

Sonia Arienta

POTERE E ONORE IN *MARIA DI ROHAN* DI DONIZETTI

Sinossi: *Maria di Rohan* (1843) di G. Donizetti è l'unica opera italiana ottocentesca – scritta per il teatro viennese di Porta Carinzia – dove il duello (inserito in tre situazioni diverse) riveste una centralità assoluta per la struttura dell'intreccio e per la definizione dei personaggi, dei loro tratti. L'articolo intende approfondire gli aspetti della sfida all'ultimo sangue legati alla manifestazione di forme diverse di potere, strettamente connesse al concetto di onore e dove le capacità persuasive (ovvero il potere del discorso) passano in secondo piano.

Parole chiave: Onore, potere, Maria di Rohan, Donizetti

Abstract: Gaetano Donizetti's *Maria di Rohan* (1843) stands as the only 19th-century Italian opera – written for Vienna's Theater am Kärntnertor – where duelling, depicted across three distinct scenes, assumes a pivotal role in driving the narrative structure and shaping the traits of its characters. This article seeks to examine the theme of mortal combat as a manifestation of various forms of power, intrinsically linked to the concept of honour, where persuasive rhetoric (the power of discourse) is relegated to a secondary position.

Keywords: Honour, power, Maria di Rohan, Donizetti

Ben tre duelli sono inseriti nei tre atti di *Maria di Rohan* (1843),¹ opera di Gaetano Donizetti su libretto di Salvatore Cammarano, ambientata all'epoca di Luigi XIII e rappresentata per la prima volta al Teatro di Porta Carinzia di Vienna. Questa triplice presenza, un unicum nell'opera italiana del XIX secolo, incentrata almeno fino agli anni Settanta sulla rappresentazione di scontri fra

¹ G. DONIZETTI, *Maria di Rohan*, melodramma tragico in tre atti di S. Cammarano, edizione critica a cura di L. Zoppelli. Spartito per canto e piano, Ricordi, Milano 2011.

nazioni, religioni, culture, rivela la fedeltà alla fonte originale: *Un duel sous le Cardinal Richelieu* di Lockroy e E. Badon, drame en trois actes (1832, Théâtre National du Vaudeville, Parigi) che attrae il compositore fin dal 1837.²

In una cultura e in un periodo storici dove il pubblico giudizio è determinante per mantenere il prestigio personale, come nella società di corte seicentesca, l'onore concorre alla conservazione della credibilità, dell'autorevolezza, della maschera sociale, indispensabili per gli aristocratici che vivono in un contesto dove è quasi assente la separazione fra vita pubblica e privata. Esso definisce il rango di un nobile, incide sul suo senso di identità individuale, aiuta ad assicurare potere personale e di classe.

Nelle prossime pagine, il centro dell'attenzione investe, quindi, le interazioni fra onore e potere, il loro uso nella costruzione dell'intreccio e dei personaggi in *Maria di Rohan*, nonché le implicazioni sul messaggio inviato. Le questioni poste riguardano i modi con i quali i protagonisti (Maria, il Conte di Chalais, il Duca di Chevreuse), o altri personaggi, tutelano il loro onore – o quello altrui – in funzione della loro posizione sociale e del loro genere. Si verifica se ciò avvenga per conservare differenti forme di potere (politico, governativo, religioso, domestico, dei sentimenti, dell'amicizia) e al contempo, se alcune forme di potere (quello delle armi, quello della parola, ovvero la persuasione) siano usate per difendere l'onore. Ovvero che grado di reciprocità e di legami esistano fra i due concetti (di onore e di potere).

Il potere delle armi

In *Maria di Rohan*, nessuno dei duelli, due all'arma bianca e uno alla pistola, è a vista del pubblico. I personaggi ne “parlano” attraverso riferimenti indiretti, verbali, narrazioni alle quali sono dedicate quantità di tempo differenti, da pochi versi, a un intero atto. Oltre a essere uno stratagemma per evitare problemi con la censura, la scelta stimola lo spettatore alla riflessione attorno alla sfida in sé, alla sua casistica. I dialoghi rivelano quale sia la gestione del potere delle armi assegnata ai personaggi, come interagisca con il concetto di onore, quali funzioni eserciti nello sviluppo dell'azione per il destino dei protagonisti e con quali conseguenze sul messaggio inviato.

Il primo duello riguarda l'antefatto e costituisce il motore del dramma. Il nipote del Cardinale Richelieu sfida il Duca di Chevreuse per contendergli il

² Nel frattempo, Salvatore Cammarano prepara un libretto per il compositore Giuseppe Lillo intitolato *Il Conte di Chalais* nel 1840.

“possezzo” di Maria, senza sapere che i due siano sposati in segreto per evitare la vendetta del Cardinale, e muore sul campo. La descrizione occupa pochi versi assegnati alla protagonista, nella richiesta di aiuto rivolta al Conte di Chalais, suo antico amore, al quale Maria tace un dettaglio fondamentale che avrebbe inficiato l'accettazione: le sue nozze segrete con Chevreuse.

In questa sfida l'asimmetria di status contrassegna i duellanti. Nella società gerarchica *Ancien Régime*, anche un Duca è “inferiore” a un parente stretto di chi detiene le sorti del regno – il Cardinale Richelieu, nell'interpretazione proposta dagli autori francesi ottocenteschi.³ L'abilità nel maneggiare la spada del Duca ribalta, tuttavia, lo squilibrio a suo favore. Il provocatore, nonostante l'altissimo rango, è sconfitto, grazie alla superiorità atletica/guerresca dello sfidato che mostra, già in apertura d'opera, di esercitare bene il potere delle armi e di imporsi per controllare il proprio territorio. Un tratto che gli permette di conservare onore e potere fra i suoi pari, e soprattutto in casa. Il Duca duella per difendere la consorte, sua “proprietà”, insieme agli altri beni. Tuttavia, questa posizione di supremazia dura pochissimo. Sul suo capo pende la condanna a morte voluta da Richelieu. Le conseguenze del rovesciamento dei rapporti incombono dall'esordio sul suo destino e, ancor più, su quello della moglie, prigioniera del conflitto amoroso che la spinge a chiedere aiuto all'antico amante per salvare il marito. Al peccato originale gravante sull'intreccio, derivato dallo scontro fra i due contendenti di status asimmetrico, se ne somma, infatti, un secondo: le nozze di Chevreuse e Maria. Frutto dell'imposizione della madre morente di Maria che ama riamata Chalais, da tempo lontano dalla corte, tali nozze si rivelano funeste.

I riferimenti al secondo duello – maturato in una sala del Louvre – occupano un'ampia parte dell'azione, distribuiti in due momenti: il termine del Primo Atto accoglie la provocazione; l'intero Secondo Atto, ambientato nel palazzo del Conte di Chalais, ospita l'attesa e i preparativi. Questa sfida è l'elemento di complicazione che spinge l'intreccio verso la tragedia ed è provocata dal protagonista maschile, mosso dalla gelosia.

Chalais, innamorato di Maria – ignaro delle nozze di lei con Chevreuse – accusa il cortigiano Gondi di mentire quando costui insinua che la donna sia l'amante di Richelieu, poiché l'ha vista entrare più volte nel palazzo cardinalizio. Mentire è un atto infamante per un gentiluomo, compromette la sua lealtà. L'insulto va lavato con un duello, posto che Chalais rifiuta di “dare spiegazioni”. I contendenti stanno per battersi in una sala del Louvre, ma i

³ *Les trois Mousquetaires* di Alexandre Dumas père escono fra il 14 marzo e il 14 luglio 1844, *Marion Delorme* di Victor Hugo nel 1831.

presenti li persuadono a incontrarsi altrove, all'alba. Nel frattempo, Chevreuse, liberato dalla prigione per l'intercessione di Chalais presso il re (come richiesto da Maria) e appresa la notizia della sfida, per gratitudine si offre come padrino. Impone la propria presenza, ignaro che il suo salvatore gli sia rivale.

Il Conte provoca la sfida accolta da Gondi in una condizione di parità sociale. Gli obiettivi da difendere sono tuttavia diversi: Chalais difende l'onore di Maria, ma, in realtà, punta a esercitare il "controllo del territorio" sulla medesima, Gondi tutela la sua credibilità, ovvero il suo "potere contrattuale" di cortigiano.

Nel Secondo Atto Chalais, ormai a conoscenza delle nozze di Maria, è disperato e dispone le sue carte in previsione dell'agognata morte. Si dimette dalla carica di Primo Ministro appena ricevuta, per non compromettere l'istituzione che rappresentava con un duello. Sceglie una lama inadeguata per aumentare le possibilità di morire senza doversi suicidare. Rinuncia al potere delle armi per esporsi a quello dello sfidato, con una morte che lo sottragga alla delusione sentimentale. Scrive a Maria una confessione d'amore da recapitarle dopo la sua scomparsa.

La visita inaspettata dell'amata che, appreso del ritorno in auge di Richelieu e della condanna a morte di Chalais, lo supplica di fuggire, cambia la direzione degli eventi. Durante l'incontro, sopraggiunge il Duca per sollecitare lo sfidante a recarsi sul campo. Maria, terrorizzata, si nasconde nel gabinetto d'armi, mentre Chevreuse accerta la qualità delle lame, incita Chalais e si ritira con ironica discrezione quando intuisce la presenza di una donna misteriosa. Chalais, provocatore della sfida, diventa indifferente ad essa appreso che il suo amore è ricambiato e, trattenuto da Maria, indugia ancora fino all'arrivo del Visconte. Tardare a un duello significa esporsi all'accusa di codardia: un dettaglio importante, spia del distacco del protagonista rispetto alla rigidità dei codici cavallereschi, "giustificato" dall'intensità del sentimento amoroso.

Al contrario, il Duca cura il cerimoniale in modo scrupoloso, si occupa dei dettagli tecnici per proteggere l'onore del Conte attraverso il rispetto dei codici dei quali appare esperto conoscitore, segno dell'appartenenza alla più antica nobiltà feudale. È il personaggio-custode del potere delle armi e di quello del prestigio sociale-economico del suo rango.

L'esordio dell'Atto III – collocato nel palazzo del Duca – rivela l'esito della sfida: il Duca, in quanto padrino, ha duellato in vece del ritardatario Chalais per proteggerlo dall'accusa di viltà, ma è rimasto ferito. Il potere delle armi è sfuggito a Chalais e a Chevreuse. In un certo senso, anche l'onore di Maria in difesa del quale era stata lanciata la sfida dal Conte, è alla mercé degli accusatori. I sospetti non sono stati "cancellati" con il rituale catartico, con lo spargimento di sangue dell'insultatore. Non è un caso: i due uomini perdono

il potere delle armi nel momento di svolta dell'intreccio, quando si stanno per scoprire rivali, quando Maria è indiziata di adulterio e Chalais non ha più necessità di difendere l'onore di Maria per difendere sé e la sua gelosia da rivali, perché sa di essere riamato.

Il Duca, appresa la notizia della condanna a morte di Chalais, vuole aiutarlo per contraccambiare il favore ricevuto. Ma questa generosità si trasforma presto nel suo contrario. La svolta irreversibile verso la tragedia avviene quando Richelieu fa recapitare a Chevreuse la lettera scritta dal Conte a Maria prima del duello, rinvenuta durante la perquisizione di palazzo Chalais. Il Cardinale è certo che il documento assicuri la collaborazione del Duca per la cattura del fuggitivo: la dichiarazione d'amore e il ritratto che Maria ha regalato al Conte anni prima sono prove di tradimento, sebbene in realtà non sia stato consumato l'adulterio. Lo spettatore lo sa, a differenza del Duca che obbliga Chalais a una sfida mortale alla pistola.

Il duello finale è un'esecuzione sommaria. Chevreuse impone a Chalais di seguirlo nella stanza accanto a quella dove li attende Maria, mentre gli Arcieri circondano il palazzo. Chalais si espone ai proiettili del Duca, esaurita ogni possibilità di vita e di fuga. La pistola del rivale è una morte più onorevole del patibolo e della perdita di Maria. Ma è anche il modo per i due aristocratici di ribellarsi al Cardinale, contro il quale i rivali si coalizzano. Chevreuse dirà alle guardie che il Conte si è suicidato, per proteggere sé stesso dal "disonore" della rivelazione pubblica dell'adulterio e dall'accusa di omicidio.

I provocatori dei tre duelli sono aristocratici della Francia *Ancien Régime* con sfumature sociali diverse: il nipote di Richelieu, il Conte di Chalais, il Duca di Chevreuse. Il primo e il terzo sono mossi dall'intento di proteggere il proprio onore, inteso come prestigio e immagine/maschera sociale, l'appartenenza a un rango leso da "attentatori" provenienti da posizioni inferiori nella gerarchia feudale. Chalais – il meno qualificato fra i tre, in quanto Conte, ma l'unico a raggiungere, seppure per poche ore, la carica di Primo Ministro – è il meno ambizioso, tanto che rinuncia al ruolo istituzionale in vista del duello.

Solo il Duca è implicato in tutte e tre le sfide: ne vince due e in una rimane ferito. La scelta evidenzia la parabola discendente di un personaggio che da leale combattente si trasforma in killer che spara contro un bersaglio costretto a offrirsi al suo proiettile.

A. III Sc. IX

CHEVREUSE	Riccardo, i tuoi pensieri Volgi al Ciel: l'istante è presso.
CHALAIS	Una vita si desia Che m'è grave: io stesso...

CHEVREUSE Movendosi per incontrare gli Arcieri.
 Trattenendolo. È mia
 Questa vita – Or tu, brev'ora
 Li rattieni.

Al familiare, che tosto esce; egli chiude la porta.
 [...]

CHEVREUSE Vivo non t'è concesso
 Escir da queste porte...
 Vieni... per te di morte
 L'ora suonata è già.
 Invoca il ciel per esso,
 Ma sordo il ciel sarà.
 CHALAIS Del tuo furor non tremo [...]

A. III Sc. x

La porta in fondo è abbattuta: irrompono nella sala De Fiesque ed una compagnia d'Arcieri.

FIESQUE Ove si cela il perfido?...

ARCIERI Sottrarsi ei tenta invano...

S'ode lo scoppio di due pistole. Maria balza in piedi esterrefatta.

Scena Ultima

FIESQUE Il Conte?...

CHEVREUSE Del carnefice
 Ad evitar la mano,
 Egli s'uccise.⁴

La rivalità fra i due uomini è aggravata dall'asimmetria gerarchica: non solo perché un Duca è superiore a un Conte, ma perché il primo ha una posizione ufficiale sul piano delle relazioni di famiglia. Come coniuge vanta per legge diritto di "proprietà" sulla moglie. Chalais è un amante, senza alcuna tutela legale, alla mercé sia del marito, che esercita il potere coniugale, sia del Cardinale, rappresentante dello Stato assoluto.

La sfida all'ultimo sangue – il duello alla pistola è il più pericoloso – termina con la vittoria del marito-persecutore mosso da implacabile vendetta. Il senso dell'onore a cui si appella Chevreuse a tutela della propria posizione

⁴ G. DONIZETTI, S. CAMMARANO, *Maria di Rohan*, libretto a cura di L. Zoppelli, Fondazione Teatro la Fenice, Venezia 1999, pp. 39-40, www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/MARIA-DI-ROHAN.pdf (url consultato il 29/12/2024).

di potere – domestico, sociale, di classe – acquista una luce feroce, barbara, spietata, ripugnante. Si rattrappisce in amor proprio, orgoglio, senso di possesso, desiderio furibondo di vendetta, cieca furia, ossessione. Così Chevreuse si aliena l'empatia dello spettatore.

A livello istituzionale, il personaggio che gestisce il potere politico – Richelieu – per due volte manca l'obiettivo. Perde il nipote, ucciso da Chevreuse, graziato dal re dopo l'intervento di Chalais; fallisce la vendetta su Chalais, nel finale, già predato da Chevreuse. La deformazione della figura storica del Cardinale proposta dagli autori francesi del XIX secolo, derivata dai *pamphlets* settecenteschi – che gli attribuivano il ruolo di losco intrigante, volto a limitare il potere del re⁵ – è congeniale a Vienna, sede della *première*, posto che Richelieu era promotore di una politica anti-asburgica.

I due personaggi che tutelano onore e casato con le armi e la vendetta sono condannabili agli occhi dello spettatore, a favore del perdente Chalais. Mentre questi difende l'onore di Maria dalle illazioni di Gondi, Chevreuse difende il proprio onore da un rivale con diritti di "prelazione" sul cuore di Maria, sposata per imposizione. Il protagonista maschile, partner della coppia proibita, perde le sfide, o piuttosto, non le affronta davvero. Chalais si sottrae all'immagine eroica del guerriero invitto: nel duello che ha provocato si presenta in ritardo appena scopre di essere riamato da Maria; nell'altro si fa uccidere. Un invito a revisionare i codici di comportamento: si può rinunciare a combattere senza essere codardi. Non a caso Chevreuse, duellante "vincente", acquista i tratti di persecutore accanito, una macchina da guerra. Incapace di ascoltare, ragionare. Disumano. Trionfa sul rivale a prezzo della condanna da parte del pubblico.

Il potere della parola – la persuasione fallimentare

Il ricorso alle armi, in una sfida privata come in guerra, avviene quando le parole si ritengono inutili, quando mancano la volontà, o la capacità di negoziazione. La triplice presenza di duelli in *Maria di Rohan* riflette l'assenza di una fondamentale forma di potere: quello della parola. In quest'opera, la capacità di persuadere, la possibilità di risolvere i conflitti attraverso la parola sono assenti nei personaggi maschili. Sebbene si possa esercitare violenza anche attraverso il discorso, attraverso forme manipolatorie, qui l'unica forma di persuasione è

⁵ Nella realtà egli ha dato un contributo fondamentale al consolidamento del sovrano e dello Stato assoluto francese, arginando il potere degli aristocratici.

affidata alla protagonista, in un secolo dove le donne sono considerate “deboli”, è ottenuta con estrema fatica e dura pochissimo. Maria impiega un atto intero a far desistere Chalais dal duello per sottrarsi alla vendetta di Richelieu, con appelli alla pietà, all’amore verso la madre, verso sé stesso e verso di lei; l’entrata del Visconte che richiama l’amico al campo vanifica gli sforzi.

La scelta argomentativa mostra significative differenze fra il testo di Cammarano e la fonte. Nella *pièce* di Lockroy-Badon, Chalais, fra i “doveri” da rispettare pena l’infamia, inserisce la puntualità in un duello, specie se lo si provoca con un insulto e la “riparazione” è obbligatoria.

Nous autres hommes, nous avons des devoirs auxquels nous ne pouvons manquer sans encourir l’infamie. Un rendez-vous d’honneur est sacré... j’ai insulté mon adversaire, je lui dois une réparation, dussé-je pour la lui avoir donnée porter ma tête sur l’échafaud.⁶

Maria obietta che non si tratta di sottrarsi alla sfida, ma di sfuggire alla persecuzione di Richelieu e al patibolo. In un altro caso avrebbe accettato senza lamentarsi:

Mais ce n’est pas votre adversaire que vous fuirez, c’est l’anathème de Richelieu. Eh! mon dieu! dans la vie ordinaire, je ne vous engagerais pas à éviter un combat que l’honneur commande, j’en gémirais sans me plaindre; mais ici c’est l’échafaud, l’échafaud, entendez-vous?⁷

Una dichiarazione difficile da proporre alla censura austriaca e italiana.

Ancora nella fonte, Chalais decide per un breve istante di aderire alla proposta “disonorevole” per l’amata di fuggire insieme all’estero, inaccettabile per la società viennese (e italiana). Maria esamina le argomentazioni più efficaci per toccare l’animo di Chalais (il suo amore, quello per la madre) e di fronte alla sua irremovibilità si affida ai gesti ispirati ai codici dell’antichità classica: piange e abbraccia le ginocchia dell’interlocutore.

Voyons, comment faut-il que je vous parle? dites-moi les paroles qui pourront le plus toucher votre coeur, les sentimens qui lui sont les plus chers. Mon amour? non, il ne peut rien, pas cela... Votre mère?... Ah! oui, votre mère, que vous aimez tant, qui verra son nom flétri, qui mourra de douleur? non, ni cela non

⁶ LOCKROY, E. BARON, *Un duel sous le Cardinal Richelieu*, Repertoire de l’Académie Française à Berlin, Berlino 1834, p. 31.

⁷ *Ibid.*

plus!.. Je ne sais plus que vous dire, moi, quelle prière employer; mon ame est usée, je n'ai plus que la force de pleurer et d'embrasser vos genoux.⁸

Fallito il ricorso al pathos, Marie propone una soluzione estrema, provocatoria, ma molto allettante, esclusa però dal libretto: “disonorarsi” come moglie, ovvero la fuga di coppia. La reazione dell'interlocutore le rivela di aver raggiunto l'obiettivo:

LA DUCHESSE: Et si je me déshonore avec toi?
 CHALAIS: Marie!
 LA DUCHESSE: Si je partage ta honte?.. si je pars aussi?
 CHALAIS: Tais-toi, tais-toi!..
 LA DUCHESSE: Partons, oui, partons à l'instant, c'est cela. Dans quelques heures, nous serons loin de France, loin de Richelieu, loin d'eux tous. Il n'y aura plus que nous deux au monde. Comprends-tu notre félicité? Oh! ce sera une vie toute d'amour et de bonheur, le ciel sur la terre... partons.
 CHALAIS: Malheureux! je suis perdu, si je t'écoute.
 LA DUCHESSE: Tu ne peux plus me refuser... oh! tu ne le peux plus, vois-tu?⁹

Il Conte infatti accetta di restare, ma a “salvare” la sua reputazione in extremis compare l'amico de Suze che lo sollecita a presentarsi, poiché Chevreuse ha iniziato a duellare al suo posto.

Nel libretto di Cammarano, Maria nel suo appello (A. II Sc. v) si riferisce al divieto di combattere in sfide private per un «suddito leal», posto che i duelli sono vietati da una legge «giusta e santa»:

Rimasti soli

MARIA Io tutto
 Udia, pugna fatal... Voi non v'andrete...
 [...]
 CHALAIS Che dite? L'onor mio!
 MARIA Funesto errore!
 A suddito leal vieta l'onore
 Di trasgredir le leggi... e giusta e santa
 Legge i duelli condannò...
 CHALAIS Maria!...¹⁰

⁸ Ivi, pp. 31-32.

⁹ Ivi, p. 32.

¹⁰ G. DONIZETTI, S. CAMMARANO, *Maria di Rohan* cit., p. 27.

Persuade il Conte a restare con l'appello alla pietà, lo induce a riflettere sul dolore che la sua morte arrecherebbe alla propria madre, un'argomentazione ben diversa da quella utilizzata dal testo francese, come evidenziato sopra:

MARIA Che mai potrà commuoverti?...
 Quai sensi, quali accenti?...
 Non il mio duolo, i gemiti...
 Di me pietà non senti!
 La madre?... ah! di due cori,
 Del suo, del mio pietà...
 Riccardo, se tu muori
 La madre tua morrà!
 *Cadendo ai piè di Chalais.*¹¹

Chalais si sforza di mascherare le proprie reazioni, poiché rivelano che le argomentazioni e la strategia oratoria di Maria sono efficaci. In un *a parte*, infatti, dichiara fra sé: «(Come frenar la lagrima / Che pende sul mio ciglio?...)»¹² e poco dopo mostra ulteriori segni di cedimento: «CHALAIS: Sorgi o donna... il cor m'infrangi! / *Cercando di alzarla; Maria si avviticchia alle sue ginocchia.* // MARIA: Nella polvere, ai tuoi piedi / Qui morrò, se non ti cangi...».¹³ L'oratrice, consapevole di essere prossima ad ottenere un cambiamento nella disposizione d'animo di Chalais, intensifica il pathos con cui porge il discorso: «MARIA: *Con forza sempre crescente.* Se non cedi / Al mio pianto... alla mia prece. // CHALAIS: Tu vincesti!...».¹⁴ Nella scena successiva, però, compare il Visconte (A. II Sc. VI) e i due amici partono.

Sebbene le argomentazioni efficaci differiscano nei due testi, la persuasione è temporanea in entrambi. Alla sua evanescenza corrisponde l'azione delle armi in difesa di ciò che si è incapaci di tutelare con altri mezzi.

Potere assoluto, potere coniugale e onore

L'opera si apre con l'atto di *hybris* commesso dal Duca, in un contesto dove Richelieu è padrone assoluto del regno, come nella *pièce* di Lockroy. Senza mai mostrarsi in scena, questi stende la sua ombra dall'inizio alla fine dell'opera.

¹¹ Ivi, p. 28.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Controlla il re, la regina, i sudditi. Chi detiene il potere governativo ricatta, intimidisce, manipola chiunque gli sia in posizione subordinata attraverso la paura: dai vertici della piramide – occupata dal Cardinale Richelieu – si può guardare più in giù verso un Duca (Chevreuse), o ancora più in basso verso aristocratici di posizione inferiore (il Conte di Chalais). Il potere delle armi è il mezzo che i personaggi maschili – il protagonista (Chalais) e il suo rivale (Chevreuse) – usano per proteggere oltre all'onore altre forme di potere. Al contempo, la protezione dell'onore tutela diversificate forme di potere; per Chalais è il “potere dell'amore”, per Chevreuse è quello coniugale.

Al potere delle armi, il Duca di Chevreuse delega la difesa del potere coniugale: mantenere integra la vita privata significa tutelare la facciata pubblica e, di conseguenza, il suo potere economico e sociale. Onore e potere sono strettamente legati per questi aristocratici *Ancien Régime* interpretati da autori ottocenteschi: dal rango elevato è “vietato” scendere, pena il peso del giudizio esterno, del fallimento, della rovina interiori, derivanti da una caduta equivalente alla cacciata dall'Eden. Il ridicolo e i pettegolezzi dei cortigiani suscitati dall'infedeltà di una moglie indeboliscono lo status, umiliano l'amor proprio, l'autostima; espongono al ridicolo di nutrire prole altrui, al rischio di interrompere la continuità dinastica, disperdere il patrimonio. L'onore ridotto a difesa della proprietà privata – che include la moglie – è la priorità di Chevreuse, aristocratico di corte, pronto a combattere per tutelare i suoi “possedimenti” e avere un'immagine pubblica sfolgorante. Tuttavia, nessun potere coniugale o sociale può obbligare il cuore altrui a nutrire sentimenti che non prova e l'onore si espone a “macchie” indesiderate. Maria, nonostante le imposizioni materne, la violenza del marito tradito, nel finale dell'opera gli “grida” in faccia il suo disprezzo e la propria ribellione.

In opposizione al mondo armato di Chevreuse, Chalais esprime ed esercita il potere dell'attrazione e dell'amore nei confronti della donna amata e proibita. Chalais è messo di fronte alla scelta di rifiutare il duello e disonorarsi, o duellare e mostrarsi insensibile verso le donne che lo amano, sua madre e Maria. Si batte per difendere l'onore di Maria, ma in realtà, emerge l'impulso di proteggere il “territorio” dall'incertezza della “proprietà” sentimentale. Lancia la sfida per difendere la reputazione di Maria, senza avere alcun “diritto” su di lei. Innamorato insicuro dei sentimenti dell'amata, vive in una condizione di instabilità che inibisce l'autocontrollo. Le cause della sua reazione restano ignote ai cortigiani. Al contempo, la sfida rivela il desiderio di autodistruzione, generato dal timore di non essere amato da Maria. Si mostra, inoltre, indifferente a fama e ambizione, rinuncia al ruolo di Primo Ministro prima di duellare. Seppur per pochi istanti, è sensibile alla dissuasione esercitata da Maria riguardo alla partecipazione alla sfida.

Al di là dell'interpretazione deformante attribuita dalla società borghese ottocentesca, alla società di corte di Luigi XIII, nonché ai codici cavallereschi, le cause della tragedia derivano dall'incapacità della coppia proibita di ribellarsi appieno. Il protagonista, travolto dai sentimenti, sfrutta valori arcaici (codici d'onore) per sfuggire alla propria infelicità (sfiducia e insicurezza nell'amata); Maria agisce per "dovere" ma rifiuta le imposizioni a livello profondo.

Nel discorso d'esordio a Chalais, costei omette i motivi della sfida e la rivelazione delle nozze segrete (presenti, invece, nella scena analoga della *pièce*). Maria si rivolge all'antico amore per ottenere una grazia dal sovrano, quando i rapporti personali di familiarità con quest'ultimo le consentirebbero di procedere in autonomia. La scelta evidenzia scarsa indipendenza, un desiderio di complicità con Chalais e la spregiudicatezza di chiedergli aiuto. A prima vista, gli sforzi per salvare il marito, in esordio d'opera la accreditano come moglie devota e fedele, mossa dal "dovere" – come forma di tutela dell'onore femminile –, giustificano le sue azioni negli atti successivi agli occhi del pubblico viennese della Restaurazione. Un senso del dovere che restituisce l'immagine di una eroica, onorata sposa *biedermeier*, pronta ad affidarsi a ogni strategia possibile per salvare il consorte impostole. Tuttavia, Maria compie il *dovere* in modo scorretto e conflittuale verso Chalais, causa un corto circuito che si ripercuote anche sulla tutela dell'onore. Attraverso questa scelta, Maria espone il marito al "disonore" di essere salvato dal rivale – senza saperlo – e, per assicurarsi l'aiuto, nasconde a Chalais di essersi sposata con un altro. Il vero tradimento di Maria, sul piano etico, è verso Chalais. Al contempo, si espone al "disonore" dell'adulterio, o quantomeno del suo sospetto. Questa soluzione mostra la confusione emotiva e affettiva, l'ambiguità assegnata al personaggio femminile, incapace di ribellarsi a tempo debito ai voleri della madre. Maria trasforma la possibilità di liberarsi dal marito imposto (già colpito dalla vendetta del Cardinale), in tragedia per Chalais e se stessa. Il suo comportamento acquista, così, ambiguità, la rende collusa al sistema al quale si ribella in extremis. La sua incapacità di vera ribellione rende la coppia "impossibile".

Conclusioni

In *Maria di Rohan*, il potere delle armi mantiene e difende altre forme di potere in un circolo vizioso: quello politico-governativo (Richelieu), quello coniugale e di classe (Chevreuse), quello dei sentimenti (amore, collera, vendetta).

La tutela dell'onore attraverso il duello – cioè il potere delle armi – è una conseguenza della volontà di proteggere tali forme, funzionale alla loro

conservazione. Con una deformazione storica, applicata al XVIII secolo, i personaggi reagiscono con le modalità tipiche della borghesia ottocentesca, dove il pubblico giudizio pesa quanto una scomunica. Dietro il paravento della moralità emerge il moralismo, dietro la difesa della “virtù” femminile si intravede il terrore per l’esposizione al pubblico ludibrio e soprattutto la minaccia al patrimonio, alla “roba”, da trasmettere solo a eredi “legittimi”. I bastardi sono esclusi. Così, il binomio potere-onore contraddistingue chi è all’apice della scala sociale. L’insulto all’onore è una minaccia perché può escludere da un’élite con i privilegi annessi, mina l’identità, espone alla caduta sociale: si scivola nel ridicolo, nel vile, nel basso. L’interdipendenza onore-potere per i personaggi maschili giustifica la necessità di combattere e annientare l’avversario, regola la gestione/possesso delle donne di casa, acquisite o desiderate. La difesa dell’onore protegge il potere nei personaggi maschili, il dovere protegge l’onore di quelli femminili. Al contempo, il potere delle armi protegge l’onore maschile; quello dei sentimenti espone a cadute, al disonore i personaggi femminili e maschili che trasgrediscono gli schemi di comportamento previsti.

Il senso dell’onore malato e degenerato di Chevreuse mostra al pubblico le conseguenze dell’incapacità di dialogo, della perdita del potere della parola a favore di quello delle armi, in difesa di un onore che, in realtà, definisce uno status. La difesa dell’onore a tutti i costi, la sua protezione armata contro adulteri e seduttori sono questioni tipicamente borghesi che impegnano per tutto il XIX secolo gli autori di differenti generi culturali, l’opera italiana fra gli altri. In questo caso, con una deformazione storica imposta alla società *Ancien Régime*, i personaggi aristocratici lasciano trasparire l’ossessione del maschio borghese ottocentesco: l’adulterio, il tradimento coniugale-affettivo. Non solo come sofferenza privata, ma come esposizione allo sguardo di compatimento altrui, al ridicolo, alla derisione pubblica generati dalla caduta della maschera sociale grave, composta, dignitosa, che rivela l’immagine del “cornuto”, del cervo di casa. Quella che suscita la risata di scherno davanti al Conte di Ceprano, dieci anni più tardi in *Rigoletto* («In testa che avete / Signor di Ceprano?»). Il gesto di Maria che si nasconde impaurita nel gabinetto d’armi dalla seconda metà dell’Ottocento diventerà un topos in vaudevilles, operette e pochade. Il tradito deve volgere la situazione in tragedia per sottrarsi al ludibrio pubblico, attraverso la “nobilitazione” della tragedia, genere aulico ed eroico che lo allontani dal ridicolo, dal comico contaminato da ciò che sta in “basso”.

