

La strategia del colpo di scena: dal dramma barocco continentale al teatro giacomiano

Renato Rizzoli
Università di Torino

Postulare la presenza del colpo di scena nel dramma barocco inglese, ovvero fare rientrare in questa categoria i ribaltamenti sorprendenti e rocamboleschi di quel teatro, significa applicare ad esso un termine storicamente improprio in quanto il suo uso sarebbe stato inaugurato solamente a partire dalla drammaturgia naturalistica ottocentesca¹. Tuttavia in questo caso l'improprietà è solo apparente poiché la terminologia ottocentesca non fa altro che ratificare ciò che in realtà era già tale e sorto proprio a partire dal teatro cinque-seicentesco europeo e prima di tutto italiano. Il colpo di scena nasce infatti in questo periodo quale caratteristica strutturale del dramma moderno, codificato all'interno di quel particolare processo di imitazione e rielaborazione del teatro classico che ha caricato di nuovo significato gli elementi di quel teatro e fra questi anche l'aristotelica *peripeteia*.² Il colpo di scena nasce dunque dall'interpretazione tutta moderna che i teorici e i drammaturghi cinquecenteschi hanno offerto del concetto aristotelico di *peripezia*, conservandone in questo caso anche il termine.

Questo ricorso preliminare alla drammaturgia continentale non intende stabilire in assoluto un primato italiano e quindi teorizzare una sia pur possibile importazione delle tecniche del colpo di scena nel teatro inglese, quanto piuttosto fare emergere una differenza, una specificità del suo uso in ambito giacomiano, che si prospetta con maggiore evidenza storica proprio nel momento in cui lo possiamo comparare al contemporaneo fenomeno continentale. Ciò che voglio mettere qui in luce è che, se il colpo di scena nasce quale elemento moderno e dunque per natura problematico nella drammaturgia barocca italiana, per motivi storici e culturali precisi le sue potenzialità di sviluppo, ovvero la sua forma

-
- 1 Un termine peraltro coniato nell'ambito della drammaturgia continentale, da cui il lessico teatrale anglosassone ha mutuato la corrispettiva versione francese *coup de théâtre*.
 - 2 Con questo termine, inteso nell'accezione di *repentina mutatio*, Aristotele definisce una precisa situazione drammatica dell'azione tragica, che contraddistingue in particolare le trame complesse da quelle semplici: "Peripezia è il mutamento improvviso [...] da una condizione di cose nella condizione contraria; e anche questo mutamento è sottoposto, secondo la nostra teoria, alle leggi della verisimiglianza o della necessità" (*Poetica* 1452a, 22-25; Aristotele 1947: 89).

compiuta, si manifestano nel dramma giacomiano, e in particolare in quel genere tragico-satirico sofisticato e spettacolare che è una delle caratteristiche salienti di questo teatro.

Il dramma italiano moderno e con esso il colpo di scena si affermano dunque quale esito peculiare dell'esegesi della *Poetica* aristotelica³ Nel momento in cui i commentatori e i drammaturghi cinquecenteschi si appellano ai principi contenuti in essa per derivare da quelli i pochi schemi dell'intreccio tragico, ne danno un'interpretazione decisamente moderna, a cominciare dalla stessa definizione di genere. Laddove gli antichi intendevano per tragedia l'attualizzazione di un passato antichissimo, la saga degli eroi, storia primitiva di un popolo, e dunque in quanto tale legata alla dimensione collettiva del mito e del culto, i moderni teorici la definiscono – per usare le parole di Benjamin (1971: 38) – come la rappresentazione di una vicenda luttuosa avente per protagonisti personaggi regali nel loro rapporto diretto con i concreti avvenimenti storici⁴. La rappresentazione tragica viene così privata dell'antica comunanza con il mito e consegnata per contro alla nascente concezione moderna della storia, ovvero a un tempo lineare, laico, tutto umano, secolarizzato, che non si misura più con il fato e con il decreto imperscrutabile degli dei.

In questo contesto allora la *peripeteia*, ovvero il mutamento di fortuna dell'eroe tragico, la *metabolè* contraria all'aspettazione, all'apparente corso delle cose (*Poetica*, 1452a, 3-4)⁵, viene intesa non quale essa si profila nella tragedia greca, ossia prima di tutto un evento linguistico, il segno dell'avverarsi della profezia, di una verità da sempre inscritta nell'ordine delle cose, e dunque da sempre presente nella vicenda rappresentata, quanto piuttosto come l'effetto di

-
- 3 Il dramma moderno continentale nasce sotto il segno della *Poetica*. La forma tragica del XVI secolo trova le ragioni della sua fondazione esclusivamente nell'unico trattato dell'antichità disponibile che si occupasse per esteso dell'argomento. Esso diviene la grammatica di base, il codice a cui si rivolge sistematicamente la rinnovata drammaturgia contemporanea per ogni tentativo sia di teorizzazione che di realizzazione pratica. Si assiste quindi, a partire all'incirca dalla seconda metà del secolo, ad un'intensa attività combinata e sistematica di teorizzazione e di elaborazione sperimentale che vede impegnati letterati e umanisti su entrambi i fronti. Per un dettagliato resoconto di autori e opere si veda in particolare Weinberg (1961), e inoltre Battistini e Raimondi (1984).
- 4 Significativa è la definizione corrente che appare in un trattato di larga diffusione e felice fortuna quali i *Poetices Libri Septem* (1561) di G.C.Scaligero: "In Tragoedia Reges, Principes, ex urbibus, arcibus, castris. Principia sedatiora: exitus orribiles. Oratio gravis, culta, a vulgi dictione aversa, tota facies anxia, metus, minae, exilia, mortes" (Scaligero 1561: 28).
- 5 In tale brano Aristotele loda come le più belle le favole in cui gli eventi decisivi "sopravvengono fuori d'ogni aspettazione e al tempo stesso con intima connessione e dipendenza l'uno dall'altro" (Aristotele 1947: 87-88).

un'azione messa in atto da un personaggio, che si svolge nell'unità discreta della storia e che produce un mutamento inedito, sorprendente proprio perché non annunciato. Nell'interpretazione moderna il ribaltamento della peripezia, rivelazione improvvisa e massimamente ironica di una condizione di cose dispiegata fin dall'inizio, si trasforma in un mutamento imprevisto della fabula, causato da una situazione contingente ed effetto di una precisa azione, il cui esito si rivela l'opposto di quello preannunciato⁶. Se nell'antica *peripeteia* risuona la nota dell'identico, ovvero di uno stato di cose, di una verità già decretata originariamente e una volta per tutte, il moderno colpo di scena è frutto di un tempo lineare, incerto, relativo, dove le distanze non sono cancellate ma al contrario sono svolte e percorse incessantemente.

Il colpo di scena, nella sua dinamica di inversione e sorpresa, rappresenta allora il simbolo più eloquente del tempo moderno della storia, dove il reale non ha più una dimensione univoca ma è diviso fra apparenza e sostanza, segno ambiguo di una condizione mutevole, instabile, contraddittoria, il cui esito è incerto; anzi è quanto di più remoto dalla prevedibilità esista.

Ma se il colpo di scena rappresenta tutto questo, allora, nel momento in cui esso si costituisce quale elemento integrante della tragedia moderna, allo stesso tempo paradossalmente la dissolve, la nega, la rende cioè costitutivamente impossibile nelle sue finalità di genere. Poiché la sua intrinseca casualità, la sua imprevedibilità non rappresentano il segno di un evento esemplare, e dunque in quanto tale giustificabile entro un paradigma etico, così come prescrive il genere tragico⁷, quanto piuttosto la crisi di questo disegno, la sua impossibilità ultima. In altri termini si pone fin dall'inizio alla radice della sua moderna fondazione una profonda contraddizione fra ciò che il colpo di scena intrinsecamente rappresenta e la sua funzione contingente nella tragedia, fra il suo essere segno problematico del moderno e la struttura di valori morali predisposti a priori dal genere entro i quali costringerlo. Solamente per breve tempo, allora, lo sforzo rinascimentale ha potuto conciliare il colpo di scena con la possibilità del tragico, circoscrivendolo nell'ambito di una mimesi idealistica in grado ancora di conferirgli un valore e un senso metafisico forte; stadio retorico del *movere*,

6 Così si esprime Gibaldi Cinzio: "La peripezia possiamo noi dimandare (poiché non abbiamo una sola parola che lo ci esprima, come non l'hanno anche i Latini) mutazione di fortuna felice alla infelice, e da questa alla contraria. E ciò avviene quando la cosa è condotta a mal fine da lieto cominciamento, ovvero a miglior fine che non si pensava" (Gibaldi Cinzio 1864: 62-63).

7 "la tragedia [...] col miserabile e col terrore purga gli animi da vizi, e gl'induce a buoni costumi" (Gibaldi Cinzio 1864: 12).

suscitatore delle passioni tragiche in vista dell'esito luttuoso e della catarsi finale⁸.

Ed è forse anche in virtù di questo contrasto, di questa interna aporia che il teatro cinquecentesco italiano ha ritenuto possibile la rappresentazione tragica solo come suo momento iniziale, quasi fosse un'inevitabile, obbligato prolungamento della stagione della filologia umanista. Perché la storia di questo teatro ci mostra che il suo successivo sviluppo, la sua identità di forma scenica e spettacolare è legata all'utilizzo del colpo di scena e alla sua proliferazione all'interno della rappresentazione drammatica. È infatti nel nome del colpo di scena e della sua moltiplicazione nell'intreccio che questo teatro rompe decisamente con la rigida divisione neoclassica dei generi, ormai incompatibile con le nuove esigenze, dando vita al primo genere moderno, la tragicommedia, la cui ibrida struttura drammatica – così come teorizza il suo primo sperimentatore, Giovanbattista Guarini – è letteralmente fondata sul colpo di scena, anzi su una successione spettacolare di rivolgimenti che culmina con il superamento della catastrofe e con il lieto fine⁹.

Tuttavia qui il dato significativo non si ferma all'utilizzo del colpo di scena, ma alla particolare funzione che esso ricopre nel nuovo genere. La struttura tragicomica, infatti, ne accoglie sì l'intrinseca dimensione ambigua e problematica, ma solo apparentemente; in realtà unicamente per depotenziarla, per neutralizzarla nella sua carica realistica e demistificante. La storia del colpo di scena nella drammaturgia barocca italiana è allora paradossalmente la storia della negazione dei suoi presupposti ultimi, o meglio la storia di una realtà inquietante che è possibile leggere unicamente nell'urgenza della sua negazione, ovvero nel disegno di contenimento della sua carica destabilizzante, nella sua conversione normalizzatrice. E da questo punto di vista, allora, la storia della tragicommedia barocca è la storia di questo tentativo riuscito, che, a differenza del genere tragico, non si limita a ignorare la carica perturbante del colpo di scena, a leggerla anacronisticamente secondo vecchi paradigmi, ma anzi la mette in scena per disinnescarla, per farla diventare altro; la sua dialettica negativa viene evocata per essere alla fine controllata e risolta entro uno schema diegetico e simbolico rigorosamente ordinato.

Nella dinamica della tragicommedia, la problematicità del colpo di scena viene proiettata simbolicamente nella sfera di un immaginario assoluto delle

8 "pulcherrimae sunt fabulae quia habent 'to thaumaston', 'to phoberon', 'to eleonon' [*scil.* gli elementi propri della peripezia] quae tria habent simul maximam vim ad movendos auditorum animos" (Robortelli 1548: 100).

9 "Così fa chi compone tragicommedia, perciocché dell'una prende le persone grandi [...] la favola verisimile [...] gli affetti mossi [...] il diletto [...] il pericolo [...] dall'altra [...] il nodo finto, il rivolgimento felice, e soprattutto l'ordine comico" (Guarini 1914: 231).

passioni, viene sublimata in un gioco innocente di continui ribaltamenti, in una costante sospensione drammatica in vista dello scioglimento finale, che si prospetta sempre come esito felice, tanto più chiaro e definito proprio perché raggiunto attraverso la serie prolungata dei colpi di scena. Essi dunque sono sì azione modernamente intesa, segno del contingente, epitome della mutazione incessante della storia, ma di una storia – e si pensi alla tragicommedia pastorale di Guarini – che si riduce a mera complicità dell'intreccio, a situazioni drammatiche artificiali, che non richiedono altro che una finale chiarificazione, un ripristino dell'ordine insieme diegetico e simbolico¹⁰.

L'imprevedibilità, la casualità destabilizzante del colpo di scena viene convertita, così come predicano i principi della poetica barocca, nel paradigma del sorprendente, del meraviglioso¹¹, che non induce lo spettatore a interrogarsi, ma lo soggioga con la sua spettacolarità, lo coinvolge totalmente nella logica del dramma, nel gioco delle passioni. La sequenza prolungata dei colpi di scena, infatti, lungi dal mettere in dubbio le possibilità dell'intreccio, crea quel fenomeno di *suspense*, di sospensione emotiva che assorbe completamente l'attenzione del pubblico e che culmina con l'ennesima sorpresa dello scioglimento finale. Quest'ultimo allora non sancisce un'ambiguità di fondo, ma al contrario determina la chiarificazione definitiva, il ristabilimento ultimo dell'ordine diegetico e simbolico.

In questo modo l'operazione di conversione della sua carica eversiva si completa; il colpo di scena non rappresenta la crisi dell'ordine, ma al contrario la sua restaurazione, il suo compimento definitivo; non la rappresentazione dell'instabilità del divenire storico, di ciò che la storia – per usare ancora una volta le parole di Benjamin (1971: 170) – ha di sbagliato, di doloroso, di inopportuno, ma l'abolizione dello scorrere della storia, la restaurazione dell'età dell'oro, dell'ordine atemporale della legge di natura. Un ordine finale e una visione conservatrice che si rivelano tanto più efficaci in quanto non imposti pedagogicamente, ma invocati dal pubblico stesso proprio grazie alla dinamica dei colpi di scena, ovvero al loro uso sapiente e oculato quali meccanismi di azione psicologica.

10 Di qui il carattere fondamentalmente conservatore che Maravall attribuisce alla cultura barocca: "Niente novità [...] che tocchi l'ordine politico-sociale; ma, invece, un uso dichiarato a gran voce del nuovo, in aspetti esteriori, secondari [...] sotto l'apparenza di un'ardita novità che riveste dall'esterno il prodotto, si fa passare una dottrina – e non sarebbe eccessivo qui usare la parola ideologia – strettamente anti-innovatrice, conservatrice" (Maravall 1985: 376).

11 "E questi [*scil.* drammi] qualunque sia il fin loro, o tristo, o lieto, né dolor mai, né allegrezza, né spavento apporterieno, se di loro negli animi degli auditori maraviglia non destassero" (Minturno 1563: 40).

Questo modello continentale di tragicommedia barocca diviene anche uno dei generi più in voga nel teatro giacomiano. La sua formula di sentimentalismo melodrammatico, di peripezie romanzesche e di lieto fine assicurato, viene significativamente ripresa, e anzi portata a uno stadio di efficacia e di spettacolarità ineguagliate dalla produzione di Beaumont e Fletcher¹². Tuttavia in questo teatro la storia del colpo di scena non si esaurisce in questo fenomeno. In virtù di una tradizione teatrale peculiare, ovvero di una pratica eterogenea pronta ad assorbire e a reinventare ogni forma, il colpo di scena e la sua proliferazione vengono utilizzati nel genere tragico per dare vita a drammi altamente problematici¹³.

Nelle tragedie satiriche giacomiane, pertanto, la modernità del colpo di scena, la sua potenziale carica eversiva viene utilizzata al meglio. Le sue caratteristiche di azione problematica, di luogo di tensioni contrarie, si dispiegano in tutta la loro efficacia, dando vita ad una dialettica drammatica negativa, l'unica in questo caso plausibile. Che non consiste nella costruzione di un nuovo genere, ma nella decostruzione del tradizionale genere tragico e dei suoi paradigmi etico-provvidenziali. Il colpo di scena e la sua disseminazione vengono usati in questi drammi per smontare dialetticamente la struttura etico-provvidenziale del tragico, sospendere la sua fondazione metafisica¹⁴.

-
- 12 Il modello della tragicommedia di Beaumont e Fletcher – assai lontano dalla tradizionale formula elisabettiana del *mingling kings and clowns* – si presenta come novità esclusiva in quanto segna la comparsa sulla scena inglese della nuova proposta barocca continentale. Un dramma che attraverso l'utilizzo e il riadattamento di temi e motivi propri della tradizione colta rinascimentale, sviluppati in una cornice teatrale spettacolare, mirava a creare un nuovo genere dal forte impatto emotivo e dalla chiara vocazione conservatrice. Su questo punto si veda in particolare Williams (1987).
- 13 Essi si inseriscono all'interno di quel filone di *mixed mood* tragico-satirico originariamente inaugurato dagli esperimenti marstoniani dell'*Antonio and Mellida* (1602) e che rappresenterà una caratteristica costante della produzione tragica giacomiana. Tutto questo è riconducibile a quel contesto di incessante sperimentazione formale che connota la stagione giacomiana, in cui vengono posti in discussione i tradizionali confini dei generi e la loro relativa visione del mondo. Cfr. in proposito Hunter (1978) e Greenwood (1988).
- 14 La peculiare funzione di istruzione morale propria del genere, che sottende un'idea di ordine trascendente e provvidenziale, viene espressa in questi termini da Puttenham: "Their infamous life and tyrannies [*scil.* dei personaggi regali] were layd open to alla the world, their wickedness reproached [...] their miserable ends painted out in playes [...] to show the mutabilitie of fortune, and the just punishment of God in revenge of a vicious and evill life" (Puttenham 1970: 33). Per una definizione del *plot* tragico elisabettiano quale "ordine luttuoso del reale" e quale "tracciato univoco e circolare", segno di un disegno provvidenziale, si veda Marengo (1994).

In questo caso la differenza con il modello tragicomico continentale appare ancora più evidente laddove le due forme si trovano ad operare contemporaneamente nello stesso contesto teatrale. Nelle tragedie di Tourneur, Webster, Middleton la commistione dei generi e le peripezie sono usate in funzione satirica e straniante; non per soggiogare empaticamente il pubblico, ma per risvegliarne la coscienza critica; non per promuovere un'adesione irrazionale al messaggio conservatore del dramma, ma per problematizzarne gli assunti alla luce di un atteggiamento scettico e materialista. Il modello barocco continentale viene deliberatamente riconvertito, la sua dimensione edonistica sospesa. In questi drammi la crisi epocale viene evocata non per essere poi alla fine rimossa, ma per essere esposta in tutta la sua drammaticità, per farsi riflessione critica e demistificante.

Un esempio significativo di questo modello drammatico è la *Revenger's Tragedy* di Tourneur. Qui la serie dei colpi di scena dai toni neri e melodrammatici, che costituiscono l'asse portante del *play*, decostruiscono l'ideale tragico della *revenge* ed i suoi paradigmi etico-providenziali. La trama di vendetta di Vindice e con essa la sua legittimità morale, la sua sanzione divina, viene messa progressivamente in discussione allorché l'intrigo si sviluppa e si complica nella successione spettacolare dei colpi di scena. Questi, nel momento cruciale in cui la vendetta del protagonista dovrebbe affermarsi, in virtù della loro natura ambigua e problematica, ne mettono in crisi gli assunti. Una costante conflittualità interna agli elementi dell'azione ne decreta alla fine non la ritualità tragica ma l'esplosione dialettica, la sua negazione, la sua impossibilità ultima. Tutte le peripezie sono infatti soggette a contraddizioni interne, portatrici di aperte incongruenze che fanno sì che il modulo tragico resti sospeso. L'effetto di ironia pervade le azioni e i personaggi a tutti i livelli. Come nella scena dell'uccisione, alla fine del terzo atto (III. v), del vecchio Duca corrotto che Vindice compie per vendicare la morte dell'amata, eliminata dal Duca stesso dopo essere stata oggetto delle sue attenzioni.

Il *revenger*, incaricato di procurare al Duca una compiacente dama di compagnia, gli reca per contro il teschio dell'amata opportunamente mascherato e cosperso di veleno. Qui il colpo di scena sospende la tragicità della vendetta proprio in virtù della contraddizione dialettica di cui è portatore e che propone il teschio di Gloriana, simbolo sacrale di virtù, grottescamente mascherato da compiacente cortigiana per fungere da esca sessuale,

Vind. [...] This very skull
Whose mistress the duke poison'd, with this drug,
The mortal curse of the earth, shall be reveng'd
In the like strain, and kiss his lips to death.

(III. v. 102-105)¹⁵.

15 L'edizione consultata è quella curata da Foakes (1975).

La vittima della lussuria viene paradossalmente riscattata attraverso la sua rinnovata prostituzione. L'attimo cruciale del colpo di scena, dove il bacio si trasforma in avvelenamento – "Duke. O, what's this? O!" (v. 146) –, ripropone ironicamente l'originario atto di libidine, sancendo così l'avvenuta degenerazione della vendetta, la decostruzione del momento tragico nella beffarda coincidenza tra causa scatenante e pratica vendicativa. L'effetto sorprendente si tramuta nel pubblico in distaccata ironia conseguente al paradosso drammatico.

E tale sospensione ironica del tragico significa anche allo stesso tempo dimensione critica e straniante, ovvero rappresentazione della vendetta nella sua prospettiva concreta di scontro di interessi reali e dunque lucida, spietata anatomia politica di una società e delle sue pratiche di potere. Perché i paradossi e le contraddizioni del colpo di scena non fanno altro che mettere in luce l'influenza della logica di potere di corte su Vindice, che mina i presupposti stessi della sua vendetta nell'antitesi insanabile tra finalità dichiarate e prassi vendicativa. Questa viene seriamente compromessa dalla sua oggettiva dipendenza da un codice culturale e da una logica di potere corrotta che ne condiziona oltre che la messa in atto materiale il senso stesso e la sua coerenza. Un potere cortigiano che sottomette ogni cosa al suo dominio e che fa sì che l'azione di vendetta di un subordinato risulti costitutivamente impossibile, ovvero possibile solo contraddicendo e sconfessando i suoi presupposti fondamentali¹⁶.

Un altro esempio di sequenza di colpi di scena che sospende e mette in crisi l'impianto tragico del dramma è la straordinaria scena che chiude il *Women Beware Women* di Middleton (V. ii)¹⁷. Una fosca vicenda di adulteri, di passione e di morte, che si svolge in una sordida Firenze rinascimentale, attende di essere sciolta nel *masque* finale, dove ciascun personaggio si appresta a vendicare i torti subiti. Approfittando dell'occasione della festa nuziale del Duca, ogni protagonista del *masque* celebrativo ordisce un piano criminoso nei confronti del rivale. Ma gli inganni preparati con cura non vanno a buon fine, anzi si complicano e si confondono in una serie imprevista di colpi di scena che sfociano nell'ecatombe finale, nell'azzeramento beffardo di tutti i piani e di tutte le volontà. Qui il gioco metateatrale si rivela massimamente sofisticato e perverso; una serie imprevista di colpi di scena si sovrappone spettacolarmente agli intrighi del *masque* convenzionale, decostruendo e problematizzando la vendetta e il suo paradigma etico-

16 In questo senso allora l'epilogo del dramma, con il suo accento farsesco e straniante non rappresenta l'apoteosi di Vindice e del suo piano di vendetta, così come risuona ironicamente nelle sue parole di commiato – "We have enough, i'faith; / We're well, our mother turn'd, our sister true" (V. iii. 123-124) –, ma costituisce invece l'ultimo atto, ovvero il suggello finale, della sua subalternità e della espropriazione della vendetta da parte del potere dominante e della sua logica.

17 L'edizione qui utilizzata è quella curata da R. Gill (1968).

provvidenziale. L'esito della scena non sarà la celebrazione finale di un disegno ideale di ordine e di giustizia, ma al contrario la sua sovversione, la sua impossibilità ultima.

L'epilogo del dramma, con il suo effetto straniante e farsesco, si pone dunque apertamente come scarto, parodia, sospensione manifesta del percorso tragico canonico. Le peripezie che si succedono vorticosamente, sovvertendo e ribaltando ogni piano, rappresentano la crisi della mimesi tragica, la sua degenerazione ironica¹⁸. I commenti del Duca nel momento in cui impazza la carneficina – "What's the conceit of that?" (V. ii. 118), "This swerves a little from the argument" (v. 121), "Why sure, this plot's drawn false" (v. 127) – sono in questo senso illuminanti. Poco dopo cadrà anch'egli, vittima di una coppa avvelenata bevuta per sbaglio. Segno che il caos, l'ecatombe finale non risparmia nessuno, nemmeno i personaggi più potenti.

Anche in questo caso, così come nell'esempio precedente, la carica eversiva dei colpi di scena implica una ulteriore dimensione critica. Per cui le vicende di amore e morte del dramma, il contrasto fra passioni e codici sociali vengono, rappresentati non secondo una prospettiva metafisica trascendente, ma nella loro concreta dimensione storica di effetto di pratiche di potere. In particolare la sospensione del tragico nel *masque* finale mette in luce l'antitesi, il contrasto fra la nuova logica economica che si andava imponendo e l'affermazione del soggetto e del suo desiderio. I beffardi colpi di scena dell'epilogo costituiscono allora l'ultimo atto di questa dialettica, ovvero della rappresentazione di questo sistema e delle sue contraddizioni insolubili. Dove il caos, l'ecatombe finale si rivelano la conseguenza ultima della logica perversa dell'acquisizione, momento finale di massimo contrasto fra nuove individualità emergenti imprigionate nell'antitesi, questa sì davvero tragica, fra desiderio e inibizione, ribellione al sistema e sua impossibilità. In questa antitesi insanabile risiede dunque alla fine il senso della sconfitta di tutti i protagonisti espressa nella dinamica dei colpi di scena; in questo desiderio che li costituisce e allo stesso tempo li aliena; nella loro impossibile ribellione in quanto la loro stessa individualità è frutto della logica di questo sistema che proibisce loro di agire al di fuori di esso e delle sue contraddizioni,

18 Il fitto intrigo vede via via succedersi le vendette prima della "ninfa" Isabella, che nell'atto dell'offerta votiva avvelena Juno-Livia (V. ii. 97-98), poi della stessa Livia, la quale, prima di cadere sopraffatta dai vapori letali, elimina a sua volta la nipote nientemeno che con una colata di oro fuso (v. 114). Il *climax* della successione dei colpi di scena si protrae quindi con l'errore fatale del Ward, che fa precipitare nella botola Guardiano, ovvero l'ideatore stesso dello stratagemma, e non, come progettato, Hippolito (v. 123), il quale viene comunque colpito a morte dalle frecce avvelenate dei finti cupidi, che dovevano in origine indicare il prescelto nella tenzone amorosa (v. 133).

Hipp. Lust and forgetfulness has been amongst us,
And we are brought to nothing.

(V. ii. 144-145).

References

- Aristotele, 1947, *Poetica*, a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari.
- Battistini A. e Raimondi E., 1984, "Retoriche e Poetiche dominanti", in *Letteratura Italiana. 3. Le forme del testo*, a cura di A. Asor-Rosa, Einaudi, Torino.
- Benjamin W., 1971, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.
- Foakes R.A. (ed.), 1975, C. Tourneur, *The Revenger's Tragedy*, Manchester U.P., Manchester.
- Gill R. (ed.), 1968, T. Middleton, *Women Beware Women*, Ernest Benn, London.
- Giraldi Cinzio G.B., 1864, "Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie (1554)", in *Scritti estetici*, 2 voll., Daelli, Milano, vol. I.
- Greenwood J., 1988, *Shifting Perspectives and the Stylish Style: Mannerism in Shakespeare and his Jacobean Contemporaries*, University of Toronto Press, Toronto.
- Guarini G.B., 1914, *Il Pastor Fido e il Compendio della poesia tragicomica (1602)*, a cura di G. Brognoligo, Laterza, Bari.
- Hunter G.K., 1978, *Dramatic Identities and Cultural Traditions: Studies in Shakespeare and his Contemporaries*, Liverpool U.P., Liverpool.
- Maravall J.A., 1985, *La Cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Il Mulino, Bologna.
- Marenco F., 1994, "'Great mischiefs mask in expected pleasures': il gioco delle attese nel teatro barocco inglese", in S. Carandini (a cura di), *Il Valore del Falso. Errori, Inganni, Equivoci sulle Scene Europee in Epoca Barocca*, Bulzoni, Roma.
- Minturno S., 1563, *Dell'arte poetica*, Venezia.
- Robertelli F., 1548, *In Librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*, Florentiae.
- Scaligero G.C., 1561, *Poetices Libri Septem*, Lyons.
- Weinberg B., 1961, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., The University of Chicago Press, Chicago.
- Puttenham G., 1970, *The Arte of English Poesie (1589)*, ed. G.D. Willcock e A. Walker, C.U.P., Cambridge.
- Williams W.P., 1987, "Not Hornpipes and Funerals: Fletcherian Tragicomedy", in N.K. Maguire (ed.), *Renaissance Tragicomedy: Explorations in Genre and Politics*, AMS Press, New York.