

Mariti adulteri e mogli vendicatrici nel salotto borghese di Alexandre Dumas fils

Maria Grazia Porcelli
Università di Bari Aldo Moro
(maria.porcelli@uniba.it)

L'azione della vendetta, tradizionalmente connessa alla tragedia, si ripresenta imprevedibilmente, in una forma meno sanguinaria ma altrettanto efficace, a metà Ottocento in Francia, nella *comédie sérieuse*. Il genere teatrale che trionfava sulle scene, rivolto a un pubblico borghese, caratterizzò una fortunata stagione della drammaturgia francese, oggi pressoché dimenticata, e fu tenuto in alta considerazione dal pubblico e dalla critica fra Secondo Impero e Terza Repubblica.

Tramontato il dramma storico e venuta meno la spinta rivoluzionaria che lo sosteneva, la generazione che succede a Hugo rivolge il suo interesse ai temi contemporanei, ma sul piano delle forme fa ritorno al modello classico molieriano, per i contenuti morali, prende a modello il *vaudeville* per le tecniche compositive, porta a compimento le teorie diderotiane della messa in scena. L'attenzione posta alle questioni d'immediato interesse sociale fa sì che temi e personaggi dei nuovi intrecci riguardino specificamente il *milieu* borghese: lo stile di vita della buona società francese nella seconda metà del XIX secolo si è omologato su un sistema di valori socialmente condivisi.

Costante negli intrecci di questo genere bifronte, né tragico

né comico, è la rappresentazione della vita familiare e delle sue relazioni, con una particolare focalizzazione su quella coniugale. Mogli e mariti uniti dall'amore, genitori, educatori preoccupati del benessere economico e della rispettabilità morale delle loro famiglie, sono i personaggi ricorrenti nella *comédie sérieuse* e rispecchiano fedelmente gli ideali del loro pubblico. La felicità domestica, riconosciuta come valore supremo, deve però, in questo modello drammaturgico, passare attraverso una prova. Ad apertura di sipario una crisi ne minaccia la stabilità e, di conseguenza, la conservazione dell'ordine sociale di cui è la rappresentazione simbolica.

La minaccia più pericolosa in un tale contesto morale e teatrale è rappresentata dall'adulterio femminile¹.

Nel corpus del massimo esponente del teatro borghese in Francia, Alexandre Dumas fils, il motivo dell'adulterio è presente in sedici delle diciannove *pièces* che ne fanno parte ed è in esse che la parola *vengeance* risuona con tutta la violenza, almeno verbale, del tragico.

L'adulterio femminile è, nell'intero corso dell'Ottocento, uno dei temi preferiti dal genere romanzesco, prima ancora che teatrale. La ribellione alle leggi e alle convenzioni praticata da quelle eroine fallisce inevitabilmente e spesso conduce alla morte; ma, nello stesso tempo, svela l'ipocrisia del compromesso su cui si fonda l'istituzione matrimoniale borghese. Rinchiudendo la donna in una gabbia di ruoli e funzioni, la priva della sua stessa identità. Sulla scena teatrale cronologicamente parallela le cose non stanno allo stesso modo.

Occorre premettere che il ricorso all'adulterio come forma di vendetta al femminile, in ambito comico, non è una novità di Dumas fils.

Un precedente potrebbe essere già rinvenuto nella

¹ Nel suo studio sulle adultere nella letteratura occidentale, Tony Tanner descrive esemplarmente il tabù costituito dalla sessualità femminile nel mondo borghese. "[...] il matrimonio è lo strumento con cui la società tenta di congiungere armoniosamente modelli di passione e modelli di proprietà; nella società borghese non si tratta solo di conciliare la propria divinità con il patrimonio [...] ma anche di conciliare con essa la libido, la fedeltà o ogni altro proprio bene, inclusi i figli. Per la società borghese, il matrimonio è un contratto onnicomprensivo[...]" (Tanner, 1990: 27)

commedia classica, dove mogli ingiustamente accusate dalla gelosia di mariti ossessionati dalla paura delle corna si vendicano a parole per punirli del loro vizio morale. Si tratta di un motivo farsesco che sopravvive nella commedia molieriana: nella *Jalousie du barbouillé*, come nel *Cocu imaginaire*, il fine della vendetta è, in questa accezione, la punizione del marito vizioso attraverso la sua ridicolizzazione.

Nel secolo successivo, con l'affermarsi dell'estetica del patetico e del *larmoyant*, il genere comico si emancipa dalla sfera del "basso" e si colora di sfumature sentimentali: il ruolo delle mogli, nella commedia, assume connotati più moderni. Nel *Mariage de Figaro* (1778) Beaumarchais mostra la sofferenza della Comtesse, moglie innamorata e tradita, personaggio femminile psicologicamente più complesso di quelli molieriani. La sua umiliazione è all'origine del desiderio di vendicarsi, con la complicità di Figaro, del Conte d'Almaviva, marito indegno perché impenitente libertino. Gli si farà credere di corteggiare una sconosciuta che invece è sua moglie e che lei vada a un appuntamento con uno sconosciuto che invece è proprio lui. Attraverso il finto adulterio la Comtesse vorrebbe riconquistare l'amore del marito, ma la tonalità della ricomposizione finale è malinconica e la punizione non comporta né la redenzione dell'adultero, né il riconoscimento del valore della fedeltà coniugale.

In queste occorrenze le vendette, se sono diverse per quanto attiene ai modelli femminili che le compiono, sono, sul piano dell'intreccio, ancora inscritte in un codice rigorosamente comico. Sono astuzie, finzioni che hanno come fine lo svelamento del colpevole, ma non comportano nessun reale rischio del patto matrimoniale: le mogli restano fedeli al loro posto, né hanno mai pensato di potersene andare.

A inizio Ottocento, è Dumas père, con *Antony* (1830) a portare in scena un'avventura adulterina ambientata nel *monde* parigino contemporaneo e decisamente trasgressiva perché l'adulterio è qui consumato. Il tema, però, si è trasferito in un codice differente: dalla commedia al dramma romantico. Nel triangolo moglie amante marito, i due adulteri sono condannati a morte dal giudizio morale della società che li ha colti in flagrante e

dal senso di colpa che perseguita la protagonista. Al centro dell'azione, in *Antony* sono la coppia adultera e la passione che li lega. Innamorati, poi divisi dalle convenzioni sociali, Adèle e Antony si ritrovano quando lei è già sposata e madre e vivono romanticamente la loro attrazione erotica: il loro amore è una sfida alle convenzioni. Il matrimonio, qui, non è il valore, è piuttosto l'ostacolo che ha provocato la separazione in passato e che ora impedisce la felicità. Quando il marito, significativamente assente per l'intera durata dell'intreccio, avvisato dello scandalo, sta per sorprenderli, Antony uccide Adèle per un doppio motivo. Le salva l'onore, poiché affermerà di averla pugnalata perché ha resistito al suo desiderio; ma al tempo stesso si vendica di lei, che ha deciso di rinunciare a lui scegliendo la famiglia. In questo caso l'azione della vendetta è a carico dei personaggi maschili: il marito vendica il tradimento dell'onore, l'amante il tradimento dell'amore. La donna è esclusa dalla vendetta: ne è la vittima.

A una generazione di distanza, basta mettere a confronto Dumas père e Dumas fils per verificare la radicale trasformazione del tema dell'adulterio sulla scena borghese. Il desiderio erotico è riportato all'interno della coppia coniugale. L'adulterio, più che l'irrompere di una passione, è un calcolo fatto a mente fredda. L'amante, quando c'è, è una figura scialba e di secondo piano, talvolta socialmente degradante: la sua presenza è funzionale alla risoluzione della crisi fra moglie e marito, non ne è la causa. Nelle sedici commedie dumasiane che pongono al centro dell'intreccio un adulterio esso è consumato o minacciato da personaggi femminili che si sentono ingiustamente trattate dai mariti, che hanno scoperto, o creduto, di esserne vittime e reagiscono mettendo in atto un piano di vendetta.

Il motivo compare programmaticamente in una delle prime e più fortunate commedie di Dumas, *L'ami des femmes* (1864), in cui il protagonista, Du Ryons, racconta a un'amica una sua avventura ferroviaria. Una signora gli ha confidato la sua infelicità a causa del tradimento subito dal marito e gli ha fornito la sua versione della vendetta, istituendo un confronto con l'*Andromaque* di Racine.

À quoi bon le meurtre et l'assassinat? Ne serait-elle assez, et mieux vengée celle qui, en se retrouvant avec l'infidèle qui se croit sûr du secret et de l'impunité, pourra se dire: Ah! tu as aimé une autre femme que moi. À outrage secret vengeance secrète, et j'ai dit, moi à un autre homme que je l'aimais. Je ne le pensais peut-être pas, mais c'était bien le moins, pendant que tu me dérobais une portion de mon bonheur, que je donnasse dans l'ombre une parcelle du tien. Nous sommes quittes, mon adoré." (Dumas, 1884: 119)

Il prosaico mondo borghese non si macchia di sangue per lavare l'offesa: per la donna la ferita è stata fatta all'amore più che all'onore. La vendetta si realizza assumendo un comportamento maschile: separando il sesso dall'amore.

L'amore coniugale, per Dumas, si realizza invece, ed è l'unione più perfetta che si possa desiderare, quando moglie e marito condividono amore e sesso in maniera esclusiva. Tocca all'uomo la responsabilità del raggiungimento di tale perfezione. Il vincolo matrimoniale, scriverà in *L'Homme-femme* (1872), uno dei suoi saggi più famosi, deve essere sacro non solo per la donna, com'è sempre stato, ma anche, e soprattutto, per l'uomo, a cui Dumas non riconosce la libertà di avere amanti, libertà tradizionalmente tollerata sia in privato che in pubblico².

La difesa di quella fedeltà rappresenta, ideologicamente, la difesa degli altri valori a essa inscindibilmente legati. Paul Bourget, fra i massimi critici e interpreti del tempo, indica in Dumas il custode della vita morale della nazione racchiusa in una sintesi: "Dieu, la patrie, le travail, le mariage, l'amour, la femme, l'enfant".

² L'ideale matrimoniale di Dumas fils è teorizzato in uno dei suoi saggi più discussi, *L'homme femme* (1872), scritto per gli uomini, affinché sappiano come comportarsi con le donne. Gli uomini sognano di sottometterle, queste di strumentalizzarli. La vera unione è un sorta di comunione mistica tra i sessi: "Au lieu de vouloir soumettre la femme, l'homme se l'associe; au lieu de vouloir détourner l'homme de sa marche, la femme l'y accompagne. Il n'y a plus seulement union, il y a communion. D'où résulte un être providentiellement combiné, double et un, total en un mot, ayant le sens de son origine, de son développement et de sa fin, ou plutôt de son ralliement supérieur. [...] Il est dans les noces éternelles et dans l'éternelle filiation. Était admirable, sur-terrestre, qui n'a besoin que de la mort pour devenir divin [...]. C'est l'amour dans ce qu'il a de plus pur, de plus élevé, de plus fécond." (Dumas, 1872: p. 13-14)

(Bourget, 1993: 266)³

Verso la fine del secolo però, l'ideale decalogo appare minacciato, agli occhi di questi intransigenti moralisti, dall'apparizione di pericolose creature che di quei valori non sembrano più convinte. Nel teatro dumasiano i personaggi femminili incarnano la deriva immorale che sembra dilagare: a quei comandamenti sono accusate di volersi sottrarre per egoismo, per lussuria, per malvagità, ma anche per irresponsabilità di mariti incapaci di essere per le loro compagne, amici amanti e padri.

Ho scelto di analizzare *Francillon*, l'ultima delle pièces di Dumas⁴. In questa, che nelle *Notes* dell'edizione da lui stesso curata l'autore descrive come "amère et douloureuse soi-disant comédie", il motivo ricorrente dell'adulterio usato come arma di vendetta da un personaggio femminile è messo in scena in modo esemplare.

Francine (Francillon è il vezzeggiativo con il quale l'eroina è chiamata una sola volta) è moglie del marchese Lucien de Riverolles. Lucien è *homme du monde*, la protegge e la rispetta, ma l'educazione ricevuta non gli ha insegnato a conoscere le donne: a dominarne intimamente la psicologia e la fisiologia. Come tutti gli uomini della sua classe, Lucien separa l'eros dall'amore coniugale e lo pratica fuori del matrimonio: una trascuratezza che costerà all'uomo future e irreparabili delusioni, commenta, con in termini espliciti, l'autore.

³ Nei suoi celebri *Essais de psychologie contemporaine* (1883) Paul Bourget dedica un capitolo ad Alexandre Dumas fils, autore che inserisce nel novero dei padri spirituali dell'età del Secondo Impero: "maître exceptionnel et inquietant qui a secoué plus qu'aucun autre les nerfs malades de notre génération." (Bourget, 1993: 227).

⁴ Andata in scena alla Comédie-Française nel gennaio del 1887, *Francillon* ha una fonte, una commedia di Ganderax, *Miss Fanfare*, e un precedente, un racconto in forma di dialogo, *Le droit du plus faible*, di Aurelien Scholl, contenuto nella raccolta *Les amours de cinq minutes* di cui Dumas, come egli stesso confessa nelle *Notes* su *Francillon*, ignorava l'esistenza e che descrive una situazione straordinariamente simile all'intreccio della sua commedia. In questi intrecci mogli virtuose, innamorate e tradite, scelgono di vendicarsi ricambiando l'offesa: commettono un adulterio al solo scopo di punire i consorti facendo provare loro le stesse pene subite.

[...] il comprendra peut-être un jour, vers cinquante ans, quand le muscle qui le domine et le gouverne ne se contractera plus aussi facilement. (Dumas, 1892: 407)

Lucien è bello, elegante e raffinato: esercita sulla moglie un forte fascino la cui origine, sostiene Dumas, è di natura organica. Sessualmente succube del marito, Francine è portata ad adorarlo per una naturale reazione femminile:

L'action durable, physiologiquement et psychologiquement parlant, du véritable mâle sur l'organisme et sur l'âme de la femme qui a connu, dans le mariage, l'abandon complet parce qu'il était légitime et béni, cette action est indéniable. (Dumas, 1892: 408)

Nella sua unica, legittima esperienza sessuale, Francine ha creduto di poter godere all'infinito del piacere credendolo connaturato al matrimonio ed esclusivo. Affrettata la fine dello svezzamento del figlio neonato, con il quale ha trascorso le sue notti fin dal parto, vorrebbe far ritorno nel letto del marito ma, come racconta Francine all'amica Thérèse, ne è stata gentilmente respinta.

Francine. Eh bien, il m'a embrassé sur le front et il m'a dit: "Tant mieux, chérie! Tu vas pouvoir dormir maintenant!" – et il est allé chasser avec son père. (Dumas, 1892: 266)

Il ruolo di madre le preclude quello di amante, riservato a un'altra donna, la stessa già mantenuta da Lucien prima del matrimonio. Una volta compiuto il suo dovere riproduttivo, l'uomo ha ripreso la relazione extraconiugale con disinvolta naturalezza. Nei rapporti con la moglie è cortese e distratto, come i mariti dei *vaudevilles* di Labiche, ma senza averne la bonomia. Francine a quella consuetudine si ribella, dichiarando la sua posizione fin dall'inizio.

Francine. Regarde-moi bien. Je t'aime passionnément; j'adore l'enfant né de cet amour, je suis très honnête femme et je n'ai qu'une idée, c'est de continuer à l'être; mais, comme je tiens le mariage pour un engagement mutuel, comme nous nous sommes

volontairement juré respect et fidélité, que je te suis fidèle tel que tu n'as a me reprocher que d'avoir fait mon devoir, je te donne ma parole que, si jamais j'apprends que tu as une maîtresse, une heure après que j'en aurais acquis la certitude...

Lucien. Une heure après...

Francine. J'aurais un amant. Et je te promets, moi, que tu seras le premier à la savoir. Œil pour œil, dent pour dent!

Lucien. Voyons tes dents? (*Francine montre ses dents en souriant et les lui présente pour un baiser*). (Dumas, 1892 : 305)

La relazione che Lucien stabilisce con Francine è paternalistica. La giudica dall'alto, ne vuole normalizzare l'irrequietezza ridimensionandola a un capriccio infantile, una passeggera instabilità tipica della condizione femminile: la sua causa è organica, passerà con un po' di riposo e non avrà conseguenze. La sua autorità censura l'impeto della passione, sconveniente in una giovane madre, riportandolo alla sfera del gioco: le labbra di Francine, dopo aver mostrato per un attimo i denti affilati, si chiudono in un bacio. Una reazione, quella di Lucien, che indubbiamente risente delle idee che si andavano affermando in quegli stessi anni attraverso gli studi sull'isteria, sorta di medicalizzazione e spettacolarizzazione della sessualità femminile⁵. Per lo stesso motivo, Lucien prova istintivo imbarazzo quando la moglie recita dinanzi agli ospiti un'esplicita scena di seduzione destinata al marito: ha sciolto i capelli e vuole sentirgli dire che l'ama.

Lucien. Laisse-moi lire mon journal et va te recoiffer.

È la risposta che riceve.

Poche scene dopo Francine, avuta la certezza del tradimento di Lucien, passa all'azione. Non intende adeguarsi alla convenzione sociale che impone alle mogli virtuose di tacere, subire e sublimarsi nella maternità, come ha scelto di fare l'amica

⁵ Le celebri lezioni sulle malattie nervose tenute da Jean-Martin Charcot nell'ospedale parigino della Salpêtrière ogni martedì dal 1872 erano seguite da un folto pubblico di non specialisti, fra cui numerosi artisti e letterati, e furono raccolte e pubblicate nel 1889. (Charcot, *Leçons du mardi à la Salpêtrière, professeur Charcot, Polyclinique 1888-1889*, Paris, 1889)

Thérèse. Si dissocia anche dalla convenzione romanzesca che prevedrebbe il pronto ricorso a un amante per consolare la sua frustrazione.

Determinata a fare di testa sua, Francine tenta di sottrarsi a uno stereotipo, quello della liceità dell'adulterio maschile, e di rovesciare una tradizione letteraria che valorizza la trasgressione femminile. Colpevole, ai suoi occhi, è Lucien, lei la sua vittima. In questa moderna versione dell'identità femminile la maternità, diretto corollario della virtù coniugale, è il primo dei tanti ruoli a essere messo in discussione. Francine vi rinuncia senza ripensamenti, affidando il neonato alle cure della giovane cognata Annette⁶.

La vendetta freddamente architettata da Francine non ha nulla in comune con gli adulteri commessi dalle sue pari, signore del *beau monde*, socialmente distinte dalle abitanti del *demi-monde*⁷, ma altrettanto decise a sfruttare gli uomini a loro piacere.

⁶ Uno dei segni del successo di *Francillon* si può cogliere in un dettaglio secondario ma curioso: la descrizione di una elaborata ricetta d'insalata, la *salade japonaise*, piatto in cui rifugge la virtù culinaria di Annette, la giovane sorella di Lucien, diligentemente dedita allo studio delle qualità che faranno di lei una moglie perfetta. A base di patate, cozze e tartufi, detta "japonaise" solo in ossequio alla moda imperante del nipponismo, la sua preparazione è minuziosamente descritta, cosa alquanto rara in un drammaturgo solitamente parco di descrizioni e, in materia di piacere, a differenza del padre gaudente e buongustaio, di abitudini morigerate. La *salade japonaise* diventò di moda e fu riproposta su molte tavole, anche letterarie. In una pagina di *Un amour de Swann* Madame Verdurin la serve ai suoi ospiti e dà così occasione alla timida Madame Cottard di mostrarsi *à la page* facendo un'allusione a "cette fameuse *Francillon* dont tout le monde parle" e di informare i commensali della immancabile presenza della pietanza nelle cene parigine più eleganti. (Proust, 1987: 252-253)

⁷ Si deve a Dumas, com'è noto, la fortunata invenzione della categoria sociale del *demi-monde*, descritta e messa in scena nella commedia *Le demi-monde* (1855). Prontamente lessicalizzato, il neologismo con il quale il drammaturgo indica "cette terre nouvelle qui manquait à la topographie parisienne" e che è abitata dalla "classe des femmes déclassées [...] toutes des souches honorables, qui, jeunes filles, épouses, mères, ont été de plein droit accueillies et choyées dans les meilleures familles, et qui ont déserté". (Dumas, 1884: 9) Nei loro salotti si mescolano in una ambigua promiscuità uomini della buona società in cerca di evasioni dal matrimonio: nate bene, queste donne declassate per vizio possiedono buon gusto e belle maniere e i loro salotti si replicano, in una forma dimidiata, i riti del *monde* da cui sono state espulse.

Francine. Je ne suis pas de celles qui se figurent qu'un autre homme peut faire oublier à une femme celui qu'elle aime et qui la trahit; à ce compte-là, on ne s'arrêterait plus; car, il n'y a aucune chance que le second vaille mieux que le premier et l'inévitable troisième que le second. Ou nous aimons notre mari, et alors celui qui prétend le supplanter nous apparaît comme un simple imbécile, ou nous n'aimons plus et alors, si, ayant épousé librement, comme nous l'avons fait [...] un homme qui nous plaisait plus que les autres, nous arrivons à ne plus rien lui inspirer, à ne plus rien éprouver pour lui, c'est démente ou dévergondage de risquer une nouvelle épreuve avec un monsieur qui viens vous offrir secrètement, sans respect, sans sacrifice, sans amour, je ne sais quel passe-temps honteux, quelle compensation dégradante de fiacre et d'hôtel garni. (Dumas, 1892. 267)

Il riferimento a *Madame Bovary* è voluto: nata ed educata nel *monde*, Francine prende le distanze dalla degradante parabola della piccola borghese Emma Bovary. Ama Lucien, non cerca distrazioni alla sua noia.

Il piano della vendetta che Dumas escogita per la sua eroina sembra ispirarsi a uno dei romanzi d'appendice scritti dal padre. Con una carrozza di piazza, per non essere riconosciuta, Francine ha seguito Lucien fino al suo circolo, ha corrotto il portiere per essere informata dei suoi prossimi movimenti, da un venditore di abiti da sera ha affittato un domino nero e, nel più completo anonimato, si è insinuata tra la folla promiscua del ballo dell'Opéra, luogo in cui nessuna signora per bene si azzarderebbe mai a entrare da sola. Ha visto il marito in un palco con l'amante, ha accettato la corte del primo bel ragazzo che l'ha avvicinata, con lui ha seguito Lucien alla "Maison d'Or", celebre ristorante parigino, si è ritirata in un *séparé* accanto a quello occupato dall'adultero e dall'amante, ha lasciato tracce inequivocabili del suo passaggio ovunque. Ha pagato di tasca propria. È il gesto che compete tradizionalmente al partner maschile e nasconde, sotto la superiorità economica, quella erotica. Attraverso di esso Francine assume un ruolo dominante: deve femminilizzare il suo amante per non sentirsi compromessa. Ha compiuto, a pochi metri dal marito, la sua vendetta: quella che sembrava una risibile minaccia

è diventata realtà e si è deliberatamente data allo sconosciuto. Questa, che è l'unica azione vera e propria della commedia, è situata fuori scena, fra il primo e il secondo atto, ed è riferita dalla protagonista allo sbalordito consorte. Lo spettatore ne è informato, come lui, solo a cose fatte, attraverso il racconto di Francine e i dettagli che emergono dall'indagine prontamente avviata da Lucien. Egli convoca come testimoni i domestici che la moglie ha astutamente reso inconsapevoli complici dell'impresa e riceve da loro conferma delle peripezie notturne della moglie. La confessione si conclude con una prudente precisazione riguardo all'identità dell'occasionale amante:

Francine. Je ne le sais pas [son nom], non plus qu'il ne sait le mien. J'avais une vengeance à exercer, j'avais un crime à commettre, il me fallait absolument un complice, j'ai pris celui qui j'ai trouvé sous la main, mais de façon qu'il ne put jamais me dénoncer. (Dumas, 1892: 331)

La reazione di Lucien all'ascolto della rocambolesca avventura è tutto meno che passionale: si preoccupa piuttosto di telefonare al notaio⁸. Figura caricaturale nella commedia classica, nel teatro borghese un notaio non è un tipo ridicolo: è il garante del diritto civile, della conservazione del patrimonio e della sua corretta trasmissione a figli legittimamente nati dal matrimonio. Il suo arrivo, in casa Riverolles, significa divorzio. Significa anche, dalla prospettiva di Francine, che il denaro e il nome per Lucien contano più dell'amore. Secondo la logica erotica che la muove (e che sembra anticipare quella della Nora ibseniana⁹) la legge naturale

⁸ Il telefono si è da poco aggiunto ai molti moderni confort delle ricche dimore parigine di fine secolo. La drammaturgia dumasiana, diversamente da quanto di verifica nel vaudeville contemporaneo, è solitamente parca di didascalie descrittive. Il drammaturgo non manca però d'inserire questo importante dettaglio che connota non solo l'appartenenza dei de Riverolles a una élite sociale, ma anche il loro essere aggiornati sulle novità tecnologiche alla moda, il loro essere una coppia moderna.

⁹ L'accostamento delle tematiche della drammaturgia dumasiana, colte dalla critica contemporanea ma poi dimenticate, sono ripresentate all'attenzione del lettore da Lise Sabourin nella recentissima e quanto mai opportuna prima edizione critica moderna del teatro di Dumas fils. (A. Dumas, *Théâtre complet*, éd. L. Sabourin, Tome I, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 59-94).

dell'amore dovrebbe precedere quella del codice civile: un marito tradito dovrebbe lasciarsi travolgere dalla violenza passione, e non occuparsi di questioni economiche.

Francine. Oui, dans une question comme celle qui nous occupe, question d'honneur, de vie, de mort peut-être, ce mot: le notaire, fait un drôle d'effet. Il m'a demandé le nom de mon complice, comme si on lisait le nom et l'adresse du coutelier sur le couteau qu'on se plonge dans la poitrine! Rentrée, selon son ordre, dans mon appartement, j'ai attendu, assez naïve, assez candide, encore pour espérer qu'il allait venir m'y rejoindre et me faire une scène quelconque, se terminant par ces mots: Je t'aime, je te pardonne! Et toutes les fièvres et tous les délires et les jalousies des pardons. Il n'est pas venu. Il prenait des renseignements auprès des valets, il cherchait des preuves chez le costumier, il me guettait au patinage, se croyant bien caché; il demandai conseil à son père, à ses amis...(Dumas, 1892: 378)

A rilanciare l'azione interviene, nel finale, una coincidenza imprevista, tipica risorsa teatrale degli intrecci della commedia degli equivoci. Se non si trattasse di una commedia molto seria, come l'autore stesso ha precisato, potremmo pensare a Feydeau. Il notaio, trattenuto da altri impegni, invia dai Riverolles il segretario, che si rivela essere l'amante segreto di Francine. La donna lo intravede e lo riconosce contenendo a stento il suo turbamento. Lo riconosce anche un amico di Lucien, che era presenta all'Opéra e che lo ha visto allontanarsi con una signora resa irriconoscibile dal mantello scuro: lo interroga e ne riceve un racconto che conferma punto per punto la versione di Francine. Facendo appello al suo onore di gentiluomo, il giovane si astiene però dal riferire la conclusione della serata.

La strana avventura è portata a conoscenza dei frequentatori abituali del salotto dei Riverolles e diventa oggetto di confronto e discussione. È il fine a cui tende ogni commedia di Dumas: fornire l'opportunità ad alcuni personaggi, spesso secondari, di esprimere il loro giudizio. Un teatro che vuole impartire lezioni morali deve necessariamente proporre punti di vista differenti, possibili soluzioni alla questione che l'intreccio ha problematicamente posto: che diritto ha una donna di pretendere la fedeltà dal marito?

E che diritto ha lui di condannarla se è lei a tradire?

Interviene a questo punto un personaggio chiave, caratteristico della *comédie sérieuse*, ma presente e attivo anche nel genere del *vaudeville*, che discende dalla drammaturgia classica: il *raisonneur*. *Médecin de l'âme*, *physiologiste*, sono gli attributi che ricorrono per definire la sua capacità di motivare i comportamenti e i costumi dei suoi simili con competenze di cliniche e psicologiche. Il *raisonneur* non è mai coinvolto nell'intreccio: lo commenta a vantaggio dei protagonisti e del pubblico che, ascoltando le sue opinioni, prende coscienza delle questioni in gioco ed è chiamato a riflettere.

In *Francine* i *raisonneurs* sono almeno tre.

Il vecchio marchese de Riverolles, padre di Lucien, è l'esponente di un ceto nobiliare al tramonto: colto e spiritoso, esamina la situazione che si è creata con buon senso e spirito cavalleresco, nel rispetto di un codice aristocratico galante nel quale le mogli erano considerate alla pari dei mariti. Portando ad esempio una delle storie narrate da Brantôme nelle *Vies des dames galantes*¹⁰ il marchese mette a confronto il comportamento di una signora trovata nella stessa situazione di Francine con quello della giovane nuora. Madame de Pontmafrel, racconta Brantôme, scopre che il marito la tradisce con una sua cameriera. Si vendica seducendo lo scudiero del consorte e con la *gloire* che contraddistingue l'immaginario eroico del suo tempo e della sua classe gli dice con tono di sfida: "Monsieur, nous voilà quittes." (Dumas, 1892: 345) Il signor di Pontmafrel riconosce il proprio errore e per evitare il disonore della moglie, che si è data a un subalterno, ottiene dal re un titolo nobiliare per lo scudiero, lo mette a capo di una compagnia militare e lo spedisce a combattere contro i turchi nella speranza che muoia in combattimento, cosa che effettivamente accade. Scongiurato il rischio di annoverare un bastardo nella propria discendenza, il marito, pentito dell'offesa recata alla moglie, le chiede perdono, la rende madre di altri tre figli e le resta fedele fino alla morte.

"Autres temps, autres mœurs", commenta Lucien, ma il

¹⁰ Pierre de Boudeille de Brantôme (1540-1614) fu autore di molte opere storiche, fra cui un *Recueil des dames*, diviso in *Vies des dames illustres* e *Vies des dames galantes*. La prima edizione dei suoi scritti apparve a Leida nel 1655.

padre risponde richiamandolo a doveri per lui eternamente fondati:

Il n'y a pas d'autres temps, il n'y a pas d'autres mœurs, monsieur mon fils, surtout pour le gens de notre race. [...] Quand un gentilhomme a fait serment devant Dieu à une honnête fille, choisie parmi ceux de son rang, comme est votre femme, son égale en naissance et en fortune, n'ayant fait en l'épousant ni commerce d'argent, ni calcul de vanité, quand un gentilhomme a fait serment à cette honnête fille de lui donner protection et de lui garder fidélité, il n'y a pas de promesses de souper à la Maison d'Or, si sacrée qu'elle soit, qui le relève de ce serment. (Dumas, 1892: 347)

Il rimando intertestuale crea un raccordo fra un ideale aristocratico idealizzato e l'attualità contemporanea. Nel modello cinquecentesco l'adulterio non riguarda la morale né provoca scandalo sociale: i due sposi regolano la questione fra loro e tornano ad amarsi e rispettarsi come prima. A tre secoli di distanza però una simile soluzione è impraticabile: nel mondo borghese un adulterio è una minaccia per la società intera, deve essere sanzionato, non è previsto che sia riparato.

Il secondo *raisonneur*, nella pièce, è Stanislas de Grandedron, l'amico dandy, scapolo, ospite abituale del salotto de Riverolles. Il suo sguardo disincantato è quella di un cinico analista del suo tempo. A differenza del marchese padre, non condanna il presente né si appella al passato: il suo sguardo scettico ironizza, demistificandolo, l'ingenuo melodramma montato da Francine e cerca di ricondurre Lucien a una valutazione disinteressata dell'accaduto, indifferente ai pregiudizi sociali e culturali.

Stanislas. Oui, je te demande ce que tu éprouves. As-tu toujours envie d'égorger ce monsieur? Te sens-tu encore des velléités de tordre le cou à ta femme, qui n'a jamais été si jolie, ni parue si tranquille qu'aujourd'hui. Vas-tu tout oublier et l'aimer de plus belle? Ça se voit quelque fois ça simplifie tout. Crains-tu, au contraire, d'en mourir de chagrin peu à peu, ou crois-tu, que tu t'y feras à la longue? Les romanciers et les moralistes ergotent à qui mieux là-dessus, mais ce n'est le plus souvent que subjectif, littéraire et conventionnel. Je voudrais être renseigné par quelqu'un qui soit de la partie. (Dumas, 1892: 360)

Stanislas giunge alle stesse conclusioni del marchese, ma da una posizione totalmente cinica. Perdonare, si deve, ma solo perché non farlo non avrebbe senso:

Stanislas. Nous sommes tous comiques. Mais le diable m'importe si je sais comment ça finira d'être aussi comiques que nous le sommes! Tu me disais tout à l'heure: "Mets-toi à ma place." Eh bien je m'y mets. Si j'étais à ta place, je partirais pour Rome, puisque tu en as envie d'y aller, et par le même train que ta femme, qui part justement pour Nice et qui, avant d'arriver à Bercy, trouverait bien le moyen de te prouver qu'il n'y a rien de vrai dans l'histoire de cette nuit. Si elle la maintenait, si ce qu'elle ta raconté était vrai, je continuerais tout de même mon chemin, toujours en sa compagnie. Si tu ne veux pas suivre mon conseil, tire à pile ou face ce que tu dois faire [...] Quand nous ne savons plus nous conduire, demandons au hasard de nous conduire. (Dumas, 1892: 367)

Brillante ma inaccettabile per Dumas, il nichilismo di Stanislas, sterile *célibataire* incurante delle regole. Lo punisce facendo affiorare in lui la tentazione suicidaria che, dalla prospettiva del moralismo dumasiano, si annida in ogni individuo che programmaticamente si sottrae al matrimonio e alle gioie della famiglia.

Il y a des moments, quand je reviens du cercle, la nuit surtout, où je me demande d'abord pourquoi j'y suis allé, et ensuite pourquoi j'en reviens, pourquoi au lieu de rentrer chez moi, dans ma peluche bleue et mes faux objets d'art, je ne vais jusqu'au pont faire un plongeon dans la Seine. (Dumas 1892: 368)

In ogni cinico si nasconde un idealista frustato. Stanislas, forse segretamente innamorato di Francine, invidia la felicità domestica di cui Lucien non riesce, per i suoi pregiudizi, a godere pienamente. La morte, dice, è una soluzione migliore:

Cela vaudrait toujours mieux que d'épouser comme toi une honnête fille, pour la trahir et l'amener au désespoir ou à l'avilissement, ou de ne pas avoir d'autre idéal dans la vie [...] que d'apporter à une coquine, sur un plat d'or, sa fortune, son honneur

et son nom. (Dumas, 1892: 368)

L'intreccio è dunque bloccato dall'incapacità di decidere cosa sia meglio fare. In questo modello drammaturgico il finale deve necessariamente ricomporre il conflitto iniziale: scopo del teatro è arrivare a un compromesso e far risplendere il suo contenuto morale. L'astuzia che crea le condizioni per lo scioglimento della trama non ha come scopo la semplice rimozione dell'ostacolo creato da un personaggio oppositore, come avviene nel modello comico classico, ma quello di svelare la virtù dei personaggi, la loro innata bontà. Nel contesto ideologico in cui nasce il teatro dumasiano la bontà corrisponde alla fedeltà ai valori borghesi. Si deve dunque far ricorso ai sentimenti, far sgorgare lacrime, lasciar parlare i sintomi inequivocabili dell'innocenza di Francine.

La soluzione arriva dal terzo, e più efficace, *raisonneur* della pièce: Thérèse, amica e confidente di Francine, suo contraltare femminile. Thérèse è l'esemplare moglie rassegnata ai tradimenti del marito, pienamente dedita alla cura dei figli, indifferente alla passione. Cerca di persuadere l'amica a conformarsi alla condotta delle donne della sua condizione e le rimprovera la tentazione della seduzione: Francine vi si abbandona volentieri nel suo salotto quando cerca di riconquistare l'ammirazione del marito stuzzicando quella dei loro ospiti maschili. La sensualità è invece vista come un vizio da questa morigerata signora, all'interno come all'esterno della coppia coniugale:

Thérèse. Les hommes ont des façons de s'amuser à soi qu'il faut accepter. Ils ont ce qu'ils croient des passions, ce qu'ils appellent des besoins, tout bonnement des habitudes. Ils hésitent assez à devenir des maris, pour que nous les ménagions quand ils s'y décident. (Dumas, 1892: 265)

Thérèse, come tutti gli altri personaggi della pièce, è persuasa che la conclusione dell'avventura di cui l'amica è stata protagonista sia una pura finzione, ma, a differenza degli altri, sa come costringerla ad ammetterlo. Si è accorta della confusione di Francine alla vista del segretario e gioca d'astuzia. Improvvisa una scena fortemente melodrammatica, con il necessario corredo di fazzoletti e mancamenti: si fa trovare da Francine sdraiata su un divano, le

mani sugli occhi, “comme une femme qui pleure”. Ricorrendo a una falsa confidenza, espediente spesso utilizzato nella tradizione teatrale per risolvere intrecci bloccati, le fa credere che il presunto amante l’abbia riconosciuta e abbia ammesso di averla posseduta. Come la convenzione teatrale prevede, la falsa rivelazione provoca un effetto immediato: la reazione emotiva incontrollata, da Rousseau in poi, è considerata il segno più evidente dell’autenticità dei sentimenti.

Francine, *avec un cri involontaire et en courant vers la porte*. Il a menti! Thérèse, *en la retenant*. Allons donc! Le voilà le cris de ta conscience! (*Elle la reçoit dans ses bras, l’embrasse sur le front et la pousse sur le canapé, où elle tombe en sanglotant.*) Crie tant que tu voudras maintenant, l’opération est faite! (*À Lucien, qui est entré avec Stanislas.*) Eh bien! Qu’est-ce que je vous disais? (Dumas, 1892: 393)

L’operazione è riuscita: con la precisione di un taglio chirurgico, il bisturi ha centrato e fatto esplodere l’infezione. L’uso metaforico del lessico medico ancora una volta rivela il fondamento scientifico che Dumas attribuisce alle sue idee morali: il comportamento dei personaggi poggia su spiegazioni fisiologiche. L’urlo dell’onore ferito e della virtù compromessa rivelano l’innocenza organica, potremmo dire, di Francine, *honnête femme* fino nelle sue più fibre più profonde, istintivamente portata ad anteporre la propria virtù al vizio connesso all’adulterio. Ha mentito sul punto più scabroso: se può disinvoltamente mentire, sapendosi innocente, nello spazio discreto della sua dimora, non può tollerare che la sua reputazione sia infangata pubblicamente.

Ma una trasgressione minacciata e consumata fra le mura domestiche è velleitaria. La vendetta di Francine è fallita. L’eroina teatrale non ha il coraggio delle sue equivalenti romanzesche, rinascimentali o ottocentesche. Ha mancato il suo obiettivo: riportare la passione nel matrimonio. La scoperta della sua innocenza non implica infatti una ricomposizione euforica della coppia in crisi. Il finale è freddo: Lucien non ha gesti di affetto né parole di scusa o di perdono.

È l’impenitente Stanislas a chiudere il dramma su una battuta di spirito:

Stanislas. Qu'est-ce qu'on disait, que le mariage est monotone?

C'est très mouvementé.

Lucien. Et ça te décide...

Stanislas. À rester garçon.

Il pousse Lucien vers Francine et sort avec le marquis. (Dumas, 1892: 394)

Questa "scena da un matrimonio" ha definitivamente persuaso il renitente *célibataire* a restare tale: non è un matrimonio ideale, quello tra Lucien e Francine, sembra dire con lui Dumas.

Incapace di commettere la vendetta, Francine dimostra di essere ben lontana dall'ideale proiezione di sé come donna autonoma e ribelle al potere maschile, ideale al quale poteva invece orgogliosamente conformarsi la sua omologa cinquecentesca. Dimostra piuttosto che il suo codice morale è nonostante tutto perfettamente aderente a quello del marito. Alla resa dei conti, rivela di aver introiettato i valori che la sua classe di appartenenza, la sua educazione, la società, le hanno trasmesso. Il finale risuona per lei come una sconfitta. Ridimensionata alla stregua di un momento d'incoscienza folia, l'avventura rientra e la vita di Francine continuerà a scorrere serenamente conformata ai ruoli e agli spazi convenuti, come quella dell'impeccabile Thérèse. Il ritorno all'ordine sarà sancito, significativamente, dall'auspicio di una prossima gravidanza.

Tre atti, otto personaggi principali, una durata di poco più di ventiquattr'ore, un unico *décor*: il modello drammaturgico dumasiano recupera e attualizza efficacemente il ritmo e la necessità propri del modello classico, sia tragico che comico. Al compromesso finale, che riporta ordine nella casa e nella coppia, corrisponde la solida struttura della *pièce bien faite*, che riporta a sua volta ordine e coerenza in scena.

Tuttavia, la psicologia non conformista di questa nevrotica eroina dumasiana, la sua audace peripezia, la rivendicazione del diritto ad agire su un piano di parità con il marito appartengono a un modello teatrale femminile moderno, che Dumas teme, ma anche riconosce e descrive efficacemente. La sua descrizione è affidata a un personaggio secondario, Henri de Symeux, timido corteggiatore e futuro marito di Annette de Riverolles: la coppia che formeranno realizzerà l'unione matrimoniale perfetta,

idealizzata da Dumas e mai rappresentata nel suo teatro. Henri parla con la voce dell'autore: come il suo creatore, è morbosamente legato alla figura materna e profondamente diffidente nei confronti delle donne fino a esprimere una violenta misoginia, sentimento che spesso riaffiora nella vita e nei testi dumasiani.

Henri. Sans rechercher toutes les causes qui ont amené cette modification, telles que l'invasions des étrangères, la glorification des courtisanes, la religion des couturiers, l'avènement de l'argot, l'argent voulant acheter la noblesse, la noblesse voulant retrouver l'argent, un arrivage quotidien de mœurs exotiques par toutes les lignes des chemins de fer venant précipiter les dégénérescences locales résultants des mélanges imprévus, la publicité donnée à tous les scandales, la fusion et la communion de toutes les classes aristocratiques, bourgeoises et interlopes sous les espèces du plaisir quand même... [...] la jeune fille actuelle, à quelque milieu qu'elle appartienne, ne paraît plus disposée à reconnaître l'homme pour son maître naturel et indiscutable. (Dumas, 1892 : 289)

La potenziale trasgressività del personaggio di Francine fu perfettamente percepita dai critici contemporanei. Paul Bourget, in uno scritto del 1887, anno della rappresentazione della pièce, ne sottolineava il coraggio:

L'analyse de la nouvelle pièce qu'Alexandre Dumas vient de donner à la Comédie française n'est plus à faire. [...] bien hardie dans ses dessous physiologiques [...]; plus hardie encore dans ses intentions satiriques [...], téméraire enfin dans sa structure scénique. (Bourget, 1993: 264)

Dumas, per Bourget, va annoverato fra i più efficaci moralisti del suo tempo:

D'autres peuvent écrire et décrire avec un art infini nos mobiliers et les détours de nos rues; d'autres coudre ensemble des notes savamment prises et reproduire à merveille toute la physionomie ambiante de notre civilisation, le quotidien de nos mœurs et jusqu'aux tics et aux gestes de l'homme de notre époque; c'est une besogne précieuse assurément et qui sera d'un grand secours aux

historiens de l'avenir. [...] J'avoue que je préfère à tous les autres un écrivain qui sait déchiffrer un coin du cœur de ses compatriotes à la date où il a vécu. Chaque génération a sa psychologie, nouvelle par certains traits. Avoir contribué à démêler quelques-uns de ces traits me paraît la plus grande ambition du romancier et de l'auteur dramatique. (Bourget, 1993: 264)

Al di là della spiegazione ideologica che motiva l'ammirazione di Bourget, su un piano più specificamente drammaturgico, la rappresentazione del disagio della donna all'interno della vita coniugale, in Dumas, è un sintomo della nascita di nuove eroine teatrali. *Francine*, se si esclude lo stucchevole moralismo che pervade molti dialoghi, presenta delle novità raccolte e sviluppate, seppur con esiti estetici di altezza maggiore, da molta drammaturgia europea contemporanea. Un segno evidente della fortuna di Dumas fuori dei confini francesi, e di *Francillon* in particolare, si coglie nella riscrittura (che lo espose all'accusa di plagio) che ne fece Oscar Wilde, adattandone la trama alla società londinese, in *Lady Windermere's Fan* (1892)¹¹. Un confronto con Ibsen e con la generazione teatrale francese successiva costituisce una interessante prospettiva di studio.

Bibliografia

- Bourget P., *Essais de psychologie contemporaine, études littéraires*, Paris, Gallimard, 1993.
- Charcot J.-M., *Leçons du mardi à la Salpêtrière, professeur Charcot, Policlinique 1888-1889*, Paris, 1889.
- Dumas A., *L'homme-femme, réponse à M. Henri d'Ideville*, Paris, Michel Lévy frères, 1872.
- Dumas A., *Théâtre complet*, Paris, Calman Levy, vol. 1-7, 1883-1892.
- Dumas, A., *Théâtre complet*, éd. L. Sabourin, Tome I, Paris,

¹¹ Pochi giorni dopo la prima rappresentazione, sul "Punch" apparve una caricatura di Wilde ritto su un piedistallo con il gomito appoggiato su una pila di volumi di vari drammi francesi, in cima ai quali campeggiava, per l'appunto, *Francillon*. (Cfr. Ramos Gay I, "From Dumas fils's *Etrangère* to Wilde's *Aventurière*: French Theatrical Forerunners of the Wildean Female Dandy", *Cahiers victoriens et édouardiens*, 72, 2010, p. 83-98).

Classiques Garnier, 2019.

Proust M., *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de J.-I. Tadié, Paris, Gallimard, 1987, vol. 1.

Ramos Gay I., "From Dumas fils's *Etrangère* to Wilde's *Aventurière*: French Theatrical Forerunners of the Wildean Female Dandy", *Cahiers victoriens et édouardiens*, 72, 2010.

Tanner T., *L'adulterio nel romanzo. Contratto e trasgressione*, Genova, Marietti, 1979.

Wilde O., *Il ventaglio di Lady Windermere*, a cura di P. Amalfitano, Venezia, Marsilio, 2015.