

*All for love.*  
Il vendicatore inadeguato in  
*The Mourning Bride*  
di William Congreve

Valentina Rossi  
Università degli Studi eCampus  
([valentina.rossi1@unicampus.it](mailto:valentina.rossi1@unicampus.it))

Se in William Congreve la critica ha da sempre riconosciuto uno dei maggiori commediografi della Restaurazione e in *The Way of the World* (1700) il punto più alto della sua personale reinterpretazione della *comedy of manners*<sup>1</sup>, di ben minore attenzione ha goduto e gode l'unica incursione da lui tentata nei territori della tragedia, *The Mourning Bride* (1697): e questo nonostante il *play* sia andato regolarmente in scena, tanto in Inghilterra quanto negli Stati Uniti, almeno fino ai primi anni del diciannovesimo secolo, sempre accompagnato da un buon riscontro di pubblico (cfr. Potter, 1943: 977; Avery, 1951: 19; Congreve, 2011: 545).

Muovendo dall'analisi della particolare caratterizzazione dei due protagonisti maschili del dramma, Alphonso e Manuel, in cui riverberano echi e riflessi del contesto politico, filosofico e

---

<sup>1</sup> In verità, l'iniziale accoglienza del pubblico fu piuttosto tiepida: probabilmente anche in conseguenza di ciò, oltre che per le tensioni generate dalla pubblicazione, da parte del revendo Jeremy Collier, del libello polemico *A Short View of the Profaneness and Immorality of the English Stage* (1698), Congreve maturò la decisione di non scrivere altre commedie, indirizzandosi, sempre con una certa parsimonia, verso i *masques* e i libretti d'opera.

letterario del tempo, il presente contributo intende soffermarsi su una delle opposizioni che governano il testo, vale a dire l'antinomia assiologica tra la forza equilibratrice della ragione e la furia dirompente e distruttiva delle passioni, qui emblemizzata e riassunta in un desiderio di vendetta generato da gelosia e odio, tanto violento e cieco quanto incapace, poi, di tradursi in atto.

*The Mourning Bride* è ambientata in Spagna, a Granada, omaggio neppure troppo velato a John Dryden, mentore di Congreve, autore della fortunatissima *The Conquest of Granada* (1670-1671). Tuttavia, senza che mai nelle didascalie vengano fornite indicazioni topografiche o toponomastiche, né precise né vaghe, la città resta solo un nome che non identifica nulla, se non un mondo volutamente distante. Poco più di un mero fondale: uno spazio astratto e indeterminato, al pari degli altri due luoghi che ospitano l'azione, una cella buia e un mausoleo.

Paragonata alle prime tragedie della Restaurazione, "structured around a series of conflicts between love and honour" (Thomas, 1992: 105), *The Mourning Bride* appare statica, con l'attenzione focalizzata, più che sull'intreccio e il suo dipanarsi, sull'indagine di particolari moti dell'animo, sul loro generarsi e il loro erompere, cui si accompagna una parallela attenzione alla forma, alla pulizia del verso, a dare omogeneità e costante equilibrio al testo. Una anatomia della mente e del cuore che sceglie, come detto, la pulsione potente del desiderio di vendetta quale elettivo veicolo di presentazione e interpretazione. Ad essa il dramma affianca una vena carsica di delicata e virtuosa sentimentalità che segretamente la contrasta, orientando la trama verso un accomodante lieto fine, con la *poetic justice* che in ultimo premia la virtù dei personaggi *blameless* e punisce duramente i *villains*<sup>2</sup>. Un segnale, questo, indicativo di una personale disposizione d'animo<sup>3</sup>, di una inclinazione, potremmo dire, verso "much moral directions" che trova esplicita formulazione nell'epilogo del dramma: "Your tender Hearts to Mercy are

---

<sup>2</sup> Sulla preminenza della *providential justice* in tutto il canone congregiano si rimanda all'importante (seppur datato) studio di Aubrey Williams (1968: 540-565).

<sup>3</sup> È nota l'affermazione di un giovane Congreve di voler essere giudicato "upon no other Foot than that of a Gentleman" (Lindsay, Erskine-Hall, 2012: 260).

inclin'd, / With whom, he hopes, this Play will Favour find, / Which was an Off'ring to the Sex design'd" (ep., p. 75)<sup>4</sup>; ma anche interessante risposta a un cambiamento del gusto che sempre più velocemente si faceva strada nella Londra degli anni Novanta del Seicento, con il mercato affermarsi dei valori della *middle-class* e una crescente influenza dei sentimenti e delle propensioni di un pubblico femminile sempre meno marginale e sempre più insofferente verso gli aspetti grevi e grossolani di molto teatro contemporaneo<sup>5</sup>.

A dare avvio al *plot* è la storia d'amore fra Alphonso e Almeria, la *mourning bride* del titolo, principi rispettivamente di Valencia e Granada, città fra loro in lotta. Durante una prima fase del conflitto, Almeria è fatta prigioniera e condotta a Valencia, dove, trattata con ogni riguardo, finisce per innamorarsi di Alphonso. "That whether Death, or Victory ensu'd, / I might be his, beyond the Power of future Fate" (1.1, p. 5): come per Romeo e Juliet, dunque, anche in questo caso a ostacolare il sentimento che unisce i due giovani interviene un ineludibile "ancient grudge" (*RJ*, Prol., 3)<sup>6</sup>. Le alterne sorti della guerra a un certo punto determinano la rovinosa sconfitta dell'esercito valenciano e la cattura di re Anselmo, il quale spira nelle segrete in cui viene gettato dal sovrano di Granada, Manuel. Almeria e Alphonso s'imbarcano su una nave e tentano la fuga per mare. Durante la celebrazione delle loro nozze, una tempesta li sorprende e li separa abbandonandoli, naufraghi, sulle coste dell'Africa, ciascuno convinto della morte dell'altro. Il dramma si apre proprio con le parole di Almeria che, ricostruendo quanto avvenuto *off-stage*, piange la perdita del suo amato, così come la fine di Anselmo e soprattutto l'infelice destino che la attende: il matrimonio con

---

<sup>4</sup> I riferimenti al testo sono tratti da: Congreve (1697).

<sup>5</sup> Su questo specifico aspetto si veda in particolare il contributo di Robert D. Hume (1999, 480-511: 484).

<sup>6</sup> Oltre che al macrotesto shakespeariano (dal *Romeo and Juliet* a *The Tempest*, da *Twelfth Night* ai drammi romani), *The Mourning Bride* trasuda di rimandi ai classici – Eschilo, Virgilio, Ovidio – e al teatro francese – *Bajazet* di Racine, ad esempio. Evidenti sono poi i richiami intertestuali soprattutto alle commedie *Love for Love* e *The Double Dealer* (cfr. Davies, 1784: 201-202; Wickersham Crawford, 1904: 193-194; Dobrée, 1928: XI; Thomas, 1992: 109-110; Congreve, 2011: 542-544).

Garcia, figlio di Gonsalez, consigliere della corona, impostole dal padre:

Father and Son are now no more —  
[...]  
'Twas that,  
For which, I mourn, and will for ever mourn;  
Nor will I change these black and dismal Robes,  
Or ever dry these swoll'n, and watry Eyes;  
Or, ever taste content, or peace of Heart,  
While I have Life [...]  
But double, double Weight of Woe to mine;  
For with him *Garcia* comes — *Garcia*, to whom  
I must be sacrific'd, and all the Faith  
And Vows I gave my Dear *Alphonso*, basely  
Violated—— (1.1, p. 2; 5-6)

Dopo questo antefatto, a riempire lo spazio scenico subentra Manuel, il re di Granada, animato da una inesausta sete di espansione e di conquista che lo porta a scontrarsi anche con i Mori, uscendone ancora una volta vittorioso. Nei festeggiamenti per il trionfo, al suo cospetto sono condotti, come prezioso bottino di guerra, il valoroso capitano della cavalleria nemica, Osmyn, che si scoprirà in seguito essere Alphonso sotto mentite spoglie, e la regina Zara, dalla cui bellezza Manuel è immediatamente colpito e vinto:

[...]  
Born to excel, and to command!  
As by transcendent Beauty to attract  
All Eyes, so by Preheminence of Soul  
To rule all Hearts. (1.1, p. 12)

Da questo momento in avanti, il concatenarsi degli eventi sarà guidato dal cortocircuito prodotto dalle passioni amorose incrociate e non corrisposte di Manuel per Zara e di Zara per Osmyn/Alphonso. Il rifiuto scatenerà nei pretendenti delusi il montare di un cupo anelito di vendetta, fatto di esplosioni d'ira e di ripensamenti che scandiranno i tempi e il ritmo sincopato della narrazione tragica fino alla conclusiva catastrofe dei *villains*,

destinati a cadere vittima delle loro stesse macchinazioni. Per contro, l'adamantina virtù di Alphonso e Almeria troverà il suo premio in una rinnovata unione, garanzia del ritorno all'ordine e a una pace duratura, frutto della guida di sovrani ora magnanimi e giusti, ispirati dalla ragione:

[...] for Thought  
 Precedes the Will to think, and Errour lives  
 Ere Reason can be born: Reason, the Power  
     To guess at Right and Wrong; the twinkling Lamp  
 Of wand'ring Life, that winks and wakes by turns,  
 Fooling the Follower, betwixt Shade and Shining? (3.1, p. 28)

Una struttura e un meccanismo manifesti, almeno al primo più evidente livello di lettura, se già un contemporaneo di Congreve riconosceva:

The Fable of this Play is one of the most just, and regular that the Stage, either Antient or Modern, can boast of. I mean, for the distribution of Rewards, and Punishments. For no virtuous person misses his Recompence, and no vitious one escapes Vengeance. Manuel in the prosecution and exercise of his Cruelty and Tyranny, is taken in a Trap of his own laying, and falls himself a Sacrifice in the room of him, whom he in his rage had devoted. [...] Zara's furious Temper and impetuous ungovernable Passion, urge her to frequent violences, and conclude at last in a fatal mistake. [...] Alphonso in reward of his Virtue receives the Crowns of Valentia and Granada, and is happy in his Love; all which he acknowledges to be the Gift of Providence, which protects the Innocent, and rewards the Virtuous. Almeria, whose Virtues are much of the same kind, and who Sympathiz'd with him in his afflictions, becomes a joynt Partner of his Happiness. [...] All this as well as the Moral is summ'd up so fully [...] (Drake, 1699: 214-216)

1. "Then only, when we love, we live"

*The Mourning Bride* è una tragedia innescata dall'amore, un amore *in distress* perché ostacolato o perché non corrisposto. Non

sorprende, dunque, che il termine *love* registri più di 100 occorrenze nel testo; *revenge* (e *vengeance*), al contrario, poco meno di venti<sup>7</sup>. Emblematicamente, però, quest'ultima, la vendetta, si lega sin dall'*incipit*, nelle parole di Almeria, al personaggio di Manuel, quale suo specifico connotato, rafforzato per di più dall'aggettivo *dire*:

[...] on the Day when *Manuel*, my Father,  
Led on his conqu'ring Troops, high as the Gates  
Of King *Anselmo's* Pallace; which in Rage  
And Heat of War, and dire Revenge, he fir'd. (1.1, p. 4).

A essere qui richiamata è una vendetta che ancora si proietta in una dimensione politica, pubblica per così dire, i cui confini coincidono con il perimetro di Granada – mentre quelli della *pietas* abitano simmetricamente lo spazio di Valencia e modellano la figura di Anselmo, correlativo e sintesi di quel luogo e dei valori che esprime:

For I had heard, that when the Chance of War  
Had bless'd *Anselmo's* Arms with Victory,  
And the rich Spoil of all the Field, and you  
The Glory of the whole, were made the Prey  
Of his Success; that then, in spite of Hate,  
Revenge, and that Hereditary Feud  
Entail'd between *Valentia's* and *Granada's* Kings;  
He did endear himself to your Affection,  
By all the worthy and indulgent ways,  
His most industrious Goodness could invent; (1.1, p. 2)

Sarà l'ingresso in scena di Alphonso nelle vesti di Osmyrn – sconfitto e prigioniero – a determinare la traslazione della *vengeance* in una sfera eminentemente privata, quella della gelosia e dell'amore non corrisposto.

Manuel, dunque, è il rappresentante di una struttura e di un codice patriarcali che reagisce alla messa in discussione di un'autorità vissuta come intangibile. È, però, anche il sovrano pervaso da una *lust* corrosiva: un amante rifiutato che non vuole e

---

<sup>7</sup> Al pari, grosso modo, del lemma "complementare" *justice*.

non può lasciare impunito l'affronto subito e che, per placare il tormento interiore, decide di colpire tanto la donna amata, quanto il rivale che il cuore di quella donna gli ha sottratto.

Nella sua caratterizzazione ritroviamo molti dei *topoi* che la drammaturgia giacomiana e carolina aveva codificato per la figura del *villain*<sup>8</sup>, tratti che Congreve addirittura accentua in virtù di una lettura ideologica della concezione dell'uomo "naturale" di matrice hobbesiana, per cui Manuel si presenta quale incarnazione parossistica proprio del primordiale, perpetuo e ingovernato desiderio "di potere [...] di fama per nuove conquiste [...] di agio e piaceri sensuali" (Hobbes, 2005: 64). Esponente Whig e sostenitore di un atteggiamento di razionale moderazione contro ogni eccesso, in una Inghilterra che nemmeno dieci anni prima aveva vissuto l'esperienza della Glorious Revolution, Congreve condivideva le riserve verso il pensiero di Hobbes più volte manifestate da Dryden, segnatamente, fra le altre, nella già citata *The Conquest of Granada*, situandosi al punto di biforcazione fra una concezione, quella di Hobbes, che non riconosceva, in origine, una "propensione degli uomini alla società, ma solo al proprio vantaggio", per cui l'uomo diveniva uomo, "persona sociale e razionale, solo diventando cittadino, suddito di uno Stato"; e l'idea lockiana, verso la quale il drammaturgo chiaramente inclina, secondo cui "l'uomo precede la società civile già come uomo, come creatura socievole e razionale, e non dipende da essa per questi suoi attributi". Lo stato di natura si presentava, quindi, in questa seconda prospettiva, come "uno stato di pace, benevolenza, assistenza e difesa reciproca, in cui gli individui originariamente indipendenti convivono sotto una stessa norma razionale"<sup>9</sup>.

Tornando alla caratterizzazione di Manuel, da un lato la cronaca delle sue gesta rimanda l'immagine di un re spietato,

---

<sup>8</sup> "[Dopo] un primo periodo in cui il vendicatore (da Hieronimo ad Amleto) doveva morire per ripristinare l'ordine scardinato dalle sue azioni, ma godeva della simpatia di autore e pubblico", il re spagnolo, al pari dei suoi predecessori giacomiani, "assume progressivamente il ruolo del *villain*, contaminato dal freddo progetto tragico che il pubblico condivide" (Guardamagna, 2018: 130).

<sup>9</sup> Hobbes, 2005: 13-14. Su questi aspetti si veda l'ancora oggi fondamentale studio monografico di Macpherson (1962). Più in generale, cfr. anche: Staves (1979); Munns, 2000: 142-157.

confermata dal trattamento che riserva alla figlia Almeria al loro primo incontro in scena:

KING:

[...] — But some  
Here are who seem to mourn at our Success!  
How is it *Almeria*, that you meet our Eyes  
Upon this solemn Day, in these sad Weeds?  
You, and yours, are all, in opposition  
To my Brightness, like Daughters of Affliction.

ALMERIA:

Forgive me, Sir, if I offend.  
The Year, which I have vow'd to pay to Heav'n,  
In Mourning, and strict Life, for my Deliverance  
From Death, and Wreck of the tempestuous Sea,  
Wants yet to be expired.

KING:

[...] — No more.  
'Twas weak and wilful — and a Woman's Error.  
[...]  
My Daughter should have revell'd at his [Anselmo's] Death.  
She should have made these Pallace Walls to shake,  
And all this high and ample Roof to ring  
With her Rejoicings. What, to mourn, and weep;  
Then, then, to weep, and pray, and grieve?  
[...]  
I wonnot have the seeming of a Sorrow seen  
To day — Retire, divest your self with speed  
Of that offensive black; on me be all  
The Violation of your Vow. (1.1, pp. 8-10)<sup>10</sup>

Dall'altro, egli esibisce un radicale cambiamento di tono e di modi nel momento in cui i suoi occhi, come già ricordato, incrociano quelli di Zara in catene:

MANUEL:

Those Bonds! 'twas my Command you should be free:

---

<sup>10</sup> Il contrasto padre-figlia è palesemente cadenzato su quello fra King Lear e Cordelia, colpevole di non aver voluto quantificare il proprio amore filiale, rispondendo con un "nothing" alla richiesta fattale (1.1.78-139).

How durst you, *Perez*, disobey me?

PEREZ:

Great Sir.

Your Order was, she should not wait your Triumph;

But at some distance follow, thus attended.

KING:

'Tis false; 'twas more; I had she should be free:

If not in Words, I had it by my Eyes.

Her eyes, did more than bid — free her and hers,

With speed — yet stay — my Hands alone can make

Fit restitution here — thus, I release you,

And by releasing you enslave my self. (1.1, p. 12)

La decisione di restituire con le proprie mani la libertà a Zara tradisce in Manuel una bramosia che poco o nulla condivide con la magnanimità. Parimenti, l'antitesi "and by releasing you enslave myself" dichiara la natura di un legame in cui sin dall'inizio egli si mostra sottomesso, un tiranno-schiavo, accecato e sopraffatto da una "transcendent beauty" che sembra in grado di domare ogni cuore:

I'll have Enquiry made; [...]

*Garcia*, be it your Care to make that search.

It shall be mine to pay Devotion here;

At this fair Shrine, to lay my Laurels down,

And raise Love's Altar on the Spoils of War.

Conquest and Triumph, now, are mine no more;

Now will I Victory in Camps adore:

For, ling'ring there, in long suspence she stands,

Shifting the Prize in unresolving Hands:

Unus'd to wait, I broke through her Delay,

Fix'd her by Force, and snatch the doubtful Day.

But late, I find, that Was is but her Sport;

In Love the Goddess keeps her awful Court:

Fickle in Fields, unsteadily she flies,

But rules with settled Sway in *Zara's* Eyes. (1.1, p. 13)<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> La dinamica che qui si attiva sembra avere un modello ancora in Shakespeare, nella relazione che si stabilisce fra Saturnino e la regina gota Tamora, in *Titus Andronicus* ("[...] my Empress hath prevailed", 1.1.459); o nella storia d'amore fra Marc'Antonio e Cleopatra ("That thou, residing here, goes yet with me, /

Siamo alla fine del primo atto. Da questo momento in avanti il re impiegherà – *on-stage* e *off-stage* – tutte le proprie energie, e quelle degli uomini ai suoi ordini, per perseguire l'unico fine di conquistare l'amore di Zara, togliendo qualunque possibile spazio alle questioni politiche e militari.

Alla dichiarazione appena citata, programmatica e vincolante, quasi un "contratto" d'amore, la struttura del *play* farà però seguire uno iato, una sorta di occultamento del sovrano, necessario a che le relazioni fra gli altri personaggi, ancora allo stato embrionale, possano svilupparsi, generando parallelamente attesa e *suspense* per ciò che il mutare degli equilibri potrà determinare. A Manuel, così, non saranno riservate che poche battute in chiusura di secondo atto, mentre risulterà del tutto assente nel terzo. Quando rientra in scena, nel quarto, la storia ha ormai intrecciato e sciolto molti dei suoi fili ed egli appare un uomo livido, lacerato da un senso di umiliazione e di rabbiosa vergogna che solo la punizione di chi ha messo in discussione la centralità del suo ruolo potrebbe mitigare:

Hell, Hell! do I hear this, and yet endure!  
 [...]
 Hence e'er I curse—— fly, my just Rage with speed;  
 Left I forget us both, and spurn thee [Almeria] from me  
 [...]
 Ha! Who may live? Take heed, no more of that.  
 For on my Soul he [Alphonso] dies, tho' thou [Almeria], and I,  
 And all should follow to partake his Doom. (4.1, pp. 48-49)

In primo luogo, se, come le voci che si rincorrono suggeriscono, il prigioniero Osmyn è davvero il valenciano Alphonso e se la sua reclusione nei sotterranei di Granada è stata

---

And I, hence fleeting, here remain with thee", 1.3.105-106); ma di sicura ispirazione fu anche Dryden, con la già citata *The Conquest of Granada* (ADBELMEL: / Since to each others ayd our lives we owe, / Loose we the name of Faction and of foe, / Which I to Zulema can bear no more, / Since Lindaraxa's beauty I adore. / ZULEMA: / I am oblig'd to Linduraxa's charms / Which gain the conquest I should loose by Arms; / And wish my Sister may continue fair / That I may keep a good, / Of whose possession I should else despair; p. 13).

resa più tollerabile dagli interventi di Almeria, un oltraggio che non può rimanere impunito è la scelta della figlia di legarsi per amore al nemico e di osteggiare apertamente la sovranità paterna, da lei sentita come dispotica e arbitraria. La punizione per aver abdicato dagli obblighi filiali di affetto e fedeltà sarà la condanna di Osmyn/Alphonso a una morte atroce e disumana:

O Impious Parricide! [...]  
 Swear thou hast never seen that foreign Dog,  
 Now doom'd to die, that most accursed *Osmyn*.  
 [...] Death and Perdition, she  
 Confesses it. By Heav'n I'll have him rack'd,  
 Torn, mangl'd, slay'd, impal'd — all Pains and Tortures  
 That Wit of Man, and dire Revenge can think  
 Shall he accumulated under-bear. (4.1, pp. 47-48)

Ma “Revenge” è anche la dea cui Manuel si consacra nell'ultimo atto, quando grazie al rinvenimento di una lettera – espediente spesso impiegato nei drammi seicenteschi per sciogliere l'intreccio<sup>12</sup> – trovano conferma i sospetti a lungo covati e si radica in lui la certezza che anche la sua dedizione di innamorato, oltre che l'autorità di *pater*, è stata disdegnata e irrisa, in quanto Zara brucia di passione per un altro, ancora Alphonso/Osmyn:

[...] Give me Rage, Rage, implacable Revenge  
 and Treble Fury — [...]  
 False perfidious *Zara!* Strumpet Daughter!  
 Away begon thou feeble Boy, fond Love,  
 All Nature, Softness, Pity and Compassion,  
 This hour I throw ye off, and entertain  
 Fell hate, within my breast, Revenge and Gall  
 By Heav'n I'll meet, and counterwork this Treachery. (5.1, p. 54)

Manuel, il *villain*, eleva il male a proprio vessillo ed è nella furente ansia di vendetta – cui anela in maniera quasi ossessiva –

---

<sup>12</sup> Sui *main features* della *Restoration Tragedy* si vedano: Allardyce (1955); Bevis (1988); Dobrée (1963); Loftis (1966); Hughes (1996); nonché i più recenti: Payne Fisk (2000); Love, 2008: 107-131.

che il suo personaggio si definisce e si esaurisce<sup>13</sup>. Pur occupando il vertice della gerarchia politica e sociale granadina, dopo lo snodo iniziale nessun ulteriore riferimento è fatto alle sue capacità militari e di comando; altro non conosciamo di lui se non il tumulto delle passioni che lo agitano: Manuel è un sovrano che non regna, un padre che disprezza la sua prole, divorato dalla bramosia. A differenza dei *villains* elisabettiani, giacomiani e carolini, egli però non ha statura eroica, non traduce quel tumulto in azioni, semplicemente lo estenua in parole e invocazioni che annunciano un *evil deed* sempre differito. Manuel desidera – il rispetto, l'amore, la vendetta – e in questo desiderio si logora, fino al grottesco finale, vicino a molti *dark plays* cinque-seicenteschi (da *The Jew of Malta* a *'Tis Pity She's a Whore*), che lo vede cadere trafitto per errore dai colpi del suo stesso sicario:

GONSALES:

[...] for whom you call

The *Moor*, is dead. That *Osmyn* was *Alphonso*;

In whose Hearts Blood this Ponyard yet is warm.

GARCIA:

[...] O dire Mistake! O fatal Blow!

The King —

[...]

Dead, welt'ring, drown'd in Blood.

See, see, attir'd like *Osmyn*, where he lies. (5.1, pp. 66-67)

---

<sup>13</sup> Speculari a quelli di Manuel sono i modi in cui si manifesta ed esprime la pulsione erotica in Zara, dei quali pertanto non tratteremo in questa sede. Se una differenza c'è, è nella strategia seduttiva, affidata alla malia della sua bellezza e della sua parola, che Zara costantemente esercita nei confronti di Manuel per piegarlo al proprio volere e vedere così realizzati i piani di conquista o punizione del suo oggetto d'amore, Osmyn, piani che lei compulsivamente ordisce e disfa:

OSMYN:

Why was I made the Istrument, to throw

In Bonds, the Frame of this exalted Mind?

ZARA:

We may be free; the Conquerour is mine;

In Chains unseen, I hold him by the Heart,

And can unwind, or strain him as I please.

Give me thy Love, I'll give thee Liberty. (2.1, p. 25)

Il destino che Congreve riserva al suo *villain* è dunque quasi irridente<sup>14</sup>, specchio di una irrisolutezza, di una volontà e di una parola incapaci di uscire dal recinto del lamento o della vana minaccia: emblema di un fallimento che avrebbe dovuto trovare contrappunto e risoluzione nel suo avversario, Alphonso.

## 2. "The due and just reward"<sup>15</sup>

Il *play* incardina Alphonso al centro di tre forze fra loro antagoniste: l'amore casto di Almeria; l'*amour fou* di Zara, che si trasforma in ira funesta quando è rifiutato; la brama di rivalsa di Manuel che in Alphonso/Osmyn vede sia il nemico politico e militare sia il rivale che la donna da lui amata gli ha preferito. Forze che egli non governa, perché Alphonso, al fondo, è un eroe debole, se non mancato, mai capace di incidere sul proprio destino e di volgerlo nella direzione agognata.

Significativamente, quasi a ribadire una sostanziale e speculare assenza di determinazione, anche il personaggio di Alphonso/Osmyn all'inizio ci appare preda di una dilaniante sete di vendetta che la prigionia non consente di appagare ("Because Captivity has robb'd me of a dear and just Revenge", 1.1, p. 13). Un sentimento che non nasce dalla volontà di riscattare col sangue un onore offuscato dalla sconfitta subita, ma ancora una volta attinge alla sfera privata. Come esplicitano le parole di Zara, infatti, quella pulsione germina dalla recisione di un vincolo affettivo:

ZARA:

That Gallant Moor, in Battle lost a Friend  
Whom more than Life he lov'd; and the Regret,  
Of not revenging of his Foes, that Loss,  
Has caus'd this Melancholy and Despair. (1.1, p. 13)

È un motivo personale, quindi, l'aver cioè mancato di punire con la morte i presunti assassini dell'amico Heli (che in seguito si

---

<sup>14</sup> Non stupisce che, agli occhi dello spettatore e degli studiosi moderni, l'opera sia stata associata al melodramma, al libretto d'opera e alla pantomima (cfr. Avery, 1951: 51; Potter, 1943: 988).

<sup>15</sup> *Per.*, 5.3.86.



Yet I may think— I may? I must; for Thought  
 Precedes the Will to think; end Errour lives  
 Ere Reason can be born: Reason, the Power  
 To guess Right and Wrong; (2.1, p. 21; 3.1, p. 28).

Un riscatto nel nome della virtù e della fede che, artatamente, restituisce ad Alphonso la sua nobiltà, dissipando contemporaneamente l'atmosfera cupa e claustrofobica che aveva caratterizzato l'intero secondo atto, ben sintetizzata dalla parole che Almeria pronuncia in apertura del secondo atto:

No, all is hush'd, and still as Death – 'Tis dreadful!  
 How rev'rend is the Face of this tall Pile,  
 Whose antient Pillars rear their Marble Heads,  
 To bear aloft its arch'd and pond'rous Roof,  
 Bu its own Weight, made stedfast, and immoveable,  
 Looking Tranquility. It strikes an Awe  
 And Terror on my aking Sight; the Tombs  
 And Monumental Caves of Death, look Cold,  
 And shoot a Chilness to my trembling Heart. (2.1, p. 15)

Prima però che il *play* possa dichiarare Alphonso libero dalle umane debolezze, egli dovrà affrontare e superare un'ultima prova, quella della gelosia:

Then *Garcia* shall lie panting on thy Bosom,  
 Luxurious, reveling amidst thy Charms;  
 And thou perforce must yield, and aid his Transport,  
 Hell, Hell! Have I not Cause to rage and rave?  
 What are all Racks, and Wheels, and Whips to this?  
 Are they not soothing Softness, sinking Ease,  
 And wasting Air to this? O my *Almeria*,  
 What do the Damn'd endure, but to despair,  
 But knowing Heav'n, to know it lost for ever. (3.1, p. 36)

Per inciso, Jeremy Collier, autore del virulento libello *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, nella *Defense*, di poco successiva, avrebbe scelto proprio questa immagine di Garcia che, nei pensieri di Alphonso, "nutre" la sua lussuria con le grazie di Almeria per confermare lo sdegno di

fronte alla corruzione raggiunta dalle contemporanee produzioni teatrali, rifiutandosi altresì di riportare i versi di Congreve “not willing to furnish the Reader with a Collection of Indecensies” (Collier, 1699: 31). Il processo di crescita interiore di Alphonso si completa all’inizio del quinto atto, che lo vede ormai vittorioso sul tumulto delle passioni e sicuro nel suo fiducioso abbandonarsi a una volontà superiore; pacificato, ma anche svuotato di ogni eroico desiderio di azione spavalda e risolutiva:

Let us that thro’ our Innocence survive,  
 Still in the Paths of Honour persevere,  
 And not from past or present Ills Despair:  
 For Blessings ever wait on vertuous Deeds;  
 And tho’ a late, a sure Reward succeeds. (5.1, p. 74)

### 3. “*To recommend and to encourage Vertue*”

Per rispondere all’intento di raccomandare e incoraggiare la virtù, Congreve, seguendo in parte l’esempio del Dryden di *All for Love*, sceglie di portare in primo piano quello squadernamento dell’interiorità che Shakespeare aveva messo al centro di *Hamlet* e delle tragedie maggiori. A fondamento del testo troviamo, pertanto, una costante riflessione sui moti dell’animo, accompagnata da una parallela attenzione alle modalità della loro espressione, al punto che i personaggi sembrano coagularsi in monadi autoreferenziali, ingabbiati come sono in sé stessi e nei loro pensieri. Un effetto claustrofobico che alla fine li porta a rivelare la propria natura: schiavi di passioni totalizzanti, o forti di una virtù tanto ribadita quanto indeterminata.

Così facendo, Congreve costruisce quasi un dramma “a tesi”, strutturato, una volta che Alphonso avrà superato la sua crisi interiore, intorno a opposizioni nette, senza zone d’ombra o lasciti all’incertezza e all’ambiguità. Un amore puro e virtuoso in risposta ai bestiali appetiti sessuali; la lealtà e la dedizione chiamate a fronteggiare la macchinazione e l’inganno; la moderazione (del nuovo cetto mercantile) come rimedio contro l’eccesso (aristocratico); l’antidoto della equanimità del diritto per

sconfiggere il sopruso e l'arbitrio. Proprio a tale riguardo, il pubblico che affollava i teatri della Londra di fine Seicento non dovette avere difficoltà a riconoscere nella figura di Manuel un ritratto neppure troppo deformato del deposed re James II: "Hysterical, tyrannical, and demanding absolute loyalty from his creatures, Manuel, like James, only succeeds in fomenting civil discord and rebellion". Parimenti, quel pubblico non avrebbe potuto non notare, nel comportamento di Almeria, il riflesso della scelta fatta dalle due figlie di James, Mary e Anne, di unirsi alle forze favorevoli alla deposizione del sovrano loro padre. Vista in quest'ottica, *The Mourning Bride* può evidentemente essere letta anche, e in un senso importante, come allegoria politica, come "a play intended to celebrate the virtue and honour of two royal princesses, who had had the courage to rebel against their tyrannical father and thus to ensure the future prosperity of their country and its citizens" (Thomas, 1992: 110-111).

In termini più generali, *The Mourning Bride* segna un momento di passaggio: sul piano strettamente letterario, abbandonata la stentorea aulicità del dramma eroico, in più punti essa sembra annunciare e anticipare la composta *sensibility* della *domestic tragedy* settecentesca<sup>16</sup>; su quello valoriale, invece, seppure in modo ancora incerto e non risolto, *The Mourning Bride* postula la centralità del merito individuale come misura di un mondo governato non più dalla sorte o dal fato ma da un ordinato disegno provvidenziale. Non a caso, alla fine, "every one's own Wickedness or Miscarriage determines his Fate, without shedding any Malignity upon the Persons and Fortunes of others" (Drake, 1699: 215). Certo, in questo trova conferma la norma ovidiana: "Neque enim lex iustior ulla, quam necis artifices arte perire sua"<sup>17</sup>, apertamente richiamata da Congreve sul frontespizio. Ma in *The Mourning Bride* quell'epilogo si colora d'ironia: Almeria e Alphonso, eroi loro malgrado, si ritrovano miracolosamente salvi e di nuovo uniti; per contro, consapevole e sarcastica

---

<sup>16</sup> Sugli sviluppi e le alterazioni della tragedia della Restaurazione, studi di riferimento restano: Rothstein (1967); Hume (1977); Sestito (2002); Bertinetti (2006).

<sup>17</sup> "Ché nessuna legge è più giusta di quella che punisce con morte eguale chi vuol dar la morte" (*Ars Amatoria*, I, 665-666).

decostruzione del modello eroico, una morte paradossale attende i due vendicatori inadeguati, Manuel e Zara, ultimo contrappasso, questo, di una ferinità che come fuoco li ha consumati, lasciandoli nudi, agli occhi del pubblico, nella loro eloquente, grottesca vanità.

*Bibliografia*

- Allardyce N., *Restoration Drama, 1660-1700*, Fourth Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 1955.
- Anderson M.G., O'Quinn D., Straub K. (eds), *The Routledge Anthology of Restoration and 18<sup>th</sup> Century Drama*, London, Routledge, 2017.
- Avery E.L., "The Première of *The Mourning Bride*", *Modern Language Notes*, 57.1, 1942, pp. 55-57.
- Avery E.L., *Congreve's Plays on the Eighteenth-Century Stage*, New York, The Modern Language Association of America, 1951, pp. 19-24.
- Bell J. (edited by), *The Mourning Bride; A Tragedy, by Mr. Congreve. AS PERFORMED AT THE Theatre-Royal in Drury-Lane*, London, Bell's Edition, 1776.
- Bertinetti P., *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento (1660-1895)*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2006.
- Bevis R.W., *English Drama: Restoration and Eighteenth Century, 1660-1789*, New York, Longman, 1988.
- Bush-Bailey G., *Trading the Bawds. Actresses and Playwrights on the Late-Stuart Stage*, Manchester – New York, Manchester University Press, 2006.
- Collier J., *A DEFENCE OF THE Short View OF THE Profaneness and Immorality OF THE English STAGE, &c. Being a REPLY to Mr. Congreve's Amendments, &c. And to the Vindication of the Author of The Relapse*, London, Printed for S. Keble at the Turks-head in Fleestreet, R. Sare at Grays-Inn-gate, and H. Hindmarsh against the Exchange in Cornhil, 1699.
- Congreve W., *The Mourning Bride Poems, & Miscellanies*, ed. by B. Dobrée, London, Humphrey Milford Oxford University Press, 1928.
- Congreve W., *The Mourning Bride, A Tragedy. As it is ACTED AT*

- THE Theatre in Lincoln's-Inn-Fields, BY His Majesty's Servants*, London, Jacob Tonson, 1697.
- Congreve W., *The Mourning Bride. A Tragedy*, S.L., Gale ECCO, Print Edition, 2018.
- Congreve W., *The Second Volume of the Works of Mr. William Congreve*, London, Jacob Tonson, 1710.
- Congreve W., *The Works of William Congreve*, ed. by D.F. MacKenzie, 3 vols., vol. II, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Davies T., *Dramatic Miscellanies: Consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakspeare, with a Review of His Principal Characters, and Those of Various Eminent Writers, as Represented by Mr. Garrick and Other Celebrated Comedians with Anecdotes of Dramatic Poets, Actors, &c*, Vol. III, Dublin, S. Price, H. Whitestone, W. Wilson, R. Moncrieffe, L. White, T. Walker, R. Marchbank, P. Byrne, R. Burton, J. Cash, W. Sleater, 1784.
- Dobrée B., *Restoration Tragedy 1660-1720* [1929], Oxford, Oxford at the Clarendon Press, 1963.
- Dobrée B., *William Congreve*, London, Longmans, Green & Co., 1963.
- Drake J., *The ancient and modern stages survey'd, or, Mr. Collier's view of the immorality and profaneness of the English stage set in a true light: wherein some of Mr. Collier's mistakes are rectified, and the comparative morality of the English stage is asserted upon the parallel*, London, Abel Roper, 1699.
- Guardamagna D., *Thomas Middleton, drammaturgo giacomiano. Il canone ritrovato*, Roma, Carocci, 2018.
- Herskine-Hill H., Lindsay A. (eds), *William Congreve: The Critical Heritage*, London, Routledge, 2012.
- Hobbes T., *Leviatano. Ovvero la materia, la forma e il potere di uno Stato ecclesiastico e civile*, a cura di T. Magri, Editori Riuniti, Roma, 2005.
- Hughes D., *English Drama, 1660-1700*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Hume R.D., "Jeremy Collier and the Future of the London Theater in 1698", *Studies in Philology*, 96.4, 1999, pp. 480-511.
- Hume R.D., *The Development of English Drama in the Late Seventeenth*

- Century*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Inchbald E. (edited by), *The British Theatre; or, A Collection of Plays, WHICH ARE ACTED AT The Theatres Royal, Drury Lane, Covent Garden, and Haymarket*, vol. XIII, voll. XXV, London, Longman, 1808.
- Lamb J., "Recent Studies in the Restoration and Eighteenth Century", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 53.3, 2013, pp. 667-737.
- Loftis J. (edited by), *Restoration Drama. Modern Essays in Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1966.
- Love H., "Restoration and early eighteenth-century drama", in John Ricchetti (ed.), *The Cambridge History of English Literature, 1660-1780*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 107-131.
- Macpherson C.B., *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
- Owen S.J. (edited by), *A Companion to Restoration Drama* [2001], Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 2008.
- Owen S.J., *Perspectives on Restoration Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Payne Fisk D. (edited by), *The Cambridge Companion to English Restoration Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Potter E.B., "The Paradox of Congreve's *Mourning Bride*", *PMLA*, 58.4, 1943, pp. 977-1001.
- Rothstein E., *Restoration Tragedy: Form and the Process of Change*, London - Madison - Milwaukee, The University of Wisconsin Press, 1967.
- Sestito M., *Storia del teatro inglese. La Restaurazione e il Settecento*, Roma, Carocci, 2002.
- Staves S., *Players' Scepters: Fictions of Authority in the Restoration*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979.
- Stone Peters J., *Congreve, the Drama, and the Printed Word*, Stanford, Stanford University Press, 1990.
- Thomas D., *William Congreve*, London, Palgrave Macmillan, 1992.
- Ward J., "Caught in a Contract: Congreve, Farquhar and Contractarian Masculinities", in Barr R.A., Brady S., McCaughey J. (eds), *Ireland and Masculinities in History*,

London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 19-38.

Wickersham Crawford J.P., "On the Relation of Congreve's *Mourning Bride* to Racine's *Bajazet*", *Modern Language Notes*, 19.7, 1904, pp. 193-194.

Williams A., "Poetical Justice, the Contrivances of Providence, and the Works of William Congreve", *The Johns Hopkins University Press*, 35.4, 1968, pp. 540-565.

Zinato S. (edited by), *Rehearsals of the Moderns. Experience and Experiment in Restoration Drama*, Napoli, Liguori, 2011.