

# MODA & MODE

TRADIZIONI E INNOVAZIONE  
(SECOLI XI-XXI)

a cura di Maria Rosaria Pelizzari



VOLUME I: LINGUAGGI

**FrancoAngeli**

### 3. *Il re in scena: il costume elisabettiano tra politica e rappresentazione* di Antonella Piazza

Abruzzo

Shakespeare's is a throne of kings. The crown, in fact, is the purifying prep which is put on and off by a large number of "heads". The crown is at the centre of both the sumptuous trappings and of the so-called bare stage of the public playhouses. The raised baroness of the public scene, nevertheless, is contradicted only by the clothes the characters of kings and courtiers wear. The paper will focus on the meaning and implications of this exception to the sumptuary laws which ruled the attire of that time.

Il famosissimo coro che apre *Henry V* invita lo spettatore a uno sforzo di immaginazione: a vedere scemtrarsi, luminosamente fino all'ultimo sangue le innumere schiere degli eserciti a cavallo francese e inglese sul campo di Agincourt che altro non è (dice il coro in tono apologetico) che una O di legno, un *wooden O*, un *bare stage*, una scena nuda. F' stato il verso potente di Shakespeare a contribuire al mito della *empireness*, della povertà dello spazio scenico elisabettiano: vuoto, privo di spulso, aridi, alludato, come era, alla seduzione dell'ascolto della parola pittoresco che alla seduzione visiva. Ma non è soltanto mentre così se si considera che al centro della scena elisabettiana "troneggiava" inamovibilmente l'elemento più scenografico del tempo: la corona. Quello di Shakespeare, come si sa, è esatto e iccipro dei re, dunque l'attributo che indossa l'attore finisce con l'essere "l'elemento scenico che, prepotentemente, dà nome, forma e sostanza ("a focal habitation and a name") a quel teatro. In Inghilterra l'istituzione dello stato nazione e dell'assolutismo, da un lato, e del teatro nazionale, dall'altro, è stato un processo binario: in cui l'abito del re ha giocato un ruolo fondamentale. Se il re ha prestato la sua "magnificenza" al teatro, il teatro di Shakespeare e il teatro pubblico lo hanno rifondato politicamente e ideologicamente.

Sucher Green'lar sostiene che il potere di Elisabetta e Giacomo dipendono dalla loro visibilità privilegiata e afferma che la sovranità è un fenomeno irriducibilmente teatrale. Sia Elisabetta che Giacomo ne erano acutamente consapevoli: Elisabetta l'affermava: "We princes, I tell you, are set on stages, in sight and view of all the world." [Noi principi siamo sul palcoscenico, esposti al cospetto di tutto il mondo]. E anche Giacomo I Stuart sottolineava: "A King is as one set on a stage, whose smallest actions and gestures, all people gazingly doe behold" [Il re è come uno sulla scena sulle cui più piccole azioni e gesti è puntato lo sguardo fisso di tutti]. L'opposto del pantofolone. E lo sguardo di tutti si sarebbe appunto sul corpo vestito del re, sul suo abbigliamento/costume (*clothes of body*). Sia per Elisabetta che per Giacomo l'abito era fondamentale per creare e dare visibilità alla persona del re, proprio come il costume per un attore che faceva la parte del re nei drammi shakespeariani. Questo contraccanto o confronto tra il re e l'attore, che dipendeva entrambi dalla visibilità dell'abito, produce un'ansia angosciosa creativa piuttosto che una più la reciproca invidia. Cosa è l'abito, il costume del re? È solo apparenza? Un semplice ingannevole travestimento? Un segno di forza o di debolezza del potere *font cour* e del potere del teatro? L'abito fa o non fa il monarca? Crea o nasconde il potere? Che reazione tra illusione e mimesi, finzione e rappresentazione, apparenza e essere? Questioni a cui l'età di Elisabetta e di Giacomo e Carlo I Stuart danno forma e espressione creativa in due generi drammatici del tutto diversi: i *plays* del teatro pubblico (*playhouses*) e i *masques* del teatro di corte.

Ma prima qualche breve considerazione sull'abito del sovrano nella cultura materiale dell'epoca. Gli Archivi del *Franzose* testimoniano che sia Elisabetta che Giacomo avevano un guardaroba e costoso guardaroba. La maggior parte degli abiti di Elisabetta e di Giacomo erano forniti dal Great Wardrobe, che era una struttura istituzionale della casa reale. I monarchi vestivano abiti su misura che venivano prodotti dal sarto reale e da un gruppo di artigiani e di donne che lavoravano per la corona, ma non in modo esclusivo. Quando nel 1600 fu fatto l'inventario del guardaroba di Elisabetta, esso contava 102 abiti da sera francese, 67 abiti inglesi, *romed gowns* (quelli che non mostrano solo vestiti), 125 *kerchiefs* (sorta di saopette), 136 *foreparts* (sorta di grembiule), 99 mantelli e 99 mantelle con il capuccio (*choaks*), oltre a nuovi accessori e biancheria: comprese 72 sottovesti e 45 paia di manico di Fiavelia.

Elisabetta era più elegante e variata di Giacomo, ma spendeva di meno per i suoi abiti perché ne riceveva in regalo molti di più di quanti ne ricevesse Giacomo. La minore popolarità di Giacomo, rispetto a Elisabetta, aveva due cause: un apparente contrasto: il re veniva criticato per la sua prodigalità (ri-



specchio alla leggendaria parsimonia di Elisabetta), ma anche per la sua trascuratezza nel portamento: si sa che alla preziosità degli abiti Giacomo preferiva quella dei gioielli, catene e collane, che indossava con piacere. La trascuratezza, l'indifferenza di Giacomo verso il privilegio del suo abito regale viene criticato perché la Magnificenza doveva essere prerogativa del re, che in questo modo asseriva e rappresentava la sua superiorità sulla nobiltà e dunque il suo primato assoluto. Così come doveva apparire nei *magnifices* o *dignissima* (investimenti in maschera) occasioni in cui per la corte come per il re si confondevano i confini tra abito reale e teatrale. Inoltre, per rimanere nella dimensione della cultura materiale, le istruzioni della corte non esitavano a fare del guardaroba di corte un business, sia esponendoli nella Torre di Londra, sia vendendoli o dandoli in prestito alle compagnie teatrali, buttando sul lastrico gli artigiani come il merciaio Thomas Gyles che denunciò John Arnold perché lamentava di non poter reggere la concorrenza con le autorità che presidevano allo spettacolo.

Quanto al teatro, anche se non è sopravvissuto nessun costume dell'epoca, si può ricostruire il costume del re (le spese, la fattura) da prove sin esterne che interne ai drammi: come dal *Diario* dell'impressario teatrale Henslowe, da testimonianze di visitatori e viaggiatori, dai bilanci degli spettacoli, dai testamenti degli attori (cfr. Lennox e Mirabella, 2016). Gli attori che recitavano al cospetto del re dovevano vestire costumi di ottima fattura. Nel 1602 il Lord Ciambelano chiedeva che *Twelfth Night* "be furnished with rich apparel". Fosse dotata di un abbigliamento costoso? tanto che Henslowe spende 561 pounds "on apparell and properties" (per abiti e oggetti di scena) tra 1597 e il 1603.

Indeed, fine costumes were real court garments, as Thomas Platter, a Swiss visitor in 1599, observed: "The comedians are very expensive, and elegantly costumed, since it is usual in England, when important gentlemen or knights die, for their fine clothes to be bequeathed to their servants, and since it is not proper for them to wear such clothes, instead they subsequently give them to the comediants to purchase very cheaply". This means that when the ordinary Elizabethan went to the theatre to see a play about royalty, he might have thought of the drama as a mere fiction, but the trappings were paradoxically the real thing (Orgel, 1975, 5).

In realtà, i costumi erano abiti veramente di corte, come Thomas Platter, un visitatore svizzero nel 1599, osservò: "Gli attori indossano costumi eleganti e costosi, perché in Inghilterra solitamente, quando muoiono importanti signori e cavalieri, gli abiti più belli vengono lasciati ai servitori e poiché essi non possono indossare quegli abiti, li offrono a basso costo agli attori. Questo significa che e quando un reale o nobilitario andava a teatro a vedere un dramma sui re, considerava il dramma una mera finzione, tuttavia i suoi ornamenti paradossalmente erano veri" [traduzione dell'autrice].

Ma la "magnificenza" del "re in scena" fu spesso sullo sfondo, principalmente da parte dei puritani. Stephen Gosson, tra i più influenti sostenitori di pamphlets anti-teatrali (*The School of Abuse*), lamentava che un attore "or a meane person could - take upon him the title of a Prince and - by outward signes to shewe them selves otherwise than they are, and so with in the compassse of a Iye" (Orgel, 1975, 15) [che un attore o una persona infima potesse attribuirsi il titolo di Principe e con segni esterni simulare un'identità diversa e tutto questo nel giro di una bugia]. Nel labirinto confuso tra verità della finzione e finzione della verità, nella querel e antiteatrale la simulazione più grave era travestirsi da re. Ma dove "finge" l'abito regale sul corpo del re o sul corpo dell'attore? E qui è radicale la distinzione tra teatro pubblico e teatro di corte ("royal theatre").

Quanto al primo lo sfarzo e la natura esclusiva dell'abito del re potevano essere interrogati e messi in discussione sulla scena e Shakespeare ha esplorato il tema in varie accezioni. Nel caso di *Richard III*, per esempio, l'abito nasconde, come dice Shakespeare, la sua nuda malvagità. Lear, indifeso nella burla in tempesta al climax della follia, merite denuncia lucidamente e violentemente l'abito del re come pompa superflua, si strappa i vestiti di dosso esponendo il corpo demitico del re, ridotto come tutti gli umani a un nudo "animale forzato", un "forked animal":

LEAR  
 Poor naked wretches, whereso'er you are,  
 That bide the pelting of this pitiless storm,  
 How shall your houseless heads and unfed sides,  
 Your loop'd and window'd raggedness, defend you  
 From seasons such as these? Take physic, Pomp,  
 Expose thyself to feel what wretches feel,  
 That thou mayst shake the superflux to them,  
 And show the heavens more just.  
 [King Lear, 3. 4. 28-37]

LEAR  
 Tu, povertà senza tetto-entrate  
 lo voglio pregare e poi dormire. [Il Mito va dentro].  
 Poveri nudi sventurati, ovunque  
 voi siate che patite i colpi di questa tempesta spietata, in che modo le vostre teste  
 senza casa e i vostri fianchi scarni,  
 i vostri stracci pieni di buchi e di finestre potranno difendervi da tempi come  
 questi? Ah me ne sono curato troppo poco!  
 Prendi la medicina fasto regale.  
 Esponiti a sentire ciò che sentono i poveri,  
 per poterti sciorinare di dosso il superfluo e darlo a loro, rivelando Ciel più giusto.

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. Thou ow'st the worm no silk, the beast no hide, the sheep no wool, the cat no perfume. Hal! Here's three or four's are sophisticated; thou art the thing itself: unaccommodated man is no more but such a poor, bare, forked animal. Off, off, you lendings! Come, unbutton here. (Tearing off his clothes).  
(King Lear, 3, 4, 97-104)

Shreesti meglio in una tomba piuttosto che rispondere col tuo corpo scoperto a queste viclenza dei cieli. È dunque l'uomo non è niente più di questo? Consideralo bene. Tu non devi seta al baco, pelle alla bestia, lana alla pecora, profumo al gatto. Ah! Tre di noi sono sofisticati. Tu sei la cosa in sé. L'uomo non adulterato non è più di un povero, nudo forcuto animale come te. Via, via cose prese a prestito! Vieni sbottonna qui! (Strappandosi i vestiti di dosso).  
(Shakespeare, 1991, ed. con testo a fronte)

Ma non tutti i re (né quelli medievali delle *historiae* scritte durante il Regno di Elisabetta - *Henry V, Richard II* - né quelli più contemporanei composti sotto Giacomo - *Henry VIII* o Prospero il duca di Milano -) sono "pazzi" come re Lear o malvagi come Riccardo III.

Giacomo Stuart (alla corte del quale Shakespeare produce i suoi maggiori capolavori) è il teorizzatore del diritto divino dei re: per lui il monarca è un'autorità spiccatamente spettacolare, visibile sostenuta da un'autorità invisibile, quella di Dio. La elezione divina (garanzia del potere assoluto) è sì giustificata con il rinvio medievale dell'unzione al momento dell'incoronazione, il corpo del re è sacro e, nella credenza popolare, tutto ciò con cui viene a contatto con il corpo del re si annamta di sacralità. E così doveva essere anche per il corpo dell'attore che spesso indossava corni appartenuti al re e che ne avevano toccato il corpo. Nel caso di *Richard II*, l'attore/personaggio, che indossasse o meno abiti realmente appartenuti al sovrano, rappresentava in modo emblematico il rischio di mettere in scena la deposizione di un re. Il testo è universalmente riconosciuto come la messa in scena della dissacrazione della sovranità, della teoria politica dei due corpi del re che legittimavano l'eternità della regalità per diritto e discendenza da Dio. Con *Riccardo II* Shakespeare rischiò molto quando una sua messa in scena nel 1601 fu considerata il modo con cui il conte di Essex propagandava il suo complotto contro Elisabetta. Dopo la messa in scena il conte di Essex fu giustiziato e Elisabetta, che dichiarava: "Non sapete che Riccardo sono io?", vietò che venisse rappresentata la scena della deposizione durante il resto della sua vita. La scelta della svestizione e della deposizione della corona di Riccardo era immagine e sostanza dell'intangibile spettacolarità regale in frantumi.

RICHARD  
Now mark me how I will undo myself:  
I gave this heavy weight from off my head,  
And thus unwieldily scorne from my hand.  
The pride of kingly sway from out my heart,  
With mine own tears I wash away my balm,  
With mine own hands I give away my crown,  
With mine own tongue deny my sacred state,  
[...]

All pomp and majesty I do forswear.  
(Richard II, 4, 1, 202-210)

RICCARDO

Ma ascolta adesso come faccio a disfare me stesso. Dalla testa mi toglgo questo gran peso,  
e dalla mano l'impegno di un grosso scettro, e dal cuore l'orgoglio di fare il monarca.

Colle mie scasse lacrime io lavo il crisma dell'unzione, colle mie stesse mani sciolto la mia corona,  
colla mia stessa lingua rinnego la mia sacra funzione. ... Io rinunzio a ogni pompa

a ogni fasto regale.  
(Shakespeare, 1995, ed. con testo a fronte)

Now, if I may mine eyes upon myself  
I find myself a traitor with the rest:  
For I have given here my soul's consent  
To undeck the pompous body of a king;  
Made glory base, and sovereignty a slave;  
Proud majesty, a subject, state, a peasant.  
(Richard II, 4, 1, 246-251)

se voglio gli occhi su me stesso,  
lo scopro in me un tradito e come gli altri:  
ho dato qui il mio spontaneo consenso a che si spogli d'ogni pompa la persona di un re, ne ha avvilto la gloria, asservito la sovranità,  
di un re orgoglioso ho fatto un suddito, di un monarca un villano.  
(Shakespeare, 1995, ed. con testo a fronte)

Ma più di tutti erano la porpora, il manto regale a essere il segno della regalità. In *The Tempest*, testo terminale e il più mediametrico di Shakespeare, Prospero mette in scena l'atto della svestizione della sacralità, ma non nel modo tragico di Riccardo II.

Già nella seconda scena del primo atto, Prospero, duca di Milano, dopo aver scomposto e ricomposto le forze della natura, per portare alla sua libertà di vecchio padre, si dista e mette da parte il suo martello, il segno della sua potenza:

PROSPERO

'Tis time  
I should infer thee farther. Lend thy hand,  
And pluck my magic garment from me.  
- So [Lays down his mantle].  
(*The Tempest*, I, 2, 22-24)

PROSPERO

È tempo invece  
(Che io ti dica di più. La tua mano mi aiuti  
A deporre questo mantello di magia. Così. [Depone il mantello] La mia Arte riposa.  
(Shakespeare, 1984, ed. con testo e tronie)

Alla fine del dramma Prospero, rinunciando al suo potere, prima di lasciare l'isola e trascendere/cedere il suo titolo alla generazione successiva, non solo spezzerà la bacchetta e affonderà nel mare i libri, ma dismetterà il manto, il costume regale che garantiva la magia e la sacralità del potere, quello regale e teatrale. L'abbandono dell'abito reale anticipa la crisi dell'assolutismo e non a caso anche del teatro dei re shakespeariano. La fine dell'assolutismo verrà rappresentata per l'ultima volta non sul a scena del teatro, ma sul palcoscenico con la decapitazione di Carlo I quando il re con la testa perde la corona. Nel 1649 durante la sua prigionia, in attesa dell'esecuzione, Carlo in *Edmon Masdion* (l'iconica del re lamenta la sua condizione paragonandola e rappresentandola come una messa in scena di *Riccardo II*, la corona di Carlo è vera e finta come quella del Riccardo di Shakespeare. La storia si serve dell'arte che, come diceva Sidney, è l'unica funzione che non muore).

Non c'è dubbio dunque che Shakespeare esplorò nei suoi drammi la problematica natura della sovranità (i rischi della tirannide, così come di un vuoto di potere, re fragili come Riccardo II e vittoriosi principi machiaveliani come Enrico V) e mise in scena il suo inestricabile legame con l'abito, l'autorappresentazione e la certimonialità di cui il teatro e l'attore/re e il suo costume erano le più potenti espressioni e forme di comunicazione.

Ma Shakespeare non operò solo con e per il teatro pubblico, questa nuova, media istituzione specificamente inglese e prettamente democratica e nazionale, ma anche per il teatro di corte. Il Palazzo Reale, la Banqueting House a Whitehall era lo spazio della messa in scena dei *masques*, un genere squisitamente aristocratico e internazionale che si preoccupava di celebrare la verticalità, la verticalità piramidale del potere assoluto (*absolutus*, libertà da qualsiasi ostacolo) del sovrano libero di apparire e di mettere in scena la sua magnificenza e la sua magnanimità, soprattutto attraverso l'ostentazione e la spettacolarizzazione dello sfarzo degli abiti e delle nuove tecniche teatrali. Shakespeare a capo della Compagnia degli uomini del Re, i King's Men,

sotto il re Giacomo ha senz'altro collaborato con il teatro di corte, ma furono Ben Jonson e Inigo Jones i veri protagonisti del genere. I *masques* vengono, nell'immaginario collettivo, contrapposti ai drammi rappresentati nelle *playhouses* (e anche nei cosiddetti teatri privati come il Blackfriars di cui Shakespeare era proprietario) soprattutto per l'egemonia che offrono a una spettacolarità, all'immagine con la sua capacità di meravigliare e illudere. Oltre alle nuove tecnologie dello spettacolo, alle inedite macchine teatrali capaci di simulare il volo e altri proci e alle scenografie prospettiche di Jones — l'architetto che si era formato a Vicenza alla scuola di Palladio — i *masques* includevano in scena la corte vestita nei suoi abiti e costumi più simbolici e sorprendenti. Erano rappresentazioni allegoriche che celebravano eventi riferiti alla corte, al centro del potere: una festa nuziale, una vittoria militare, una nascita.

Protagonista era la corte stessa che cavava al re, al centro della sala reale, rappresentava un'azione che passava dal disordine, l'*antimasque* (per esempio, la cacofonia delle streghe in *The Masque of Queens*) ad una seconda parte in cui l'ordine veniva restaurato e gli attori si univano al resto della corte/spettatore in una danza, in una sorta di mimesi e coincidenza auto-celebrativa. Contro i *masques* (Orgel, 1975, 39) era nata una polemica perché i *masques* non erano attori, una dama o un signore in una rappresentazione non erano sollevati dall'obbligo di osservare le complesse regole di comportamento cortese. E recitare una parte, diventare un attore o un'attrice, sostituire i propri abiti con un costume teatrale costituivano un cambiamento di ruolo, una *metemorfosi*, l'abbandono dell'identità reale. Questo era il motivo per cui "Women-Actors", secondo William Prynne (un giurista puritano autore di uno dei più violenti trattati antiteatrali *Mysteries or the Scourge of Players*) erano "notorious whores". Questa affermazione che si pensò riferita a Henrietta Maria, la moglie di Carlo I Stuart, causò a Prynne l'imprigionamento e il taglio di un orecchio — un atto che preannunciava simbolicamente la vicina rivoluzione puritana. In ogni caso è per questo che Jonson e Jones idearono per i *masques* una diversa struttura: un *antimasque* in cui attori professionisti (come appunto i King's Men) mettevano in scena un'azione caotica e conflittuale, seguito dal *masque* rappresentativo dalla corte e dal re che garantiva il superamento del disordine e dei conflitti, un mondo ideale in cui non c'era soluzione di continuità tra essere e apparire, tra esterno e interno, tra costume e abito: "the theater itself became an entity; the stage was not the setting for a drama, but was itself the action... Such a theater has little to do with plays; it is, in certain ways, antidramatic" (il teatro stesso diventò un'entità, la scena non era lo scenario del dramma, ma esso stesso era l'azione...). Un teatro di questo tipo ha poco a che fare con i drammi, e, per certi versi, antidrammatico (Orgel, 1975, 40).



Nel *masques* il nostro sguardo democratico vede solo adulatione, vanità effimera, un enorme spreco di denaro per costumi e scenografie utilizzate per una sola volta, ma l'accusa è infondata. Quel tempo credeva nel potere dell'arte di persuadere, trasformare, conservare e il *masque* ebbe una funzione politica serissima. La magnificenza e la magnanimità, secondo Aristotele, non erano privilegi della Corona, ma le sue principali virtù che, come d'ordi, il sovrano offriva ai sudditi. L'immagine del monarca, la manifestazione apparente delle sue virtù è cruciale. La meliorata teatrale esprime chiaramente questa posizione. Giacomo I in *Bastifiken Dorn* afferma che il sovrano non solo deve imporre buone leggi ma le deve esemplificare:

with his vertuous life in his own person, and the person of his court and company... Let your own life be a law-booke and a mirror to your people, that therein they may read the precepts of their own Lawe; and therein they may see, by your image [the King's clothed and crowned body] what life they should lead (Melbourn, 1918, 43).

con una vita virtuosa di sé e della sua corte... (Che la vostra vita sia un libro e uno specchio per il vostro popolo, in cui possa leggere come eseguire la legge, e in cui possa vedere, attraverso la vostra immagine quale vita debba condurre, l'immagine dell'aurice).

Il *masque* era un'estensione della mente del re e, a dispetto del pregiudizio contro gli attori, snire sulla scena era una prerogativa del re. L'urità e la garanzia della corte venivano rappresentate con scenografie e setting in cui il ruolo del re era quello dello spettatore, più che quello dell'attore. La posizione privilegiata del re consentiva non tanto al re di guardare, ma di essere guardato come Royal Spectator del prodotto della sua immaginazione e della sua mente.

È Shakespeare a offrire il paradigma del *masque* (ma anche de' la sua sovrane versione) e paradossalmente in un play per il teatro pubblico. È il *masque* che Prospero offre come dono di fidanzamento a Miranda e Ferdinand in *The Tempest*. Nel *masque* Prospero simula l'azione che ha svolto nel dramma riassumendo il significato del genere del *masque*.

Prospero nel dramma non è solo il duca di Milano che, dopo l'usurpazione, trasferisce il suo primato politico al centro della piccola isola disabitata, egli è fin dall'inizio signore e padrone degli elementi, della natura: sceglie la tempesta e vi mette fine; è nel *masque*, appunto, ricapicola il suo controllo sulla natura. È questo il senso dell'ambiente pastorale in cui Prospero immerge la scena del suo *masque*: evoca Cerere in dea della natura e Iris – vestita presumibilmente di tutti i colori dell'iride – riporta tempo sereno. Il mago, l'artista scienziato è in grado di eliminare la morte (non c'è

inverno nel cielo stagionale) e le passioni (Venere e Cupido sono tenuti alla larga). A prescindere dall'esito finale, come nei *masques* di corte qui Prospero non rappresenta solo un sovrano, ma è simbolo della mente e dell'immaginazione del re/monarca rinascimentale capace di creare come Dio e celebrare il potere del re come paradigma della mente umana.

Come sempre accade, Shakespeare non si conforma e stravolge la struttura tradizionale del genere:

The setting pastorale non segue, come sempre accade, all'*antimasque*, bensì è seguito da un *antimasque*. Il compianto di Stefano Trinculo e Caliban, che mette fine e accompagna il mondo ideale creato da Prospero: "Our revels now are ended" [Il nostro spettacolo è finito] (84.1.148).

Significativamente il compianto finisce perché i due buffoni sono distratti dagli abitocostume magici di Prospero: secondo Stefano l'abito fa il monarca; basterebbe indossare gli abiti del re per diventare. È quello il momento in cui Prospero abbandona i segni del potere e il centro della scena.

Appena entrano nella grota di Prospero i complotisti si imbarcano nel guardaroba di Prospero. Nonostante i tentativi di dissuasione di Caliban, Stefano e Trinculo ne rimangono irretiti e falliscono nella loro impresa criminale.

STEFANO: Give me thy hand I do begin to have bloody thoughts.

IRINCULO: O king Stephano! O peer! O worthy Stephano! Look what a wardrobe here is for thee!

CALIBAN: Let it alone, thou fool! it is but trash.

TRINCULO: O, ho, monster! we know what belongs to a frippery. O king Stephano!

STEPHANO: Put off that gown, Trinculo; by this hand, I'll have that gown.

TRINCULO: Thy grace shall have it.

STEPHANO: The dropsy drown this fool! What do you mean to dole thus on such luggage? Let's alone and do the murder first: if he awake, from toe to crown he'll fill our skins with pinches, make us strange stuff.

TRINCULO: Be you quiet, monsieur. Mistress mine, is not this my jerkin? Now is the jerkin under the line: now, jerk in, you are like to lose your hat and prove a bald jerkin.

STEPHANO: Do, do: we steal by line and level, an't like your grace. STEPHANO: I thank thee for that jest; here's a garlick for't.

TRINCULO: I shall not go unrewarded with thee I am king of the security. "Steal by line and level" is an excellent pass of wit; there's another garment for't.

STEPHANO: Monsier come, put some lime upon your fingers, and away with the rest.

CALIBAN: I will have none on't; we shall lose our time, and so I'll be turn'd to baraboles, or to apes with foreheads villanous low.

STEPHANO

Monster, lay-to your fingers: help to bear this: away where my  
hoghead of wine is, or I'll turn you out of my kingdom: go to,  
carry this.

TRINCULLO

And this.

STEPHANO

Ay, and this.

[A noise of hunters heard. Enter divers Spirits, in shape of dogs and hounds, and  
hunt them about. PROSPERO and ARIEL, seeing them on]  
(*The Tempest*, 4.1.220-258)

STEFANO:  
TRINCULLO.

Damm! la mano. Comincio ad avere pensieri di sangue.  
O re Stefano! O monsignore! O ilustre Stefano! Non vedi che  
guardaroba c'è qui per te?

CALIBAN:  
TRINCULLO.

Lascia stare, idiota, sono stracci del rigattiere noi! Il suppianno ricoro-

TRINCULLO:  
CALIBAN:

Oh, oh mostro! Gli stracci del rigattiere noi! Il suppianno ricoro-  
scene. O re Stefano!

STEFANO:  
TRINCULLO:

Lascia stare quella veste, Trincullo – per questa mano, a voglio noi!  
Tua Grazia! a avrai!

TRINCULLO:  
CALIBAN:

L'idropisia ammegli questo buffone. Ma siete matti a rimbarbivi  
con questa spazzatura? Lasciate stare, l'omicidio, prima. Quello,  
se si sveglia. Ci riempirà di pizzichi da capo a piedi! E sarà cose  
strane di no...

STEFANO:

... a te un vestito. Fintide sarò io i re di questo paese, lo spirito sarò  
ricompensato... eccatene un altro.

TRINCULLO:  
CALIBAN:

Avanti, muso, vischio alle dita e attaccate col resto.

CALIBAN:  
STEFANO:

Non ci sto: perderemo tempo e saremo trasformati in uche selve-  
tiche o in scimmie. Dalla fronte mostruosamente becca.

STEFANO:  
TRINCULLO:

Svelto con le dita, mostro: aiutaci a portare questa roba là dove  
tengo il vino, o ti scriverò dal mio regno. Avanti, porta questo.

TRINCULLO:  
STEFANO:

E questo.

STEFANO:

Sì, e anche questo.

[Si sentono cacciatori. Entrano vari spiriti, in forma di cani e levrieri, che li inse-  
guono, incitati da Prospero e Ariel].  
(Shakespeare, 1984)

Dunque, l'abito/costume del re egemonizza la scena pubblica e quella  
della corte: l'opposizione tra le due rappresentazioni – una, per così dire,  
reale, l'altra, "ideale" – forma due nodi della complessa rete di costruzione e  
comunicazione che l'immaginazione dell'*early modern age* mise in campo  
per istituire tra i primi e più forti stati assoluti nazionali europei e prevederne  
il superamento.

## Riferimenti bibliografici

- Greenblatt S. (1988), *Representing the English Renaissance*, University of Califor-  
nia Press, Berkeley.  
Lanoux P., Mhrabell, B. (eds.) (2016), *Shakespeare and Commerce*, The Alder Shake-  
spear, Bloomsbury.  
Mullwain C.J.L. (ed.) (1916), *Political Works of James I*, Cambridge, Massachusetts,  
Oregi S. (1975), *The Mission of Power. Political Theator in the English Renaissance*,  
University of California Press, Berkeley.  
Shakespeare W. (1984), *La tempesta*, tr. it. di A. Lombardo, Garzanti, Milano.  
Shakespeare W. (1988), *Ricordo III*, tr. it. di V. Gherardi, Garzanti, Milano.  
Shakespeare W. (1991), *King Lear*, tr. it. di A. Lombardo, Garzanti, Milano.