⁵⁰ dal quale la compagnia muoveva per creare la rappresentazione sul palcoscenico dopo aver apportato aggiunte e tagli opportuni, si potrebbe pensare, quindi, che Shakespeare anche grazie all’inizio della collaborazione con Armin abbia cominciato a intessere i drammi di metafore sartoriali. Entrambi sapevano quanto l’abito fosse uno strumento malleabile attraverso il quale forgiare molteplici forme dense di significati, quindi, quale luogo migliore se non il teatro per usare gli abiti come metafore dell’eccesso, della rigidità e della flessibilità della legge? Quale luogo migliore se non il *Middle Temple Inn* per rovesciare gli stereotipi e mettere in discussione il sistema giudiziario come se fosse un guanto o un abito da rimodellare? Grazie alla bravura di Robert Armin, sembra che con la

⁴⁸ Alice Equestri, “The Italian Taylor and His Boy or What Robert Armin did to Straparola”, *Renaissance Studies*, Vol. 30, No. 2, (2016), 254-272.

⁴⁹ Su questo punto vedi David Wiles, *Shakespeare’s Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), p. 137.

⁵⁰ Loretta Innocenti, *Il teatro elisabettiano*, (Bologna: Il Mulino, 1994), p. 85 ss.

figura di Feste si voglia ridicolizzare i *togatos* non solo per il loro modo di apparire ma anche di comportarsi. Armin, in effetti era di bassa statura cosicché la toga eccessivamente lunga assicurava alla sua immagine sul palcoscenico un effetto comico e parodico. Inoltre era capace di cambiare abilmente il tono della voce per far credere a Malvolio che oltre le mura della *dark room* ci fossero due persone, il buffone e un *togatos*, ovvero due modelli di eccesso.

4.2.5. Malvolio alla ricerca di giustizia.

Il travestimento di Feste da Sir Topas e le calze gialle di Malvolio sono eccellenti esempi di come Shakespeare metteva in discussione i formalismi e gli stereotipi per esprimere l'essenza dell'*equity* sia in senso teorico, come *epikieia* aristotelica, sia in senso tecnico giuridico. Se l'*equity* è la giustizia del caso concreto, attuata moderando l'eccessiva rigidità della legge grazie a una interpretazione adeguata, ecco che l'abito, si presta ad essere una perfetta metafora di tutto ciò in quanto permette di rappresentare sul palcoscenico gli eccessi e gli errori dovuti all'affidamento sulle false apparenze. La contrapposizione tra i due personaggi, Feste e Malvolio, pone l'accento proprio su questo punto: l'abito non è identificativo dell'interiorità di un soggetto così come la legge non sempre è espressione dell'aspetto sostanziale del diritto. Feste, che si trova all'esterno della *dark room* con indosso l'abito da Padre Topas dovrebbe rappresentare un *togatus*, ovvero colui che Giacomo I porta come esempio di rigidità nel *Basilikon Doron* in contrapposizione al *paludatus* esempio di trascuratezza.⁵¹ In verità Feste, è un buffone e la toga che indossa è una maschera che nasconde la sua anima di *fool*. Dall'altra parte del muro, all'interno della *dark room*, chiuso

⁵¹ "Be also moderate in your raiment, neither over-superfluous, like a deboshed waster, nor yet over-base, like a miserable wretch; not artificially trimmed and decked, like a courtesan, nor yet over-sluggishly clothed, like a country clown; not over-lightly like a candy soldier or a vain young courtier, nor yet over-gravely, like a minister. But in your garments be proper, cleanly, comely, and honest, wearing your clothes in a careless yet comely form, keeping in them a mid form, *inter togatos et paludatos*, betwixt the gravity of one and lightness of the other, thereby to signify that by your calling ye are mixed of both the profession: *togatus*, as judge making and pronouncing law; *paludatus*, by the power of the sword, as your office is likewise mixed betwixt the *ecclesiastica* and civil estate. Daniel Fischlin, Mark Fortier, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies; 1st edition; 1996), p.160.

nell'oscurità e nell'ignoranza di quanto sta accadendo, c'è Malvolio con indosso delle calze gialle, ovvero un accessorio che Giacomo I definirebbe "over lightly". In verità queste calze gli sono state imposte con l'inganno. Pertanto, Feste e Malvolio con il loro aspetto esteriore rappresentano l'uno il contrario dell'altro: colui che indossa le calze gialle e appare come un "candy soldier or a vain young courtier" ha errato per eccessiva rigidità nel seguire i falsi comandi contenuti nelle lettere di Maria; colui che invece indossa la toga, il *togatus*, appare "over-gravely, like a minister", in realtà è un buffone che cambia abito all'occorrenza così come manipola le parole per creare i suoi *pun*. In questo ribaltamento degli stereotipi l'immagine che appare sulla scena è quella di un processo in cui il giudice inquisitore, cioè Feste, è di fatto un buffone che mistifica la realtà per mezzo delle parole, mentre l'imputato è un pover'uomo che ha errato per eccessiva osservanza delle regole, cioè per aver ubbidito pedissequamente a ordini che credeva fossero della sua signora.

Tutto questo doveva far divertire i *common lawyer* che stavano assistendo alla commedia nel *Middle Temple Inn* e che proprio in quegli anni si trovavano a contestare il *Lord Chancellor* e la *Chancery Court* considerata una "court of conscience" per l'eccessiva clemenza con la quale trattava le cause.⁵² La figura di Feste in effetti può sembrare a prima vista la parodia di un giudice della *Chancery Court* in quanto Sir Topas è un curato ma, a ben analizzare il *play*, emerge che obiettivo della critica sono anche i *common lawyer*. Nello scambio di battute tra Feste e Malvolio si evidenzia un riferimento alle finestre dei saloni del *Middle Temple Inn* in cui la commedia fu rappresentata, un dettaglio architettonico considerato dalla critica una delle prove

⁵² Come detto nel primo capitolo, secondo St. Germain, il quale accoglie gli insegnamenti di Tommaso d'Aquino, la ragionevolezza coincide con la coscienza. Robert Sommerville White, *Natural Law in English Renaissance Literature*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 29-35.

del fatto che il testo giunto fino a noi sia quello che fu rappresentato il 2 febbraio 1602 proprio in quei saloni.⁵³ La sequenza del *mock trial* inizia con il tentativo da parte di Malvolio di spiegare che è vittima di un errore giudiziario:

MALVOLIO: Sir Topas, never was man thus wronged.

Good Sir Topas, do not think I am mad. They have laid

Me here in hideous darkness.

FESTE: Fie, thou dishonest Satan! I call thee by the most

modest terms, for I am one of those gentle ones that

will use the devil himself with courtesy. Sayst thou that

House is dark?

MALVOLIO: As hell, Sir Topas. (4. 2. 28 - 35)

Le parole *darkness* e *dark* si riferiscono non solo all'oscurità della stanza in cui si trova rinchiuso Malvolio ma anche all'oscurità della legge, una legge di cui l'*everyman*, che egli rappresenta, non riesce a comprendere i meccanismi. Feste, che sulla scena doveva figurare ben visibile al pubblico, ribatte sostenendo che invece è Malvolio ad essere in errore, perché la stanza non è buia, ci sono delle grandi finestre:

FESTE: Why, it hath bay - windows transparent as

barricadoes, and the clerestories toward the south-

north are as lustrous as ebony, and yet complainest thou

of obstruction?

MALVOLIO: I am not mad, Sir Topas. I say this

house is dark.

FESTE: Madman, thou errest. I say there is darkness

⁵³ G.P. V Akrigg, "Twelfth Night at Middle Temple Inn", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 9, No.3, Summer 1958), pp. 422-424.

but ignorance, in which thou art more puzzled than the Egyptians in their fog.

MALVOLIO: I say this house is as dark as ignorance, though ignorance were as dark as hell; and I say there was never man thus abused. I am no more mad than you are.

Make the trial of it in any constant question. (4.2.36-48)

In effetti il luogo in cui si trova Feste nella finzione non è al buio in quanto egli è all'esterno della *dark room*; inoltre, citando le ampie finestre, che effettivamente illuminavano il salone del *Middle Temple Inn* in quel periodo, egli si prende gioco di Malvolio fingendo di non capire cosa stia dicendo. Quindi, mentre Malvolio ripetendo che il luogo in cui si trova è oscuro, "this house is dark", si sta riferendo alla *dark room* in cui è rinchiuso nonché indirettamente al salone del *Middle Temple Inn*; Feste, invece, da un altro punto del palcoscenico ha dinanzi a sé un'altra immagine. Per lui tutto è chiaro e visibile poiché conosce il meccanismo dello scherzo e vede ciò che a Malvolio è impossibile vedere.

Malvolio, sostenendo che il "Tempio" in cui si studia e si crea la legge, è oscuro come l'ignoranza e come l'inferno, vuole intendere con una metonimia che è la legge ad essere oscura e per questo demoniaca. Egli dà voce all'uomo comune vittima della crisi del sistema giudiziario, una crisi dovuta al conflitto tra corti di *common law* e corti di prerogativa regia che aveva portato ad una grave incertezza del diritto. Malvolio si considera ingannato in quanto, proprio per aver ottemperato a quelli che crede ordini della sua padrona, che lui considerava vincolanti al pari delle leggi, ora si trova nella *dark room*. La sua richiesta di essere sottoposto a interrogatorio con "constant questions" è solo apparentemente assecondata da Feste il quale, invece di porgli domande appropriate per approfondire l'indagine per scoprire la verità, continua a disorientare Malvolio:

FESTE: What is the opinion of Pythagoras concerning wildfowl?

MALVOLIO: That the soul of our grandam might haply inhabit a bird.

FESTE: What think' st thou of his opinion? (4.2. 49-53)

Come nota Elam, il fatto che un ecclesiastico ponga domande sulla teoria pagana della metempsicosi è un controsenso che serve solo a confondere ancora di più la mente di Malvolio che scende in un' oscura spirale di incomprensioni.⁵⁴ Nonostante la risposta su Pitagora sia corretta, Feste si congeda dicendo:

FESTE: Fare thee well. Remain thou still in darkness. Thou shalt hold th' opinion of Pythagoras ere I will allow of thy wits, and fear to kill a woodcock lest thou dispossess The soul of thy grandam. Fare thee well. (4. 2. 56 - 59)

Queste sono affermazioni pretestuose per lasciare Malvolio nell'oscurità, un'oscurità che indica l'enigmaticità dei meccanismi che sottendono al perseguimento della giustizia.

In *Twelfth Night* come in *King Lear*, è sempre l'assenza di moderazione a rappresentare l'essenza dell'*equity* sebbene sia la comicità a prevalere, ma una comicità che definirei, appunto, *dark*. Così, mentre Feste è il personaggio comico che con l'abbigliamento indossato, la *gown* eccessivamente lunga e la barba finta, rappresenta la giustizia approssimativa per eccesso di trascuratezza e superficialità, Malvolio con le calze gialle è l'*everyman* che punta il dito sulla enigmaticità della legge creata nel salone del *Middle Temple*

⁵⁴ William Shakespeare, *Twelfth Night*, Keir Elam (ed.), (London & New York: Bloomsbury Arden 2008), p. 310 nota 49-50; p. 311, nota 56-57.

Inn, lo stesso salone dove si studiava il diritto e si praticava la retorica con i *moot* e i *reading*.

Nel quinto atto si conclude questo *mock trial*, dinanzi al Duca Orsino. La verità si rivela: Viola confessa che il suo abito è solo un travestimento, Olivia rivela che le lettere non sono state scritte da lei ma da Maria, Fabian e Feste ammettono di aver partecipato allo scherzo. Malvolio grazie a questa epifania esce dall'oscurità, risolve l'enigma cioè comprende di essere stato la vittima di un inganno, ma non avrà giustizia come gli anticipa Olivia con un gioco di parole:

OLIVIA: This practice hath most shrewdly passed upon thee,
But when we know the grounds and the authors of it,
Thou shalt be both the plaintiff and the judge
Of thine own cause. (5. 1. 346-349)

La frase "Thou shalt be both the plaintiff and the judge" (5.1 348), ovvero "sarai sia il giudice che il querelante della causa", non è rassicurante come potrebbe apparire a prima vista ma è un'altra beffa ai danni di Malvolio perché si riferisce al detto 'No man ought to be judge in his own cause'.⁵⁵ Il Duca Orsino, infatti, non punisce o redarguisce in alcun modo coloro che hanno ingannato il maggiordomo, ma come risposta al grido di vendetta di Malvolio ordina di portarlo via perché prima intende indagare sulla reclusione del capitano:

MALVOLIO: I'll be revenged on the whole pack of you!
OLIVIA: He hath been most notoriously abused
ORSINO: [*Fabian*]
Pursue him, and entreat him to a peace.

⁵⁵ William Shakespeare, *Twelfth Night*, Keir Elam (ed.), (London & New York: Bloomsbury Arden 2008), p. 349, nota 349.

He hath not told us of the captain yet;
When that is known, and golden time conveys,
A solemn combination shall be made
Of our dear souls. (5. 1. 371-377)

Il Duca Orsino, se inizialmente appariva eccessivamente licenzioso e chiedeva a Viola travestita da Cesario di violare le norme per potere parlare con Olivia, ora è eccessivamente severo nel voler applicare la legge tanto che sospende la celebrazione dei matrimoni per attendere l'esito della causa contro Malvolio. Si rappresenta così un caso esemplare di incertezza del diritto: il Duca Orsino, invece di punire coloro che hanno recluso il maggiordomo nella *dark room*, sospetta che lo stesso Malvolio abbia fatto ingiustamente imprigionare il capitano che aveva aiutato Viola a cambiare abiti subito dopo il naufragio. La posizione del maggiordomo si ribalta: da vittima si trova ad essere il presunto colpevole per aver privato della libertà personale una persona senza motivo.

Nella scena finale, quindi, come già detto nell'introduzione al presente capitolo, si rivelano gli inganni, si compie l'epifania che svela un'amara verità: non c'è giustizia per l'umanità. Il dramma, infatti, si conclude con l'incertezza sulla sorte di Malvolio, l'*everyman*, e con la percezione dell'arbitrarietà della legge. Così come il *doublet* che il Duca Orsino dovrebbe indossare può cambiare colore a seconda di come la luce illumina la stoffa di taffetà, nello stesso modo la legge appare ambigua; talvolta è eccessivamente severa, talvolta eccessivamente indulgente a seconda del volere imperscrutabile di chi la interpreta e applica. Quindi, se è vero, come sostiene Raffield, che la figura di Malvolio fu costruita per stigmatizzare dinanzi ai giuristi del *Middle Temple Inn* i tentativi delle classi emergenti di sovvertire la consuetudine secondo la quale lo *status* giuridico si acquisisce per nascita, ciò non toglie che, oltre a ciò, essa racchiuda in

sé molteplici riferimenti alla legge e alla sua interpretazione.

Malvolio nel suo ruolo di *everyman* indossa al di sotto della livrea e delle calze gialle un abito che non riesce a sfilare, cioè quello di chi è soggetto all'arbitrarietà della legge; mentre l'abito che si addice al Duca Orsino è un *doublet* di seta cangiante che cambia colore come il suo comportamento. Egli oscilla tra l'essere o eccessivamente licenzioso o eccessivamente severo ma non è mai moderato come dovrebbe chi amministra la giustizia. Di questa conclusione non c'è da stupirsi. Feste aveva già anticipato tutto ciò e messo dell'avviso gli spettatori del fatto che la mente del Duca Orsino è *a very opal* come un *doublet of changeable taffeta* che un sarto esperto sulla natura dell'animo umano dovrebbe cucirgli su misura:

FESTE: Now the melancholy god protect thee, and the
tailor make thy doublet of changeable taffeta, for thy
mind is a very opal. I would have men of such constancy
put to sea, that their business might be everything and
their intent everywhere, for that's always makes
a good voyage of nothing. Farewell. (2. 4. 73 -78)

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer*, (Torino, Einaudi, 2005).
- Abbagnano, Nicola, *Storia della Filosofia*, (Torino: Utet, 1993).
- Anglo, Sydney, "Image making, The means and the limitations", in John Guy, (ed.) *The Tudor Monarchy*, (London & New York, Arnold, 1997).
- Akrigg, G.P.V., "Twelfth Night at the Middle Temple", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 9, No.3 (Summer, 1958), pp.422-424.
- Barbera, Augusto, Fusaro, Carlo, *Corso di Diritto Pubblico*, (Bologna: Il Mulino, 2001).
- Barthes, Roland, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, (Torino: Einaudi, 2006).
- *The Language of Fashion*, (London: Bloomsbury, 2013).
- Bate, Jonathan, *Soul of an Age, A Bibliography of the Mind of William Shakespeare*, (New York: Random House, 2010).
- Battisti, Chiara, Dahlberg, Leif, "Focus: Law, Fashion and Identities", *Pòlemos*, Vol. 10 (1), 2016, pp. 1-12.
- Bevington, David, "Equity in *Measure for Measure*", in Cormack, Brandin, Nussbaum Martha C. , Strier, Richard, (eds.) *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013),
- Bobbio, Norberto, *Teoria della norma giuridica*, (Torino: Giappichelli, 1958).
- Bonamente, Maria, "Leggi Suntuarie e loro motivazioni", A.A.V.V., *Tra Grecia e Romatemi antichi e metodologie moderne*, (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1980).
- Bin, Roberto, Pitruzzella, Giovanni, *Diritto Pubblico*, (Torino: Giappichelli, 2002).

- Bloom, Harold, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, (Milano, BUR, 2013).
- Camerlingo, Rosanna, "Machiavelli a Oxford. Guerra e teatro da Gentili a Shakespeare", *Rinascimento*, Vol. LVI, 2016, pp. 123-138.
- Carlyle, Thomas, *Sartor Resartus*, Archibald MacMechan, (ed.), (London: Ginn and Company Publisher, 1897).
- Carpi, Daniela, "Law, Discretion, Equity in *The Merchant of Venice* and *Measure for Measure*", *Cardozo Law Review*, Vol. 26, 6, 2005, pp. 2317-2329.
- "The Dream of Equity", *Law and Humanities*, Vol. 5, 1, 2011, pp. 221-228.
- "The Language of Clothing and the Law", *Pòlemos*, Vol. 10, (1), 2016, pp. 143-155.
- Cavallaro, Dani, Warwick Alexandra, *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and Body*, (Oxford and New York: Berg, 1998).
- Charlton, T. Lewis, *Latin Dictionary*, (Oxford: Clarendon Press, 2002).
- Cicerone, Marco Tullio, *De Oratore Libri Tres*, Augustus S. Wilkins, (ed.), (Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, 1990).
- Colaiacomo, Paola, *Le cuciture dell'acqua, Shakespeare alle origini del corpo moderno*, (Roma: Bulzoni Editore, 2012).
- Cormack, Brandin, Nussbaum Martha C., Strier, Richard, (eds.) *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013).
- Crawforth, Hannah, Dustagheer, Sarah, Young, Jennifer, (eds.), *Shakespeare in London*, (London & New York: Bloomsbury Arden, 2015).
- D'Amico, Masolino, *Dieci secoli di teatro inglese*, (Mondadori: Milano, 1981).

- De Grazia, Margreta, Quilligan, Maureen, Stallybrass, Peter, (eds.), *Subject and Object in Renaissance Culture*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- Dickinson, John, "Renaissance Equity and *Measure for Measure*", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 13, No 3 (Summer, 1962), pp. 287-297.
- Doloff, Steven, "'Cry You Mercy, I Took You for a Joint-Stool': A Note on *King Lear's* Trial of the Chairs", *Note & Queries*, ccxxxiv, (1989), 332.
- Dunkel, Wilbur, "Law and Equity in *Measure for Measure*", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 13 (Summer, 1962), pp.275-285.
- Equestri, Alice, "The Italian Taylor and His Boy or What Robert Armin did to Straparola", *Renaissance Studies*, Vol. 30, No. 2, (2016), 254-272.
- Falzea, Angelo, *Introduzione alle scienze giuridiche. Il concetto di diritto*, (Milano: Giuffrè, 2008).
- Findlay, Alison, *Women in Shakespeare. A Dictionary*, (London & New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014).
- Fischlin, Daniel, "'The Candie - soldier" Venice and James VI (I)'s Advice on Monarchic Dress in *Basilikon Doron*". *Notes & Queries*, ccxl (1995), pp. 357-61.
- Fischlin, Daniel, Fortier, Mark, "'Enregistrate Speech": Stratagems of Monarchic Writing in the Work of James VI and I", in Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), *Royal subjects: essays on the writings of James VI and I*, (Detroit: Wayne State University Press, 2002).
- Ferne, John, *The Blazon of Gentry*, (London: Winder, 1586).
- Fortier, Mark, "Coke, Ellesmere, and James I", *Renaissance Quarterly*, Vol. 51, No.4 (Winter, 1988), pp. 1255-1281.
- Foucault, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, (Torino, Einaudi, 2014).

- Frosini, Vittorio, "Equità (Nozione)", *Enciclopedia del Diritto*, Vol. XV, (Milano: Giuffrè, 1966).
- Gazzoni, Francesco, *Manuale di diritto privato*, (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1992).
- Giarldroni, Stefania, "La clausola penale tra finzione e realtà. Il caso limite di Shylock alla prova del diritto veneziano, del diritto comune e del common law", in *La pena convenzionale nella prospettiva storico comparatistica* (Collana del centro di eccellenza in diritto europeo - G. Pugliese), (Napoli: Jovine, 2013).
- Goldberg, Jonathan, *James I and the Politics of Literature*, (Baltimore & London: John Hopkins University, 1989).
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, (Oxford: Clarendon Press, 1988).
- *Renaissance Self-fashioning*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005).
- Greenblatt, Stephen and Abrams M.H., (eds.), *The Norton Antology of English Literature*, (London & New York: W.W. Norton & Company, 2011).
- Greenfield, Thelma Nelson, "The Clothing Motif in *King Lear*", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 5, No. 3 (Summer, 1954), pp.281-286.
- Guy, John, (ed.), *The Tudor Monarchy*, (London & New York, 1997).
- *Politics, Law and Counsel in Tudor England and Early Stuart England*, (Aldershot: Ashgate, 2000).
- Gulstad, William, "Mock - Trial or Witch - Trial in *King Lear*", *Note & Queries*, ccxxxix, (1994), pp. 494-497.
- Gurr, Andrew, "Measure for Measure s' Hoods and Masks: the Duke, Isabella, and Liberty", *English Literary Renaissance*, Vol. 27, No. 1 (Winter 1997), pp. 89-105.

- Hadfield, Andrew, "The Power and the Rights of the Crown in *Hamlet* and *King Lear*: 'The King to Blame'", *The Review of English Studies, New Series*, Vol. 54, No. 217 (Nov., 2003), pp.566-586.
- Hayward, Maria, *Rich Apparel. Clothing and the Law in Henry VIII's England*, (Farnham & Burlington: Ashgate, 2009).
- "'The Compass of a Lie'? Royal Clothing at Court and in the Plays of Shakespeare, 1598-1613", in Lennox, Patricia, Mirabella, Bella, (eds.) *Shakespeare and Costume*, (London and New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015), pp. 24-46.
- Hunt, Alan, *Governance of the Consuming Passions. A history of Sumptuary Law*, (Basingstoke: MacMillan, 1996).
- Hunter, G. K. "Six Notes on *Measure for Measure*", *Shakespeare Quarterly*, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1964), pp. 167-172.
- Hutson, Lorna, *The Invention of Suspicion. Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama* (Oxford: Oxford University Press, 2007).
- Ibbetson, David, "Sixteenth Century Contract Law: Slade's Case in Context", *Oxford Journal of Legal Studies*, Vol. 4, No. 3, pp. 295-317.
- Innocenti, Loretta, *Il teatro elisabettiano*, (Bologna: Il Mulino, 1994).
- James I, *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*, Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996).
- Jones, Ann Rosalind, Stallybrass, Peter, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
- Jordan, Constance, "Interpreting the Statute in *Measure for Measure*", Brandin Cormack, Martha C. Nussbaum, Richard Strier, (eds.) *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013).
- Kahn, Paul W, *Law and Love: the Trials of King Lear*, (New Haven &

- London: Yale University Press).
- Kelly, J. M., *A Short History of Western Legal Theory*, (Oxford: Oxford University Press: 1992).
- Kantorowicz, Ernst H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, (Princeton: Princeton University Press, 1997).
- Kernan, Alvin B., "Formalism and Realism, in Elizabethan Drama: The Miracles in *King Lear*", *Renaissance Drama*, Vol. 9, (1966), pp.59-66.
- Kott, Jan, *Shakespeare nostro contemporaneo*, (Milano: Feltrinelli, 2015).
- Knafla, Louis A., "Britain's Solomon, in Reading Jacobean Writing: The Subjects of Royal Writings in Jacobean Britain", in Daniel Fischlin, Mark Fortier, (eds.), *Essay on the Writings of James VI and I*, (Detroit: Wayne State University Press, 2002).
- Knafla, Louis, Egerton, Thomas, (eds.) *Law Politics in Jacobean England*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).
- Kornstein, Daniel J., *Kill All the Lawyers? Shakespeare's Legal Apparel*, (Princeton: Princeton University Press, 1994).
- Kronenfeld, Judy, *King Lear and the Naked Truth*, (Durham and London: Duke University Press, 1998).
- Lennox, Patricia, Mirabella, Bella, (eds.) *Shakespeare and Costume*, (London & New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015).
- Lewis, Charlton T., *Latin Dictionary*, (Oxford: Clarendon Press, 2002);
- Maitland, Fredric William, *English Law and the Renaissance. (The Rede Lecture 1901)*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1901).
- Magedanz, Stacy, "Public and Private Mercy in *Measure for Measure*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 44, No. 2, Tudor and Stuart Drama (Spring, 2004), pp.317-332.
- Majeske, Andrew, "Equity's Absence: The Extremity of Claudio's Prosecution and Barnardine's Pardon in Shakespeare's *Measure for Measure*", *Law and Literature*, Vol. 21, No. 2 (Summer 2009), pp. 169-184.

- Marrone, Matteo, *Istituzioni di Diritto Romano*, (Firenze: Plaumbo, 1996).
- Mattei, Ugo, *Common Law. Il diritto anglo americano*. (Torino: Utet, 1992).
- *Il Modello di Common Law*, (Torino: Giappichelli, 2014).
- Maus, Katharine Eisaman, "Proof and Consequences: Inwardness and its Exposure in English Renaissance", *Representations*, (Berkeley: University of California Press, 1991), pp. 29-52.
- McCoy, Richard, *The Rites of Kinghood: Literature and Politics of Elizabethan Chivalry*, (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989).
- McCutchan, J.Wilson, "Justice and Equity in the English Morality Play", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 19, No. 3 (Jun., 1958), pp. 405-410.
- Melchiori, Giorgio, *Shakespeare*, (Bari, Laterza, 2010).
- Montaigne, Michel, *Montaigne Essays, Florio Translation*, (Renaissance Edition, www.oregon.edu).
- Francesco Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, (Torino: Loesher, 2004).
- Morbidelli, Giuseppe, Pegoraro, Lucio, Rinella, Angelo, Volpi, Mauro, *Diritto pubblico comparato*, (Torino: Giappichelli, 2016).
- More, Thomas, *Utopia*, George M. Logan, Robert M. Adam, (eds.), (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, (Milano: Bompiani, 1997).
- Nelson, Alan H. and Elliott, John R. jr., *Inns of Courts, Records of Early English Drama*, (Cambridge : D.S. Brewer, 2010).
- Patterson, William Brown, *King James VI and I and the Reunion of Christendon*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).
- Pierce, Robert R., *The Regulations of the Four Inns of Court*, (London: Law Publisher to the Queen's most excellent Majesty, 1855).

- Pio, Fedele, "Equità canonica", *Enciclopedia del Diritto*, Vol. XV, (Milano: Giuffrè, 1966).
- Pollok, Frederick, "Contracts in Early English Law", *Harvard Law Review*, Vol. &, No. 8 (Mar. 15, 1893), pp. 389-404.
- Pollok, Fredrick, Maitland Frederic William, *The History of English Law before the Time of Edward I*, Vol. 1, (Indianapolis: Liberty Fund, 2010).
- Posner, Richard A., *Law and Literature*, (Cambridge and London: Harvard University Press, 2009).
- Raffield, Paul, "The Trials of Shakespeare: Courtroom Drama and Early Modern English Law", *Law and Humanities*, Vol. 8 (1), 53-76.
- *Images and Culture of Law in Early Modern England*, (Cambridge: Cambridge Press, 2004).
- *Shakespeare's Imaginary Constitution. Late Elizabethan Politics and the Theatre of Law*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2010).
- Raffield, Paul, Watt, Gary, (eds.), *Shakespeare and the Law*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2008).
- Rheinstein, Max, "Common law- Equity", *Enciclopedia del Diritto*, Vol.VII, (Milano: Giuffrè, 1960).
- Resnik, Judith, Curtis, Dennis E., *Representing Justice: From Renaissance Iconography to Twenty-First-Century Courthouses*, Faculty Scholarship Series. Yale Law School Faculty Scholarship, Paper 693. http://digitalcommons.law.yale.edu/fss_paper.
- Richardson, Catherine, *Shakespeare and the Material Culture*, (Oxford: Oxford University Press, 2012).
- Rowse, Alfred Leslie, *La politica elisabettiana*, (Bologna: Il Mulino, 1994).
- Schanzer, Ernest, *The Problem Plays of Shakespeare*, (New York: Schocken Books, 1963).
- Seneca, Lucio Anneo, *De Clementia*, (www.thelatinlibrary.com)

- Sommerville, Johann P., (ed.), *King James VI and I, Political Writings*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- Sokol B. J. and Sokol, Mary , “Shakespeare and the English Equity Jurisdiction. *The Merchant of Venice* and the two texts of *King Lear*”, *The Review of English Studies*, New Series, Vo. 50, No 200, 1999.
- *Shakespeare, Law and Marriage*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
 - *Shakespeare’s Legal Language. A Dictionary*, (London & New York: Continuum, The Athlone Press, 2004).
- Shapiro, Barbara J., “Beyond Reasonable Doubt” and “Probable Cause”. *Historical Perspectives on the Anglo - American Law of Evidence* (Berkeley: University of California Press, 1991).
- Shapiro, James, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, (London: Faber & Faber, 2006).
- *Contested Will. Who wrote Shakespeare*, (London: Faber & Faber, 2010).
 - *1606, Shakespeare and the Year of Lear*, (London: Faber & Faber, 2016).
- Shakespeare, William, *King Lear*, Foakes, Reginald A., (ed.), (London: Arden Bloomsbury, 1997).
- *Re Lear*, d’Agostino, Nemi, Lombardo, Agostino, (eds.), (Milano: Garzanti, 2000).
 - *Measure for Measure*, Lever, J. W., (ed.), (London and Oxford: Bloomsbury Arden, 2008).
 - *Misura per Misura*, Lombardo, Agostino, (ed.), (Milano: Feltrinelli, 2010).
 - *Julius Caesar*, Daniell, David, (ed.), (London: Arden Bloomsbury, 2006).
 - *Twelfth Night or What you Will*, Elam, Keir, (ed.), (London: Arden Bloomsbury, 2014).

- La dodicesima notte*, Lombardo Agostino, (ed.), (Milano: Feltrinelli, 2015).
- Sharpe, Kevin, "Reading James Writing: The Subjects of Royal Writings in Jacobean Britain", in Daniel Fischlin and Mark Fortier, (eds.), *Royal subjects: essays on the writings of James VI and I*, (Detroit: Wayne State University Press, 2002).
- St. Germain, Christopher *Doctor and Student*, (2006 Lonang Institute www.lonang.com).
- Stallybrass, Peter, "Worn Worlds: Clothes and Identity on the Renaissance Stage", in Margreta de Grazia, Maureen Quilligan, Peter Stallybrass, (eds.), *Subject and Object in Renaissance Culture*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- Stevenson, David L., "The Role of James I in Shakespeare's *Measure for Measure*", *ELH*, Vol. 26, No.2 (Jun. 1959), pp. 188-208.
- "Design and Structure in *Measure for Measure*", *ELH*, Vol. 23, No. 4 (Dec., 1956), pp. 256-278.
- Strier, Richard, "Shakespeare and the Legal System", in Brandin Cormack, Martha C. Nussbaum, Richard Strier, (eds.) *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, (Chicago & London: The University Chicago Press, 2013).
- Stubbes, Philip, *The Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's Youth*, Part I, (London: The New Shakespeare Society, 1877-9).
- *The Anatomy of Abuses in England in Shakespeare's Youth*, Part II, *The Display of Corruptions*, (London: The New Shakespeare Society, 1882).
- *The Anatomy of Abuses*, (London and Edinburgh: W. Pickering and W.D. Laing, 1836).
- Taylor, Gary, "Monopolies, Show Trials Disaster and Invasion. King Lear and Censorship", in Gary Taylor, Michael Warren, (eds.), *The Division of the Kingdoms. Shakespeare's Two Versions of King Lear*,

- (Oxford: Clarendon Press, 1983).
- Taylor, Gary, Warren, Michael, (eds.), *The Division of the Kingdoms. Shakespeare's Two Versions of King Lear*, (Oxford: Clarendon Press, 1983).
- Tebbetts, Terrell L., "Talking Back to the King: "Measure for Measure" and the "Basilikon Doron", *College Literature*, Vol. 12, No. 2 (Spring, 1985), pp. 122-134.
- Volterra, Edoardo, *Istituzioni di Diritto Privato Romano*, (Roma: Edizioni Ricerche, 1961).
- Warren, Michel, "The Folio Omission of the Mock Trial. Motives and Consequences", in Gary Taylor, Michael Warren, (eds.), *The Division of the Kingdoms. Shakespeare's Two Versions of King Lear*, (Oxford: Clarendon Press, 1983).
- Warner, Marina, *Monuments and Maidens. The Allegory of the female body*, (London: Vintage, 1995).
- Warwick, Alexandra, Cavallaro, Dani, *Fashioning the Frame: Boundaries, Dress and the Body* (Oxford and New York: Berg, 1998).
- Wasson, John, "The Morality Play: Ancestor of Elizabethan Drama", *Comparative Drama*, Vol. 13, No. 3 (Fall 1979), pp. 210-221.
- Watt, Gary *Equity Stirring*, (Oxford and Portland: Hart Publishing, 2009).
- *Dress, Law and Naked Truth. A cultural Study of Fashion and Form* (London and New York: Bloomsbury, 2013).
- "The Law of Dress in Lord of Flies", *Pòlemos*, 10 (1), 2016.
- White, James Boyd, *The Legal Imagination*, (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1973).
- White, Robert Sommerville, *Natural Law in English Renaissance Literature*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).
- Wiles, David, *Shakespeare's Clown: Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1987).
- Wilde, Oscar, *The Truth of Mask*, in *Intentions*, The Electronic Classics

Series, (Jim Manis, Editor, PSU-Hazleton, Hazleton, PA 18202, Pennsylvania State University, 2006-2012).

Wyatt, Michael, *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politics of Translation*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2005).

Zurcher, Andrew, *Shakespeare and Law*, (London & New York: Arden Bloomsbury, 2010).

- *Spenser's Legal Language. Law and Poetry in Early Modern England*, (Cambridge: D.S. Brewer, 2007).

Fonti legislative

Royal Proclamations of the Tudor and Stuart Sovereigns Vol.1
England and Wales, (Oxford: Clarendon Press, 1910).

Tudor Sumptuary Laws and Academicals Dress: An Act against Wearing of Costly Apparel 1509 and An Act of Reformation of Excess in Apparel 1533", Cox, Noel, (ed.), *Transactions of the Burgon Society*; Vol. 6. <https://doi.org/10.4148/2475-7799.1047>