

Interlacing perspectives
Dialoghi sulla tradizione artistico-letteraria
in lingua inglese

a cura di
Laura Giovannelli



Sdoppiamento, travestimento e identità
in *Incognita, or Love and Duty Reconciled*
di William Congreve

Roberta Ferrari

1. Congreve aveva 22 anni¹ quando, nel febbraio del 1692, il suo romanzo *Incognita, or Love and Duty Reconciled* fu pubblicato anonimo dall'editore londinese Peter Buck². Fu la sua prima e unica incursione nell'ambito della prosa narrativa: l'autore diede successivamente alle stampe traduzioni dai classici³ e componimenti poetici, per poi dedicarsi prevalentemente al teatro, con una predilezione per il genere comico⁴. La fortunata stagione delle sue commedie si apre con *The Old Bachelor* (1692), prosegue attraverso opere molto apprezzate da pubblico e critica contemporanei come *The Double Dealer* (1693)

1. La data di nascita è fissata al 24 gennaio 1670 da J.C. HODGES, *William Congreve, the Man*, Kaus Reprint Corporation, New York 1961 (1941), che la evince da una scritta riportata su un ritratto dell'artista. Altrove si suggerisce il 1699 (cfr. D. CRANE TAYLOR, *William Congreve*, Russell & Russell, New York 1963 [1931]), mentre, per tutto il XVIII secolo, si era ritenuto che Congreve fosse nato nel 1671 o 1672.

2. Campbell anticipa la data di composizione di *Incognita* agli anni dell'adolescenza, trascorsi da Congreve al Trinity College di Dublino. Cfr. "Lives of Congreve and Betterton", in *Biographia Britannica*, 6 vols, Inns, London 1747-1766, cit. in D. CRANE TAYLOR, *op. cit.*, p. 16.

3. Decisivo fu in questi anni giovanili l'incontro con John Dryden, indiscusso *arbiter litterarum* della Londra degli ultimi decenni del Seicento. Congreve conquistò subito la stima del grande poeta e drammaturgo, che lo coinvolse in alcuni progetti letterari, tra cui la traduzione delle satire di Giovenale.

4. Scrisse un'unica tragedia, *The Mourning Bride*, che ebbe uno straordinario successo tra i contemporanei, ma venne praticamente dimenticata nelle epoche successive.

e *Love for Love* (1695), per culminare in *The Way of the World* (1700), capolavoro indiscusso del teatro della Restaurazione e spartiacque nella storia drammaturgica inglese, in quanto Congreve vi porta a completa maturazione il genere della *comedy of manners*, perseguendovi un delicato compromesso tra le forme consolidate di un teatro d'ispirazione aristocratica e libertina e i gusti e le inclinazioni di un pubblico borghese sempre più numeroso, destinato a determinare il corso del dramma nei decenni successivi.

Incognita ha suscitato interesse critico in primo luogo per la sua "Preface to the Reader", con cui l'autore s'inserisce nel dibattito sui generi narrativi fornendo una delle prime distinzioni tra *novel* e *romance* in termini di opposizione tra una storia verosimile, dall'intreccio più o meno regolare e popolata di personaggi tratti dalla realtà contemporanea, e una narrazione che rappresenta eroi ed eroine straordinari, calati in intrecci incredibilmente complicati, resi attraverso un linguaggio spesso iperbolico. La prefazione ha dunque garantito a *Incognita* un posto di primo piano negli studi più importanti sullo sviluppo della prosa narrativa e, in particolare, sulla genealogia del *novel* settecentesco, da Richetti a Salzman a McKeon⁵, e anche i saggi più specificamente orientati all'analisi della storia in sé hanno privilegiato i problemi relativi al realismo e alla verosimiglianza del materiale narrativo, o quelli legati alla difficile attribuzione del testo a un preciso sottogenere⁶.

In effetti, in esso l'autore mutua alcuni dei *topoi* fondamentali della

5. Cfr. a questo proposito J. RICHETTI, *Popular Fiction before Richardson*, Oxford UP, Oxford 1969; W. REED, *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*, University of Chicago Press, Chicago and London 1981; P. SALZMAN, *English Prose Fiction 1558-1770*, Clarendon Press, Oxford 1985; M. McKEON, *The Origins of the English Novel 1600-1704*, Johns Hopkins UP, Baltimore 1987.

6. In questa direzione s'indirizzano, ad esempio, le letture di I. SIMON, "Early Theories of Prose Fiction: Congreve and Fielding", in M. MACK (ed.), *Imagined Worlds*, Methuen, London 1968, pp. 19-35; M. NOVAK, *Congreve's Incognita and the Art of the Novella*, «Criticism», 11 (1969), pp. 329-342; P.S. STEPHENSON, *Congreve's Incognita: The Popular Spanish Novela Form Burlesqued*, «Studies in Short Fiction», 9 (1972), pp. 333-342; P.K.

narrativa seicentesca – i protagonisti della storia sono in tutto e per tutto personaggi da *romance* per estrazione, bellezza e virtù; l'intreccio sfida apertamente le leggi della verosimiglianza, basato com'è su di una serie di coincidenze, scambi d'identità, fraintendimenti; il linguaggio s'ispira a tratti alla preziosità barocca – ma l'intento principale è quello di ridicolizzarli, come ben testimonia l'atteggiamento ironico del narratore⁷. Nella prefazione, inoltre, Congreve rivendica l'adozione di una forma narrativa decisamente originale, derivata dal dramma: «Since all traditions must indisputably give place to the drama, and since there is no possibility of giving that life to the writing or repetition of a story which it has in the action, I resolved in another beauty to imitate dramatic writing, namely in the design, contexture and result of the plot. I have not observed it before in a novel»⁸.

L'autore sottolinea in particolare il proprio rispetto delle unità aristoteliche, in sintonia con la coeva critica classicista francese, che indicava appunto in una maggiore aderenza alle unità la via per una semplificazione delle trame romanzesche:

The design of the novel is obvious after the first meeting of Aurelian and Hippolito with Incognita and Leonora, and the difficulty is in bringing it to pass, maugre all apparent obstacles, within the compass of two days. How many probable casualties intervene in opposition to the main design, viz. of marrying two couple [*sic*] so oddly engaged in an intricate amour, I leave the reader at his leisure to consider, as also whether every obstacle does not, in the progress of the story, act as subservient to that purpose which at first it seems to oppose. In a comedy, this would be called the unity of action; here it may pretend to no more than an

AERCKE, *Congreve's Incognita: Romance, Novel, Drama?*, «Eighteenth-Century Fiction», 2 (1990), pp. 293-308.

7. McKeon sottolinea a questo proposito: «Congreve's personages are figures out of an idealizing romance, satirized most of all for an indefatigable credulousness that economically evokes also the gullibility of the average romance reader» (M. MCKEON, *op. cit.*, p. 62).

8. W. CONGREVE, *Incognita: Or, Love and Duty Reconciled. A Novel* (1692), in *An Anthology of Seventeenth-Century Fiction*, ed. by P. Salzman, The World's Classics, Oxford UP, Oxford and New York 1991, p. 474. La numerazione delle pagine riportata in parentesi dopo ogni citazione si riferisce a questa edizione.

unity of contrivance. The scene is continued in Florence from the commencement of the amour, and the time from first to last is but three days (p. 475).

Congreve si propone dunque di scrivere una storia accattivante, ricca di *coups de scène* alla maniera del dramma, strutturalmente armonica e rispondente a principi classici di ordine e semplicità⁹.

Di derivazione teatrale sono anche il tema del travestimento e dello sdoppiamento, che percorrono l'intero testo e ne determinano dinamiche e struttura. Se il mascheramento si configura in primo luogo come fonte degli equivoci che muovono il *plot*, secondo i dettami della commedia di derivazione plautina, una lettura più approfondita del testo rivela che in esso l'uso della maschera solleva pregnanti questioni di identità sociale e individuale, che si rifrangono a diversi livelli, dalla dimensione spaziale a quella metanarrativa. A questo proposito occorre infatti ricordare che *Incognita* offre al lettore un esempio mirabile di narratore eterodiegetico intrusivo, anticipazione di quello *à la* Fielding, che commenta a ogni passo la storia e la propria attività diegetica e chiama spesso in causa il lettore, sollecitandolo a una presa di coscienza dei meccanismi che sottendono il racconto. È la sua voce sempre ironica e disincantata a filtrare le avventure di Aureliano e del suo compagno spagnolo Ippolito, i giovani aristocratici protagonisti della storia: in una Firenze¹⁰ in festa per le celebrazioni che accompagnano un matrimonio tra esponenti dell'aristocrazia locale, con tanto di ballo in maschera e torneo a cavallo, i due amici s'innamorano di due incantevoli fanciulle e sono

9. Non si può non concordare con Maximilian Novak quando afferma che «Congreve was not writing a "novel" in our sense of the word. He was writing what the Augustans called a "novel", and which we, for want of a better term, would call a *novella*» (M. NOVAK, *op. cit.*, p. 330).

10. Per l'ambientazione italiana, Congreve sembra essersi rifatto al *travelogue* di J. RAYMOND, *An Itinerary containing a Voyage made through Italy, in the years 1646 and 1647* (1648), come argomenta persuasivamente E.S. DE BEER nel suo *Congreve's Incognita: The Source of its Setting, with a Note on Wilson's Belphegor*, «The Review of English Studies», 8: 29 (1932), pp. 74-77.

conseguentemente coinvolti in una serie di circostanze fortuite fino a quando, a seguito dell'agnizione finale, riescono a coronare il sogno d'amore e ad essere felicemente ristabiliti nel loro ruolo sociale e familiare.

2. Fin dall'*incipit* del racconto Congreve introduce il tema del doppio, descrivendo il particolare legame che unisce Aureliano al padre, Don Fabio:

Aurelian was the only son to a principal gentleman of Florence. The indulgence of his father prompted, and his wealth enabled him, to bestow a generous education upon him, whom he now began to look upon as the *type of himself*: an impression he had made in the gaiety and vigour of his youth, before the rust of age had debilitated and obscured the splendor of the original. He was sensible that he ought not to be sparing in the adornment of him, if he had resolution to beautify his own memory. Indeed, Don Fabio (for so was the old gentleman called) has been observed to have fixed his eyes upon Aurelian, when much company has been at table, and have wept through earnestness of intention if nothing happened to divert the object: whether it were for regret at the recollection of his former self, or for the joy he conceived in being, as it were, *revived in the person of his son*, I never took upon me to enquire, but supposed it might be sometimes one and sometimes both together (pp. 475-476)¹¹.

Si tratta di uno sdoppiamento dalle evidenti implicazioni ideologiche e sociali: il rispecchiamento del padre nel figlio si dà come metafora del perpetuarsi di un sistema aristocratico patriarcale¹², all'interno del quale rientra anche il "dovere" evocato dal titolo e implicitamente posto in contrasto con l'"amore", elemento in ap-

11. Dove non altrimenti specificato, i corsivi nelle citazioni sono di chi scrive.

12. Scrive al proposito Aspasia Velissariou: «In the universe of patrilineal signification the son is perceived as the father's own imprint, that is, in terms of the most rigorous form of similitude that constructs son (copy) as his father's (original) qualities impressed upon him through birth. Physical resemblance marks the son's life as a natural extension of the father's; thus it displays the reproduction and safeguarding of inherited status and wealth as a political urgency that the generation of male offspring serves» (A. VELISSARIOU, "This thing was only designed for show and form": *The Vicissitudes of Resemblance in Congreve's Incognita*, «Journal of the Short Story in English», 39 [2002], p. 37).

parenza trasgressivo del codice sociale, ma che, in ultima istanza, è ricondotto – *reconciled*, appunto – all'interno dell'ordine costituito. Congreve pone significativamente queste considerazioni all'inizio della storia, in una posizione strutturalmente strategica dunque, a delineare immediatamente lo sfondo ideologico su cui la "trasgressione" dei protagonisti si proietta. Dopo tutto, il viaggio di Aureliano in incognito da Siena, dove studia, a Firenze per accompagnare l'amico spagnolo, avviene a insaputa del padre, quindi in un'aperta trasgressione del codice parentale. Nell'arco dell'intera storia, il protagonista – e con lui l'amico – sfugge all'identificazione per sfuggire al controllo paterno, segno del fatto che lo *status* di "figlio" gli va ormai stretto.

La trasgressione si configura dunque nel testo come mezzo attraverso cui il personaggio tenta faticosamente di raggiungere una precisa identità sociale e individuale che, di fatto, non possiede ancora. Non è un caso, a questo proposito, che il narratore non offra alcuna descrizione diretta di Aureliano e che, eccezion fatta per un brevissimo accenno evidentemente ironico al fatto che il ragazzo «at the age of eighteen years, wanted nothing (but a beard) that the most accomplished cavaliers in Florence could pretend to» (p. 476), ne delinei il profilo soltanto attraverso il paragone con altri personaggi. Aureliano non è unicamente proposto, come si è visto, quale contro parte giovanile del padre, ma anche come "doppio" di Ippolito, a cui somiglia per età, carattere e aspetto fisico, tanto che, come il narratore suggerisce, «he looked upon him as his *second self*» (*ibidem*). Lungi dall'evocare le atmosfere perturbanti a cui ci hanno abituato i *Doppelgänger* romantici e novecenteschi, il doppio di Congreve rimanda piuttosto da un lato, classicamente, all'idea di un'identità incerta, confusa, peraltro tipica dell'età giovanile, e dall'altro, in sintonia con la poetica barocca, al conflitto tra realtà e illusione, che in *Incognita* si traduce, in primo luogo, in un ripetuto gioco di travestimenti, a creare veri e propri effetti di *trompe l'oeil*.

Occasione prima del travestimento è il ballo in maschera a cui

Aureliano e Ippolito partecipano e per il quale, appena giunti a Firenze, cercano abiti appropriati. Aureliano vestirà l'unico "rich enough" reperibile in città, mentre quello di Ippolito è procurato da un servitore, il quale incontra casualmente per strada un valletto che indossa un magnifico abito temporaneamente sottratto al padrone, e che viene facilmente convinto da Ippolito a prestarglielo dietro lauta ricompensa. L'abito, si scoprirà ben presto, appartiene a Lorenzo, un gentiluomo gravemente ferito in un duello nel quale il suo avversario è rimasto ucciso. Ippolito, che l'abito induce tutti a identificare con Lorenzo, si trova quindi coinvolto in una pericolosa faida tra famiglie, che soltanto il finale risolverà. D'altro canto, il travestimento favorisce anche l'incontro con l'amata, Leonora, la quale durante il ballo in maschera avvicina quello che riconosce come il cugino Lorenzo per metterlo in guardia dal pericolo che corre ad esporsi così apertamente in pubblico. Il ballo in maschera è, anche per Aureliano, occasione d'incontro con una fanciulla misteriosa, Incognita, di cui s'innamora contemporaneamente all'innamoramento di Ippolito per Leonora.

È facile intuire che il materiale narrativo è apertamente organizzato secondo una struttura binaria: il narratore segue parallelamente le vicende dei due amici, che all'entrata al ballo si dividono per non dare nell'occhio, e il passaggio da un'avventura all'altra è segnalato da interventi del tipo: «Where we will leave him for a while, to see what became of his adventurous friend» (p. 484), «I proceed to tell thee that our friend Aurelian, had, by this time» (p. 489), o ancora «Hippolito entered this garden near upon the same instant when Aurelian wandered into the old monastery» (p. 517). Lo sdoppiamento, così fondamentale a livello tematico, influenza dunque anche il piano formale, determinando la struttura stessa del testo.

Il percorso che condurrà i protagonisti verso una condizione più definita è reso particolarmente accidentato da una serie di scelte operate dai protagonisti stessi: emblematico è, ad esempio, lo scambio dei nomi, con Aureliano che dice a Incognita di chiamarsi "Ip-

polito” per timore di essere scoperto dal padre, e Ippolito che, su suggerimento dell’amico, si firma “Aureliano” nella lettera appassionata inviata a Leonora. Parte essenziale di quel «game of delayed identities»¹³ di cui la storia si nutre, lo scambio dei nomi è cifra stessa della “confusione identitaria” in cui i personaggi si dibattono e che, nel finale di un testo essenzialmente normativo come quello di Congreve, si risolverà con il matrimonio e il raggiungimento della stabilità sociale, quest’ultima autorevolmente sancita dalla benedizione del granduca annunciata nell’*explicit*: «They all thought it *proper* to attend upon the great Duke that morning at the palace, and to acquaint him with the novelty of what had passed» (p. 525).

In effetti, come è stato opportunamente osservato, l’identità è da intendersi in *Incognita* non tanto come “individualità”, quanto come «social positioning»¹⁴. Ciò è implicitamente confermato dal fatto che, per i due protagonisti, la trasformazione determinata dal travestimento, sia in occasione del ballo in maschera, per il quale si danno pena di trovare abiti adeguati al loro *status*, sia durante il successivo torneo a cavallo, in cui indossano armature particolarmente sfarzose, non li proietta mai al di fuori della loro sfera sociale, ma produce un semplice occultamento momentaneo dell’identità, necessario per godere di una certa libertà d’azione. Il testo di Congreve, tuttavia, propone altre tipologie di travestimento, a coprire praticamente tutta la vasta gamma di articolazioni del *topos*¹⁵. Le protagoniste femminili, ad esempio, sono frequentemente *in disguise* nel corso della storia, e anche per loro ciò ha come scopo fondamentale quello di sottrarsi, almeno temporaneamente, alle rigide norme sociali e pa-

13. Ivi, p. 35.

14. «Name is crucial precisely because it does not mark individuality but social positioning. Therefore its recovery turns into urgency for the patrilineal order, which cannot afford the game of substituted identities *ad infinitum*» (*ibidem*).

15. Per un’attenta disamina delle implicazioni sociali del travestimento cfr. il pregevole saggio di T. CASTLE, *Masquerade and Civilization. The Carnivalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford UP, Stanford 1986.

rentali cui sono sottoposte. Incognita, ad esempio – la quale rivela la propria identità solo nel finale, quando si manifesta come “Juliana”, la promessa sposa di Aureliano scelta dal padre di lui a fini politici e dinastici – compare più volte travestita o semplicemente coperta in volto. In occasione della fuga verso il monastero organizzata per sfuggire al matrimonio impostole dal padre, quando ancora non sa che l'uomo prescelto è in realtà lo stesso giovane di cui si è innamorata al ballo in maschera, Incognita appare significativamente in abiti maschili e Aureliano, che per caso la salva dall'aggressione di un malintenzionato, la riconosce soltanto dopo che la fanciulla si toglie la parrucca: «Aurelian waited with a pleasing admiration the discovery promised him, when the youth, still struggling with his resolution, with a timorous haste pulled off a peruke which had concealed the most beautiful abundance of hair that ever graced one female head. Those dishevelled spreading tresses, as at first they made a discovery of, so at last they served for a veil to the modest, lovely blushes of the fair Incognita, for she it was and none other» (p. 512).

Il *coup de théâtre*, il cui effetto vagamente voyeuristico richiama le atmosfere del dramma della Restaurazione, ricchissimo di *breeches roles*¹⁶, riconduce il momento del travestimento, qui declinato nel suo caso più trasgressivo, quello sessuale appunto, nell'alveo della retorica d'amore romanzesca, spogliandolo di qualsiasi portata “eversiva”¹⁷. Anzi, la disavventura di Incognita-Juliana conferma

16. Il successo dei *breeches roles* nel teatro della Restaurazione è evidentemente da imputare a una delle maggiori novità delle rappresentazioni di questo periodo, vale a dire la presenza delle attrici, bandite dal palcoscenico nelle epoche precedenti. Scrive al proposito Elizabeth Howe: «Breeches roles proved enormously popular with audiences. It has been calculated that of some 375 plays produced on the public stage in London during the period from 1660 to 1700, including alterations of pre-Restoration plays, eighty-nine – that is, nearly a quarter – contained one or more roles for actresses in male clothes» (E. Howe, *The First English Actresses: Women and Drama 1660-1700*, Cambridge UP, Cambridge 1992, p. 57).

17. Che il testo di Congreve s'inscriva all'interno di una visione normativa e sostanzialmente patriarcale è confermato dalla vena di misoginia che contraddistingue alcuni

che qualsiasi tentativo di sfuggire alla propria condizione – sociale o sessuale – è destinato, in ultima istanza, al fallimento¹⁸. Ne sono prova anche le avventure di alcuni personaggi secondari della storia – protagonisti di episodi marginali paragonabili a una sorta di *subplot* teatrale – per i quali il travestimento coincide col tentativo di elevarsi, almeno momentaneamente, sul piano sociale. Si è già citato il caso del servitore di Lorenzo che, approfittando delle precarie condizioni di salute del padrone a seguito del duello, ne indossa l'abito per poter accedere al ballo in maschera («the valet had designed to dress himself up in his master's apparel and try his talent at court», p. 479). Egli è persuaso a desistere dal proposito grazie a un compenso in denaro, il che lo inchioda senza appello alla posizione subalterna – quella di chi di denaro ha bisogno – a cui ha tentato per un momento di sfuggire.

Destino ben più crudele è invece riservato a Claudio, fidato accompagnatore di Ippolito, il quale non resiste alla tentazione di indossare il costume di quest'ultimo al suo rientro dal ballo, ma viene scambiato per il legittimo proprietario dell'abito, Lorenzo, e solo l'intervento provvidenziale di Aureliano lo salva dall'assalto di due

commenti del narratore sui comportamenti delle figure femminili. In particolare, egli si lascia andare a giudizi severi nei confronti del personaggio di Leonora, di cui sottolinea la curiosità («She was a woman, and her curiosity opposed itself to all thoughts of that nature», p. 498) e che descrive come «in the bottom, a very woman», caratterizzata cioè da quello «spirit of contradiction and of Eve» (p. 500) che la rende incline a innamorarsi di un uomo per il solo piacere di indurlo alla disobbedienza.

18. Interessante è osservare come, in opere coeve firmate da scrittrici, il tema del travestimento assuma una portata ben più trasgressiva del codice sociale. Nella commedia di Aphra Behn *The Rover* (1677), ad esempio, anch'essa ambientata in Italia, a Napoli, durante il periodo del carnevale, le protagoniste riescono attraverso la maschera a sfuggire momentaneamente alla condizione di reclusione in cui sono relegate e a raggiungere, nel finale, gli obiettivi amorosi che si erano prefissate. Se è vero che, obliterando i segni della loro appartenenza sociale, la maschera le rende più vulnerabili, esponendole ai pericoli della città e del carnevale, è altrettanto vero che essa rappresenta l'unico modo di aggirare le imposizioni e acquisire quella libertà di cui le eroine di Aphra Behn si fanno frequentemente portavoce.

sicari: «[Hippolito's] coming home so long before the divertisements were ended and undressing himself had given him [Claudio] the unhappy curiosity to put on his habit and go to the balance, in his return from whence, he was set upon in the manner he [Aurelian] had found him, which if he recovered, he must own his life indebted to his timely assistance» (p. 494).

3. Il travestimento rimanda, com'è ovvio, anche a questioni relative al rapporto tra realtà e apparenza, in quanto indossando una maschera si appare ciò che non si è, e in *Incognita* questo è palesemente dimostrato dal travestimento di Ippolito, il quale viene scambiato in più occasioni per l'uomo di cui, inconsapevolmente, indossa l'abito, vale a dire Lorenzo. La maschera si rivela dunque funzionale alla «permanent misreading of signs»¹⁹ centrale al racconto: essa non serve soltanto ad occultare, ma è capace di mutare i contorni della realtà²⁰, rendendone particolarmente problematica l'interpretazione. Com'è stato rilevato:

The plot of *Incognita*, which the narrator must convey, stimulates this skepticism and presents many variations upon the dichotomy – of reality and appearance, of being and seeming, of essence and existence – that is the quintessential paradigm of baroque epistemology. At the heart of *Incognita* we find such *topoi* as the impossibility of describing adequately, the problematic of knowledge, diversibility, reversibility, changes, incognitos, masks – all of them indications of the transitory nature of the objects of knowledge²¹.

19. A. VELISSARIOU, *op. cit.*, p. 24.

20. La maschera può, ad esempio, far apparire diverso ciò che solitamente è percepito come uguale. Si veda, a questo proposito, il momento dell'entrata al ballo di Aureliano e Ippolito, quando il narratore sottolinea come i due appaiano «different from other people and, indeed, *differing from one another*» (p. 480). Il mascheramento ha operato una distinzione rispetto a ciò che era stato precedentemente descritto come indistinto, vale a dire l'aspetto e la personalità dei due giovani, configurandosi dunque come punto di partenza della loro "iniziazione", al termine della quale si ritroveranno perfettamente integrati nella società.

21. K.P. AERCKE, *op. cit.*, p. 299.

L'incertezza epistemologica diviene perfino oggetto di conversazione tra i personaggi, ad esempio durante l'incontro iniziale tra Aureliano e Incognita, quando i due si fanno portavoce di posizioni distinte al proposito. Il passo è un interessante esempio di *repartee* narrativo, dove il discorso diretto si alterna a turni in indiretto, nei quali Congreve riesce tuttavia a mantenere in parte la vivacità della resa *verbatim* del discorso. Il *tête-à-tête* dialogico si apre all'insegna di una riflessione sulla conversazione, mezzo imprescindibile di avvicinamento da parte dell'uomo, e il turno d'apertura di Aureliano – che arriva dopo un lungo preambolo del narratore nel quale sono state ironicamente descritte le strategie di approccio, ad esempio un «preliminary bow ([...] which [...] was the lowest that ever he made)» (p. 481) – lo rivela incline a un linguaggio fortemente retorico e, di conseguenza, artificioso: «If I do not usurp a privilege reserved for someone more happy in your acquaintance, may I presume, Madam, to entreat for a while the favour of your conversation, at least till the arrival of whom you expect, provided you are not tired of me before; for then, upon the least intimation of uneasiness, I will not fail of doing myself the violence to withdraw for your release» (*ibidem*).

Molto più diretta appare invece la fanciulla, la cui replica la connota immediatamente come interlocutrice sagace, affatto in grado di tenere testa allo sconosciuto attraverso un gioco in cui la pretesa modestia tradisce, in realtà, una piena consapevolezza non soltanto di sé, ma anche dei meccanismi che presiedono al sottile gioco tra apparenza e realtà:

The lady made him answer, she did not expect anybody, by which he might imagine her conversation not of value to be bespoke, and to afford it him were but further to convince him to her own cost. He replied, she had already said enough to convince him of something he heartily wished might not be to his cost in the end. She pretended not to understand him, but told him if he already found himself grieved with her conversation, he would have sufficient reason to repent the rashness of his first demand before they had ended, for that now she intended to hold discourse with him on purpose to punish his unadvisedness in presuming

upon a person whose dress and mien might not maybe, be disagreeable to have wit (*ibidem*).

Nel prosiegua del dialogo – che, non certo casualmente data la centralità dell'argomento, è il più lungo dell'intero romanzo – si precisano i contorni della questione. Aureliano rivela la propria inclinazione a giudicare in base all'aspetto, confortato peraltro proprio dalla sagacia di Incognita, la cui bellezza è per lui, fin da subito, segno inconfutabile di una «ingenious disposition of the mind» (*ibidem*). La fanciulla, al contrario, argomenta in maniera convincente che l'abito e l'aspetto esteriore non sono mai garanzia d'ingegno e al massimo possono lasciar trasparire qualcosa del carattere:

“The humour I grant ye,” said the lady, “or constitution of the person, whether melancholic or brisk; but I should hardly pass my censure upon so slight an indication of wit, for there is your brisk fool as well as your brisk man of sense, and so of the melancholic. I confess, 'tis possible a fool may reveal himself by his dress, or in preposterous suiting of colours, but a decency of habit, which is all that men of best sense pretend to, may be acquired by custom and example, without putting the person to a superfluous expense of wit for the contrivance, and though there should be occasion for it, few are so unfortunate in their relations and acquaintance not to have some friend capable of giving them advice, if they are not too ignorantly conceited to ask it” (pp. 481-482).

I complessi segni del reale necessitano, insomma, di uno sguardo capace di superare l'illusorietà dell'apparenza, di trascendere la maschera e cogliere l'essenza delle cose²². Non stupisce, allora, che

22. Si consideri, a tale proposito, quanto accade durante il torneo, quando Aureliano e Ippolito sfiorano l'“incidente diplomatico” proprio per la loro incapacità di leggere adeguatamente (in questo caso secondo i rigidi principi del codice cavalleresco) un segno, vale a dire il ritratto di Donna Catherina: «The exercise that was to be performed was in general a running at the ring, and afterwards two cavaliers undertook to defend the beauty of Donna Catherina against all who should not allow her pre-eminence of their mistresses. This thing was only designed for show and form, none presuming that anybody would put so great an affront upon the bride and Duke's kinswoman as to dispute her pretensions to the first place in the court of Venus. But here our cavaliers were under a mistake, for seeing a large shield carried before two knights with a lady painted on it,

nel testo il paradigma della vista rivesta un'importanza fondamentale, essendo centrale non soltanto alla retorica d'amore, ma anche e soprattutto all'articolazione della problematica epistemologica. Innanzitutto, la vista si configura, assai tradizionalmente, come veicolo privilegiato dell'innamoramento, in una complessa dialettica in cui gli occhi sono al contempo fonte e ricettacolo dell'amore. Di Aureliano, ad esempio, il narratore sottolinea che «he was strangely and insensibly fallen in love with her shape, wit and air, which, together with a white hand *he had seen* (perhaps not accidentally), were enough to have subdued a more stubborn heart than ever he was master of» (p. 483). Posto di fronte alla scelta tra conoscere l'identità della fanciulla o vederne il volto, egli decide senza esitazione di *vedere*, perché l'amore – e il narratore ci conferma che il protagonista «was really in love» (p. 491) – si nutre dell'immagine dell'amata. Il momento in cui la fanciulla si scopre il volto segna la definitiva capitolazione di Aureliano, i cui occhi sono catturati («his eyes were entangled», *ibidem*) dalla luce calda e penetrante degli occhi di lei: «Her eyes diffused rays comfortable as warmth and piercing as the light; they would have worked a passage through the straitest pores and with a delicious heat have played about the most obdurate, frozen heart until 'twere melted down to love. Such majesty and affability were in *her looks*» (*ibidem*).

Parallelamente, è la vista del volto di Leonora a suscitare il coinvolgimento amoroso di Ippolito, i cui pensieri «were wholly taken up with the beauty of the face *he had seen*» (p. 486) ed è lui stesso a confessare all'amico che «I have, since I saw you, *beheld* the most beautiful of women. I am fallen desperately in love with her» (p.

not knowing who, but reading the inscription, which was (in large gold letters) "Above the Insolence of Competition", they thought themselves obliged, especially in the presence of their mistresses, to vindicate their beauty, and were just spurring on to engage the champions when a gentleman, stopping them, told them their mistake: that it was the picture of Donna Catherina, and a particular honour done to her by his Highness's commands, and not to be disputed» (p. 503).

495). Perfino la sua lettera a Leonora si apre sull'immagine degli occhi di lei – «if your fair eyes» (p. 498) – e prosegue sottolineando la loro capacità di renderlo immeritevolmente schiavo («how unworthy a captive your eyes had made through mistake», *ibidem*).

Nell'ambito della retorica amorosa, lo sguardo reale sull'amata si accompagna alla visione che l'innamorato costruisce di lei nel pensiero, a creare una sorta di *mise en abyme* dell'immagine femminile in cui, ancora una volta, realtà e illusione si giustappongono. La descrizione di Incognita si rivela, anche in questo caso, particolarmente pregnante: una volta sollevata la maschera e descritti gli occhi luminosi della fanciulla, il narratore lascia spazio alla fantasia di Aureliano, il quale

fancied he saw a little nest of cupids break from the tresses of her hair, and every one officiously betake himself to his task. Some fanned with their downy wings her glowing cheeks, while others brushed the balmy dew from off her face, leaving alone a heavenly moisture blubbing on her lips, on which they drank and revelled for their pains. Nay, so particular were their allotments in her service that Aurelianus was very positive a young cupid, who was but just pen-feathered, employed his naked quills to pick her teeth. And a thousand other things his transport represented to him, which none but lovers, who have experience of such visions, will believe (p. 492)²³.

L'ironia chiaramente percepibile nel commento finale del narratore ne tradisce il disincanto rispetto a un gioco realtà-illusione in cui, al contrario, i protagonisti appaiono totalmente immersi. Ulteriore prova ne è l'episodio già citato del salvataggio di Incognita, travestita da uomo, da parte di Aureliano: quest'ultimo viene inizialmente ingannato dalla vista e indotto a ritenere la persona aggredita un uomo («he saw plainly it was a man», p. 511, affermazione la cui ironia può evidentemente rivelarsi solo a posteriori), ma, al momen-

23. La descrizione anticipa in maniera sorprendente, come la critica ha evidenziato, certi passi del *Rape of the Lock* (1712-1714) di Alexander Pope. Cfr. P.S. STEPHENSON, *op. cit.*, p. 338.

to dell'agnizione, non crede ai propri occhi e scambia la realtà per un sogno («he concluded it to be all vision, and never doubted so much of anything in his life as of his being then awake», p. 513), continuando a interrogarsi sull'attendibilità delle proprie percezioni visive («am I so blessed to *see you* once again? May I trust *my sight*, or does my fancy now only more strongly work?», *ibidem*).

4. In un mondo come quello di *Incognita*, fatto di feste, balli in maschera e tornei, di occasioni cioè in cui ognuno si trova a rivestire al contempo il ruolo dell'osservatore e dell'osservato²⁴, i personaggi brancolano spesso nel buio e non soltanto da un punto di vista strettamente metaforico. Il livello topologico del testo rinforza, in effetti, la sensazione di smarrimento, attraverso l'insistita oggettivazione spaziale della condizione "labirintica" caratteristica dei personaggi a livello identitario ed epistemologico. I luoghi del romanzo sono, com'è stato opportunamente sottolineato, tutti tendenzialmente claustrofobici²⁵, non tanto per la loro conformazione architettonica (si tratta, in realtà, molto spesso di spazi aperti quali la strada, la piazza, il giardino), quanto per l'oscurità che solitamente vi re-

24. Significativi, a questo proposito, sono i commenti del narratore in occasione dell'arrivo di Aureliano e Ippolito a Firenze, quando i due si fermano per strada attratti dalla musica e da uno spettacolo per loro decisamente insolito: «It was no unpleasing spectacle to our cavaliers (who, *seeing* they were not *observed* resolved to *make observations*) to *behold* the diversity of figures and postures of many of these musicians» (p. 478). Anche il ballo è un'occasione in cui i presenti «stood in view» (p. 484), al pari del torneo, durante il quale i due protagonisti «turned around and *viewed* the company. The scaffold was circular, so that there was no end of the delightful *prospect*. It seemed a glory of beauty which shone around the *admiring beholders*» (p. 502).

25. «The narrator incessantly pushes the characters around in claustrophobic streets or piazzas enclosed by buildings, in a crowded ballroom or tilting arena, in the ruins of a monastery – [...]. Corners, trees, and hidden doors prevent the reader or spectator from taking in the entire *milieu* or scene at once. The ballroom is large enough to allow people to disappear furtively; streets always have an unexpected turn; no door opens without yet another shadow slipping through [...] there is always something to obscure clear vision. Like baroque stage designs, Congreve's settings favour angles and corners» (K.P. АЕРСКЕ, *op. cit.*, pp. 304-305).

gna e che, se da un lato permette ai personaggi di occultare la loro identità²⁶, dall'altro li espone a pericoli di vario genere. Mutuando la terminologia del modello spaziale lotmaniano²⁷, potremmo definirli come spazi appartenenti a un ES ignoto, in cui i movimenti non sono mai lineari e, anzi, risultano sovente macchinosi: dalle case si esce, ad esempio, scendendo scale posteriori che conducono a giardini, attraverso cui si giunge finalmente alla strada, luogo dove si consumano duelli e ripetute aggressioni.

Se negli spazi dell'ES buio e labirintico i personaggi sono sottoposti a prove spesso violente e traumatiche, nei più rassicuranti luoghi dell'IN, che nel testo sono contraddistinti dalla luminosità secondo un insistito gioco di chiaroscuro, essi affrontano esperienze altrettanto importanti, in particolare gli incontri con le fanciulle amate. La luce domina la descrizione dei *settings* dei due momenti topici della storia, innanzitutto il ballo in maschera, con la magnifica visione del palazzo granducale illuminato a giorno

about the fall of the evening, and at that time when the equilibrium of day and night for some time holds the air in a gloomy suspense between an unwillingness to leave the light and a natural impulse into the dominion of darkness, about this time our heroes, shall I say, sallied or slunk out of their lodgings and steered toward the great place, whither before they were arrived, such a prodigious number of torches were on fire that the day, by help of these auxiliary forces, seemed to continue its dominion. The owls and bats, apprehending their mistake in counting the hours, retired again to a convenient darkness, for Madam Night was no more to be seen than she was to be heard and the chemists were of opinion that her fuliginous damps, rarefied by the abundance of flame, were evaporated (p. 479).

Anche la splendida cornice di Santa Croce, in cui viene organizzato il torneo, è contraddistinta dalla luminosità, stavolta però

26. Al momento del loro arrivo a Firenze, ad esempio, i protagonisti prendono alloggio «in one of the most obscure streets in the city» (p. 478) per evitare di essere riconosciuti.

27. Cfr. J.M. LOTMAN, "Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura", in J.M. LOTMAN, B. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, trad. it., Bompiani, Milano 1975.

tutta naturale, che irradia dai volti delle innamorate: «The scaffold was circular, so that there was no end of the delightful prospect. It seemed the glory of beauty which shone around the admiring beholders. Our lovers soon perceived the stars which were to rule their destiny, which sparkled a luster beyond all the inferior constellations, and seemed like two suns to distribute light to all the planets in that heavenly sphere» (p. 502).

Il contrasto chiaroscurale tra IN ed ES oggettiva, a livello dell'*imagery*, l'opposizione tra uno spazio sociale dai contorni ben definiti, in cui vigono precise norme comportamentali (il codice cavalleresco del torneo ne è esempio evidente), e uno spazio altro, dai confini labili e confusi, che sfugge alle regole e può, per questo stesso motivo, diventare pericoloso. Il percorso dei due protagonisti, che si concluderà non a caso al palazzo del granduca, incarnazione topologica dell'autorità e del potere politico, li condurrà a una piena accettazione del contesto sociale e del proprio ruolo in esso, non più "mediato" dalle maschere e dalle armature che della loro condizione di claustrofobica incertezza erano ulteriore metafora.

5. La dialettica norma / trasgressione, che abbiamo visto informare l'intero testo e che in esso si rifrange in una serie di opposizioni quali realtà / apparenza, identità / maschera, luce / ombra, caratterizza anche la figura del narratore, che in *Incognita* trasla il problema identitario a livello metanarrativo. Si tratta di una voce decisamente *sui generis*, il cui timbro ironico risuona attraverso le pagine della storia proponendone la lettura, così come la scrittura, quale esperienza essenzialmente ludica. Così, se il lettore proverà piacere nel seguire le peripezie dei protagonisti, il narratore si diletterà nelle digressioni, da lui eloquentemente segnalate come "spazi di libertà": «Now, the reader I suppose to be upon thorns at this and the like impertinent digressions, but let him alone and he'll come to himself, at which time I think fit to acquaint him that when I digress, I am at that time writing to please myself; when I continue the thread of

the story, I write to please him. Supposing him a reasonable man, I conclude him satisfied to allow me this liberty, and so I proceed» (pp. 479-480).

Leggendo questa affermazione alla luce della dichiarazione programmatica della "Preface" – dove Congreve, lo si ricordi, prospettava il proprio scritto come un testo in cui le inverosimili esagerazioni del *romance* avevano ceduto il passo a una storia classicamente organica e unitaria in nome del realismo – non ci si può esimere dal constatare che il narratore pare disattendere le intenzioni autoriali e "trasgredirle" in nome di una libertà apertamente rivendicata²⁸. Come rileva K.P. Aerccke:

The preface proposes the unity of contrivance to cast the "stuff" of fiction into the tightly organized container of a unified play. This formal restriction prohibits digressions, which, however, are not only the life and blood, the pleasure, the *raison d'être* of a seventeenth-century narrator, but also the typical literary expression of baroque skepticism (as in Montaigne, Burton, Browne), the individual mind at work, and hence the expression of the particular. Thus, to digress is to contradict the laws of the universal and the general that mimetic systems require. Digressions also destroy the illusion of mimetic realism by pulling the narratee / spectator into the extra-diegetic frame. Hence, a verisimilar, unified, and regular text (play or narrative) does not tolerate digression²⁹.

«Congreve's two voices», insomma, quella dell'autore e quella del narratore, «are in conflict»³⁰, e proprio in questo conflitto risiede la qualità distintiva del testo.

A ciò si aggiunga che lo stesso narratore si dibatte costantemente in una sorta di atteggiamento schizofrenico, per cui da un lato tende a legittimare il proprio scritto ancorandolo alle testimonianze dirette dei protagonisti secondo un *cliché* consolidato nella narrativa coeva, mentre dall'altro si rivela spesso insofferente nei confronti di una

28. La rivendicazione di libertà da parte del narratore anticipa sorprendentemente certe "atmosfera" del *Tristram Shandy* sterniano.

29. K.P. AERCCKE, *op. cit.*, p. 300.

30. *Ibidem*.

pedissequa riproduzione del reale. Nel corso della storia il lettore incontra spesso precisazioni del tipo «I have heard him say» (p. 481), o «Aurelian [...] (from whom I had every tittle of her description)» (p. 492), ma altrettanto frequentemente s'imbatta in affermazioni attraverso cui il narratore declina le proprie responsabilità in materia di descrizioni o di riproduzione delle parole dei personaggi³¹, quasi fosse infastidito dal doversi mantenere ad ogni costo fedele a un certo dato reale. Egli si rifiuta, ad esempio, di descrivere l'abito di Incognita – «I should, by right, now describe her dress, which was extremely agreeable and rich, but 'tis possible I might err in some material pin or other, in the sticking of which, maybe, the whole grace of the drapery depended» (p. 483) – e quelli dei cavalieri e delle dame al torneo: «I shall not describe the habits of any other cavaliers or of the ladies; let it suffice to tell the reader they were all very fine and very glorious, and let him dress them in what is most agreeable to his own fancy» (p. 502).

Tale scelta potrebbe essere ascritta al desiderio di concisione espresso nella "Preface", se non fosse che, altrove, lo stesso narratore non disdegna, come s'è visto, di derogare alle leggi della brevità e della coerenza narrativa dilungandosi in digressioni per puro diletto.

Anche sul piano dell'istanza narrativa, dunque, *Incognita* sembra dar voce a quella "confusione identitaria" che è alla base del *plot* e che, in ultima analisi, si configura come caratteristica peculiare della prosa narrativa nel particolare momento storico in cui Congreve scrive, quello scorcio di XVII secolo che vede il romanzo dibattersi al crocevia di generi e sottogeneri diversi, alla disperata ricerca di una propria convincente fisionomia. Il narratore di Congreve, sospeso com'è tra realismo e preziosità barocche, tra narrativa e teatro, tra *novel* e *romance*, incarna alla perfezione questa incertezza, che non

31. Si leggano, a questo proposito, dichiarazioni del tipo: «He accosted her in these or the like words» (p. 481), oppure «He made her a very passionate and eloquent speech in behalf of himself (much better than I intend to insert here)» (p. 515), che tradiscono un sostanziale disinteresse del narratore verso una riproduzione mimetica dell'evento.

investe soltanto il livello epistemologico dunque, ma anche quello più propriamente letterario. Toccherà ai romanzieri successivi, ai vari Defoe, Swift, Richardson, Fielding, dipanare l'intricata matassa e ricomporre i fili in una produzione narrativa i cui contorni, pur nella varietà e ricchezza formale e contenutistica dei loro scritti, si delinearanno con maggiore chiarezza, consegnando alla letteratura europea e mondiale il romanzo come noi oggi lo conosciamo.

Riferimenti bibliografici

- AERCKE, K.P., *Congreve's Incognita: Romance, Novel, Drama?*, «Eighteenth-Century Fiction», 2: 4 (1990), pp. 293-308.
- CASTLE, T., *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford UP, Stanford 1986.
- CONGREVE, W., *Incognita: Or, Love and Duty Reconciled. A Novel (1692)*, in *An Anthology of Seventeenth-Century Fiction*, ed. by P. Salzman, The World's Classics, Oxford UP, Oxford and New York 1991, pp. 471-525.
- CRANE TAYLOR, D., *William Congreve*, Russell & Russell, New York 1963 (1931).
- DE BEER, E.S., *Congreve's Incognita: The Source of its Setting, with a Note on Wilson's Belphegor*, «The Review of English Studies», 8: 29 (1932), pp. 74-77.
- HODGES, J.C., *William Congreve, the Man*, Kaus Reprint Corporation, New York 1961 (1941).
- HOWE, E., *The First English Actresses: Women and Drama 1660-1700*, Cambridge UP, Cambridge 1992.
- LOTMAN, J.M., «Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura», in J.M. LOTMAN, B. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, trad. it., Bompiani, Milano 1975.
- MCKEON, M., *The Origins of the English Novel 1600-1704*, Johns Hopkins UP, Baltimore 1987.
- NOVAK, M., *Congreve's Incognita and the Art of the Novella*, «Criticism», 11 (1969), pp. 329-342.
- REED, W., *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*, University of Chicago Press, Chicago and London 1981.
- SALZMAN, P., *English Prose Fiction 1558-1770*, Clarendon Press, Oxford 1985.
- SIMON, I., «Early Theories of Prose Fiction: Congreve and Fielding», in M. MACK (ed.), *Imagined Worlds*, Methuen, London 1968, pp. 19-35.
- STEPHENSON, P.S., *Congreve's Incognita: the Popular Spanish Novela Form Burlesqued*, «Studies in Short Fiction», 9: 4 (1972), pp. 333-342.
- VELISSARIOU, A., «This thing was only designed for show and form»: *The Vicissitudes of Resemblance in Congreve's Incognita*, «Journal of the Short Story in English», 39 (2002), pp. 23-40.