

Roberto Cuppone

«MOI, JE NE JOUE PLUS».  
«L'ILLUSION» DI JACQUES COPEAU

1. «*Jouons, mes enfants, pour l'inconnu qui va passer*»<sup>1</sup>

*Madeleine*: Et qu'est-ce que vous jouez?

*Le Comédien*: Tout. Nous allons de village en village, avec nos animaux familiers, la farce sur une épaule et sur l'autre la comédie. La tragédie nous suit, enchaînée. Parfois, nous les lâchons toutes trois en même temps. La poésie règle leurs jeux. Nous touchons à la musique, un peu, et quand elle le veut bien, la danse séduit nos pas. La troupe est peu nombreuse, vous voyez. Notre amusement est de changer de forme et de visage. Enfin, par toutes sortes de tours, nous tâchons d'apprivoiser l'illusion...<sup>2</sup>

*L'illusion* di Copeau è quella di fondere due testi «classici» diversamente esemplari, la *Celestina* di Fernando de Rojas<sup>3</sup> e *L'illusion comique* di Pierre Corneille<sup>4</sup>, due soggetti diversamente e quasi sim-

<sup>1</sup> *L'illusion*, Prologue, 7.

<sup>2</sup> *L'illusion*, Prologue, 5.

<sup>3</sup> Sono note le tormentate vicende di *Celestina*, che sarebbe più corretto intitolare *Comedia de Calisto y Melibea*, come l'*editio princeps* del 1500 (Toledo, Alonso de Proaza), dato che la prima vera edizione del 1499 (Burgos, Fadrique Alemàn) è mutila del frontespizio e dei testi di corredo (fra cui un acrostico dove l'autore, sempre anonimo, si cela); ma gli iniziali sedici atti si accrescono di altri cinque e di numerose varianti in quella che si può decisamente definire una seconda versione, di cui esistono cinque diverse edizioni, fra il 1502 e il 1514, e dove finalmente compare il sottotitolo di *Tragicomedia* (per un'edizione italiana, cfr. Fernando de Rojas, *La Celestina*, Introduzione e note di Pierluigi Croveto, traduzione di Viviana Bricchetti, Milano, Garzanti, 1995).

<sup>4</sup> Pierre Corneille scrive *L'illusion comique* alla fine del 1634; il testo va in scena al Marais a cura di Mondory, che l'ha commissionato, nella stagione 1635-36, dove resta con successo per quattro stagioni prima di venire pubblicato nel 1639 (è questa prima versione che Strehler recupera nel 1985, per la prima volta in epoca moderna); l'autore lo rivede più volte, a partire dal 1644, fino all'edizione considerata definitiva, ormai completamente riscritta e diversa perfino nei personaggi e nella trama, quella del 1660 (per un'edizione italiana, cfr. Pierre Corneille, *L'illusion co-*

metricamente «impossibili», per la sua dichiarata irrapresentabilità il primo<sup>5</sup>, per la sua smaccata autoreferenzialità il secondo<sup>6</sup>; come a dire, altrimenti, per difetto e per eccesso di teatro.

Come spesso in pittura, è naturalmente la vertigine barocca a fornire la telescopica cornice – l'invenzione che Corneille stesso non esita a definire «un étrange monstre» («le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie. Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle»<sup>7</sup>). Copeau svuota questo «étrange monstre» come una valva di tutte le resistibili verbigerazioni di Matamore e delle improbabili vicissitudini di Clindor e ne conserva solo il guscio, la messinscena «catartica» fatta da Alcandre per il padre Pridamant (sono in effetti gli unici due personaggi che sopravvivono ne *L'illusion*, se non si considera che Calixte continua a condividere con Clindor la condizione di figlio). Quindi, con una certa dose di *sense of humour* – per nemesi storica, se si vuole – riempie poi quel guscio, che Corneille nella sua edizione definitiva aveva pruriginosamente emendato di tutto ciò che avesse a che fare col sesso, con la storia più rinascimentale e carnale che possa trovare, quella appunto di *Calisto y Melibea*. Nella metaforica cornice si inserisce così il soggetto del quadro: l'educazione sentimentale. Attuando una specie di significativo chiasmo: il contenitore, l'enunciazione del teorema, è affidato alla pratica illusiva del teatro, mentre il contenuto, la dimostrazione

*mique*, Parma, Pratiche Editrice, 1995; si tratta della traduzione di Antonio Tagliani per l'allestimento di Cobelli dello stesso anno).

<sup>5</sup> «L'abnorme estension (ventuno atti, per giunta di lunghezza diseguale), l'olimpico disinteresse per ogni criterio di verosimiglianza nella resa del tempo e dello spazio (l'attimo che separa il battere dall'aprire una porta può essere riempito da intere pagine di divagazioni o dialoghi), il sostanziale irrealismo della caratterizzazione linguistica dei personaggi, una persistente irrisolutezza tra comico e tragico, tra teatro e romanzo» ne sono i tratti (Pierluigi Crovetto, *Introduzione* a Fernando De Rojas, *La Celestina*, cit., p. XXVIII).

<sup>6</sup> Fino a Corneille, infatti, «on se contentait de deux niveaux de représentation, souvent mal joints l'un à l'autre. Corneille va jusqu'à trois et les imbrique parfaitement l'un dans l'autre, comme des poupées russes, véritable tour de force qu'aucun de ses contemporains, rivaux ou épigones, n'osera renouveler. D'autre part il était tout à fait exceptionnel qu'on mit le *contenu* de la pièce intérieure en relation avec celui de la pièce principale» (Georges Forestier, *Commentaires* a Pierre Corneille, *L'illusion comique*, cit., pp. 115-116).

<sup>7</sup> Pierre Corneille, «A Mademoiselle M.F.D.R.», lettera dedicatoria de *L'illusion comique*.

che appunto dovrebbe rappresentare la realtà più oggettiva e ineluttabile dell'animo umano, attinge in ultima analisi alla letteratura.

Inutile dire che il *trait d'union* fra le due fonti non è solo questo efficace incastro; la coesione non è affidata solo all'ingegneria narrativa. Copeau, nella prospettiva di una *comédie nouvelle*, trova evidentemente complementari le due diverse liminalità dei testi d'origine: il primo fra teatro e metateatro, fra il dentro e il fuori della rappresentazione; il secondo fra commedia e tragedia, oltre quella tradizionale pseudoaristotelica classificazione per generi così normativa nella tradizione francese. Infine, il carattere «enciclopedico» della *Celestina*, autentico centone di situazioni relazionali e di motti sapienziali, più di duemila – quasi corrispettivo, sul versante affettivo, di quel rinascimentale Teatro della Memoria sognato da Camillo e da Fludd –, si presta bene allo «squadernamento» offerto dalla magia del Teatro. La «comedia [*sic*] dell'arte» dei romantici, cioè a dire l'arte della commedia, l'utopia del teatro – che naturalmente come tale non può più essere solo commedia né solo tragedia, ma «*comédie nouvelle*», appunto –, si riscopre in fondo come l'eterna metafora, più letteraria che teatrale, della «*comédie humaine*». Del resto, in epoca più recente, Strehler dirà del suo interesse per *L'illusion* di Corneille: «Ce qui nous a plus touché dans *L'illusion*, n'est pas le retour d'un autre magicien, après Prospero de la *Tempête*, d'une autre grotte-théâtre, d'un drame sur le théâtre ou du théâtre [...] Non, dans *L'illusion*, nous avons été frappés essentiellement par cette métaphore de la vie de l'homme qui utilise le théâtre pour une démonstration poétique et bouleversante de la relativité des liens et des sentiments des protagonistes des scènes du monde où se joue l'aventure humaine»<sup>8</sup>.

Il *Prologue*, il primo livello narrativo, è tutto di invenzione: inizia a sipario abbassato con una riflessione sul mestiere dell'attore e sul problema della sincerità; quindi prosegue con struggenti riferimenti autobiografici (in particolare al rapporto fra Copeau e Suzanne Bing, che il regista ricorda nei panni di Viola nella *Dodicesima notte*) e con collettive scene mimate («Le tapis! *On déroule et fixe le tapis*. Pour égaliser une pure surface sous les pieds intelligents du mime...»<sup>9</sup>) che rispecchiano la campagna, e dunque il primo pubblico potenziale dello spettacolo (1-8). Viene arruolato in compagnia, per le sue doti

<sup>8</sup> Giorgio Strehler, *Préface* (trad. Myriam Tanant) a Pierre Corneille, *L'illusion comique*, Paris, Le Livre de Poche, 1987, pp. 7-8.

<sup>9</sup> *L'illusion*, Prologue, 6.

acrobatiche, un picaresco giovane in fuga, Petit-Pierre (ennesima incarnazione dell'ultimo arrivato della famiglia delle Maschere, Pierrot). Finalmente (9) un Esprit de la Comédie introduce il vecchio padre Beseigne, in cerca del figlio Petit-Pierre, dal mago Alcandre – come fa Dorant con Pridamant in *Corneille I*, 1-2. Il personaggio dell'amico-pedagogo (che peraltro in *Corneille* non compare più) qui si spiritualizza per fare meglio da trait d'union fra i *comédiens* e il loro primo spettatore, Beseigne; fra il livello «pre-espressivo», come si potrebbe dire oggi con un po' di azzardo teorico, e il primo livello della rappresentazione (secondo della narrazione). A conclusione del *Prologue* (10-11) si sviluppa l'incontro fra Beseigne e Alcandre (disposto originalmente a cavallo fra i due primi atti di *Corneille*; I, 3 e II, 1) e l'inizio della sua magia

Col primo atto ci troviamo già calati nel terzo livello narrativo, l'illusione di Alcandre e cioè il *récit* della *Celestina*, che prosegue per tutto il secondo e il terzo, con alcune importanti differenze dall'originale.

Parmeno e Sempronio sono due occasionali incontri di Calixte anziché suoi servi dall'inizio, come in *Celestina* (e forse anche per questo conservano l'iniziale nome spagnolo); l'atto inizia appunto con loro, contrariamente alla *tragicomedia* spagnola che inizia ex abrupto dall'incontro fra Calisto e Melibea. D'altro canto il pretesto di quest'incontro, anziché l'inseguimento di un falcone, è ora la fuga di una bestiola di compagnia di Mélibée, Lhazikuzan, di specie appositamente non definita – si potrebbe dire antropomorfa, perché viene mimata da un attore in una scena molto elaborata e oggetto di grande investimento espressivo (la scena 7 è infatti l'unica a essere accompagnata da una lunga nota di regia manoscritta, «Capture de Lhazikuzan», che descrive minuziosamente e finanche in forma di diagramma gli spostamenti dei personaggi in scena<sup>10</sup>). Scompaiono la madre di Melibea in *Celestina*, Alisa, come pure alcune figure minori, Tristàn, Critone il puttaniere e Centurione il ruffiano; in compenso Copeau metaforizza amaramente la figura mercenaria del poeta in Taguada. Soprattutto inserisce un movimento a chiasmo fra due figure trascendentali prima inesistenti, il Choeur e il Petit Démon (poi apertamente «Le Diable»): la Preghiera e la Tentazione. Nei primi due atti il Choeur, di fatto già attuato sia nel *Prologue* che nell'*Épilogue* dalla figura collettiva dei *comédiens*, si personifica come voce

<sup>10</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Arts et du Spectacle, Fonds Copeau, F<sup>o</sup> Col. 1/75, 9 fogli mss.

fuori scena che fa da controcanto alle titubanze dei due innamorati: dapprima con Calixte (I, 4), poco dopo con Mélibée (I, 6), in entrambi i casi per invocare su di loro la protezione del Cielo; quindi per accompagnare fuori scena una Mélibée ormai sedotta (II, 6); realizzando in questo modo una specie di dissolvenza incrociata con la crescente presenza in scena di un Petit Démon mimato, che dapprima visualizza le tentazioni di Célestine a Mélibée («*pendant qu'elle parle, un petit démon est entré à quatre pattes. Il va se loger derrière Célestine, se dresse et montre sa tête par dessus l'épaule de celle-ci*»: II, 5), quindi, con un salto di livello narrativo, stende a calci il povero Beseigne che cerca di cacciarlo a cappellate.

I tre atti, che naturalmente operano una notevole sintesi della vicenda di *Célestine*, sono alternati da *Interludes* di invenzione, dove si rammenta allo spettatore la finzione in corso e nello stesso tempo si scandisce l'articolazione del racconto. Il *Premier Interlude*, infatti, reintroduce Alcandre che solleva il povero Beseigne dalla tensione accumulata, dandogli tregua e facendo calare il sipario per la prima volta. Il *Deuxième* riporta in scena la figura del Petit Démon: in questa terra di nessuno che è il prefinale d'atto (a quale livello narrativo ci troviamo, quello principale o quello secondario?) incrocia la scena da padrone, recando una misteriosa missiva – si capirà poi che è la lettera che allontana Plébère, padre di Mélibée, e che provoca, causandone l'assenza, il compiersi della tragedia. È di Copeau dunque l'idea, ancora una volta metateatrale, di visualizzare la «provenienza» dell'incidente narrativo (con un'involontaria identificazione fra invenzione letteraria e trucco diabolico): processo che entra infine addirittura nella storia centrale – terzo livello (III, 15) –, quando il Petit Démon riaffiora nella sua figura matrice, quella del Diable vendicatore (l'Ange Noir poi ricordato nel *Journal de bord*<sup>11</sup>), con un movimento invasivo del racconto di vettore opposto a quello della presa di coscienza, «evasiva», di Beseigne:

*Le Diable paraît au fond. Parmeno et Sempronio esquissent un geste de fuite. Le Diable se dresse et fait un geste qui les immobilise. Puis il joue avec*

<sup>11</sup> *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929* (édition commentée par Denis Gontard, Paris, Seghers, 1974) è il diario della compagnia tenuto da Suzanne Bing integrando alcuni appunti di Léon Chancerel per il periodo iniziale di Montreuil (d'ora in poi *Journal*, senza indicazione di pagina); ringrazio qui Denis Gontard – con Catherine Dasté, uno dei pochi trait d'union fra gli ultimi testimoni dei Copiaus e la nostra generazione postuma – per i preziosi materiali e per l'incoraggiamento allo studio di questa piccola grande epopea di attori.

*eux, les faisant danser à son gré sans les toucher. Il étend ses griffes. Invinciblement attirés, Parmeno et Sempronio viennent à lui. Il les saisit, les étrangle lentement en descendant au bord du tréteau et les précipite. Le Diable donne un coup de pied au cadavre de Célestine et le fait rouler à terre. Il pousse un cri en s'immobilisant. Au cri du diable répond un grand cri de Beseigne. Rideau.*

Ed ecco infatti che il *Troisième Interlude* consiste nella confessione accorata di Beseigne, che l'*illusion* di Alcandre ha portato a illuminazione: si rivolge agli spettatori («pardonnez à vos enfants, pardonnez à vos enfants...») estendendo a loro così la sua catarsi – o meglio, nell'ottica dell'autore, tentando di trasformare la catarsi rappresentata in una catarsi effettiva.

Con l'*Épilogue* (1), si ritorna di nuovo ai primi due livelli narrativi dell'inizio, ormai indistricabili – e alla totale invenzione di Copeau. Beseigne è scomparso, la scena è vuota.

*Le Comédien*: Quoi? Le charme serait-il rompu?

*Michel (de derrière le rideau)*: Entrez... entrez...

*Le Comédien*: Je ne peux pas entrer. J'attends Calixte.

*Michel, paraissant*: Il n'est pas prêt.

*Le Comédien, montant sur le tréteau*: Ce que j'ai toujours craint dans mes rêves peut donc arriver: que la comédie se refuse.

Si intavola una discussione fra gli attori sull'opportunità di portare a termine la commedia; ognuno, con diversi argomenti, trova proprio nello sconfinamento con la realtà la motivazione a sospendere la finzione. Ma alla fine il Comédien e il suo mestiere sembrano avere il sopravvento:

Ne vous portez pas si légèrement à la rencontre des péripéties. Laissez venir à vous les éléments de la création. Et laissez-les mûrir. Ils ne nous livrent pas d'emblée tous leurs secrets. Les uns qui semblaient les mieux doués pour la vie, vont peut être mourir. Ils se détruisent et s'exaltent à l'insu de notre volonté. L'esprit n'est pas seul à chercher sa voie parmi les accidents d'un ouvrage. Pour savoir inventer, il faut savoir obéir.

Mentre dunque il Comédien-Alcandre-Plébère sta per vendicarsi di Calixte, rientra in scena lo spettatore, Beseigne (*Épilogue*, 2), che lo supplica di risparmiare suo figlio; è commosso, convincente, il

pubblico di *paysans* lo sostiene e lo applaude: è l'ora del *dénouement*.

*Le Comédien*: Vous entendez, vieux Beseigne. Chacun vous applaudit. Je n'ai vraiment plus rien à dire. Je crains d'exprimer un sentiment qui puisse paraître emprunté et devant vous de feindre un personnage. Laissez-moi quitter ces ornements et dépouiller ce vêtement qui me paraît déplacé (*il dépouille sa robe et apparaît vêtu comme au Prologue*).

*Les Paysans*: Ah!

*Le Comédien*: Oh... levez-vous, Beseigne: je ne suis qu'un comédien.

*Beseigne*: Comédien... vous n'avez pas honte?

*Le Comédien*: Petit-Pierre vous dira le secret de nos jeux. Ils sont un peu sacrilèges. Oui, nous jouons avec la vie. Mais ne méprisez pas notre art; si, feignant de savoir des âmes un peu plus qu'il n'en sait, c'est par lui qu'entrent dans la vôtre la tendresse et la clairvoyance.

*Petit-Pierre*: Mon Père...

*Beseigne*: Mon enfant... (*il le serre dans ses bras*).

I Paysans chiedono a gran voce la prosecuzione della commedia, ma gli attori sono già pronti a ripartire (*Epilogue, 3*); alla Comédienne non resta che constatare che

La Comédie ne bat plus qu'une aile.

Elle palpite encore un peu

Dans nos gestes et dans nos voix.

*Le rideau de fond glisse doucement sur le sol.*

On lui décroche ses rideaux,

On lui dérobe ses costumes,

On lui efface ses visages.

*Les autres comédiens vêtus de leurs longues robes s'approchent de la scène.*

Et, dépossédées de leur apparence,

Les âmes des personnages

Viennent flotter autour de la scène

Pour assister à ce désistement.

C'est ainsi que nous nous retrouvons,

Seuls au milieu de la nuit,

Devant une dernière lumière

Avec un peu de rouge à la joue...

*Les comédiens (à mi-voix)*: En route...

Anche Beseigne e Petit-Pierre, padre e figlio, si rimettono in strada, «c'est la moisson bientôt. Les choses nous réclament»; ed è ancora la voce della Comédienne, la stessa che per tutto il racconto è uscita di sotto la maschera di Célestine, che li saluta:

Adieu Beseigne et Petit-Pierre  
Vos esprits et votre coeur  
N'ont pas chancelé longtemps  
Parmi nos artifices.  
Vous allez nous quitter comme on quitte  
Les compagnons d'un soir d'ivresse.  
Et tachez de démêler  
Votre existence simple et forte  
D'avec les illusions  
Qui vous ont fait du mal et du bien.  
Et vous, Mesdames et Messieurs,  
Vous souvenant des voix et des visages,  
Bientôt vous ne saurez plus quelles voix  
Appartenaient à quels visages.  
Vous ne retrouverez déjà plus le nombre des personnages  
Dans le nombre des comédiens.  
C'est que le comédien,  
Peut être tour à tour et n'être plus ce qu'il est.  
C'est qu'un même visage peut sans se déformer  
Jouer entre deux masques.  
Elle encadre son visage de ses deux masques.  
Et la figure est le troisième  
Qui n'est pas moins mystérieux.  
Elle garde son intégrité  
A l'abri d'une hypocrisie.  
Et le masque de la figure  
Préserve l'âme de grimace.  
Demain nous nous renoncerons encore  
Pour servir d'étranges pensées.  
Nous nous sacrifierons encore  
A de dangereux personnages.  
O mes enfants  
Ne touchons à ce métier terrible  
Qu'avec des mains de feu.  
Nous avons besoin plus que d'autres  
De courage et de simplicité.  
Nous avons besoin plus que d'autres  
D'offrir à Dieu notre travail.  
Pour donner à chaque alliage  
Que nous composons de nous-mêmes avec une inspiration de poète,  
Sa force, son éclat et son rayonnement,  
O mes enfants, restez purs...

*Musique. Sur la musique les comédiens commencent à se déplacer en silence. On roule la toile de fond, le tapis. On ramasse les lanternes et les ballets à terre. Les comédiens se groupent à gauche, les paysans à droite. Beseigne*

et *Petit-Pierre* sont au milieu, *Maiène* rejoint son groupe la dernière. La musique s'arrête.

*Petit-Pierre*: Adieu, *Mélibée*...

## 2. «Je suppose que le rideau se lève»

A l'instant précis où le rideau se lève, il faut que tu sois prêt, Comédien. C'est à dire que ton apparence, tes sentiments, ta mémoire aient été dévorés par la mémoire, les sentiments, l'apparence d'une personne étrangère qui tend à devenir en toi plus présente que toi-même. Tu n'est tout à fait prêt que si tu es complètement remplacé. Or, j'imagine que dans cette lutte le Comédien, d'abord dompté par son personnage, reprenne au dernier moment le dessus. Je suppose que le rideau se lève et que le Comédien ne soit pas prêt. N'ayant pas eu le temps d'abaisser son masque, il est surpris. Il se trouve à découvert devant le spectateur. J'ai souvent rêvé cet accident. Que fait le Comédien? Va-t-il se dérober, d'un bond, vers la coulisse? Va-t-il feindre à l'improviste les gestes de son rôle, passer visiblement de sa personne au personnage, imposer ouvertement l'illusion? Ou va-t-il au contraire, faire un pas vers la salle, profiter de la circonstance et s'exposer tel qu'il est? Je sais bien qu'on ne pourra pas croire qu'il parle sincèrement. Car on attend qu'il joue. On pensera qu'il joue. Il faut qu'il joue. Or, sa disposition, ce soir là, est de ne pas jouer. Vous dites d'un ressort qu'il joue. Moi, je ne joue plus. Je suis usé [*Prologue*, 1].

Quel titolo, così seducente<sup>12</sup>; i nobili quarti letterari da cui proviene; alcuni successi internazionali fanno sì che si citi spesso *L'illusion* – un po' semplicisticamente – come l'esperienza culmine, il punto di arrivo e insieme l'emblema dei Copiaus<sup>13</sup>.

E in effetti *L'illusion* accompagna quasi per intero i tre anni «epici» dei Copiaus: compresi fra il giugno del 1926, sei mesi dopo l'arrivo a Pernand, dove per la prima volta si registra una «élaboration de *L'illusion*» («le Patron travaille au scénario. Il fournit les projets des masques. On commence les masques. Villard commence la musique. On entreprend les parties mimées et dansées. *Maiène* des-

<sup>12</sup> Già Corneille, nelle ultime versioni della commedia, aveva adottato il titolo assoluto, senza il pleonastico aggettivo.

<sup>13</sup> «Samedi 9 mai 1925: [...] Les gens du pays, patoisant le nom du Patron, nous appellent "Le Copiaus". La troupe adopte ce titre» per la prima volta sui manifesti, a fianco del tradizionale simbolo del Vieux Colombier, le due colombe (*Journal*, p. 75); l'appellativo, però – «copiàs», pronunciato alla borgognona –, era già stato assunto almeno dall'8 aprile, nel *prologue* di Michel Saint-Denis *Jean Bourguignon et les Copiaus* (*Ivi*, p. 72).

sine les costumes»<sup>14</sup>), e il 14 maggio 1929, data dell'ultima replica di Lione, la ventisettesima, per la quale un André Obey ignaro della *dissolution* in atto saluta gli attori che «s'en vont en reprenant le choeur des colombes»<sup>15</sup>.

Se, in omaggio alla letteratura, i prodromi della scelta si possono già vedere ai tempi del Vieux Colombier, nella prima lettura de *L'illusion* da parte di Copeau (su suggerimento di Suzanne Bing, che non a caso ne diverrà la protagonista); o forse ancora nella lettura, più vicina nel tempo, quasi contestuale, fatta alla compagnia di un'altra grande, «enciclopedica» magia, quella della *Tempesta* di Shakespeare<sup>16</sup>; altri probabilmente sono i fatti più direttamente confluenti nella decisione dell'allestimento.

Col maggio del 1926 e il ritorno della bella stagione, il senso di appartenenza alla compagnia si fa sempre più struggente; il 17 si festeggia l'anniversario del primo spettacolo<sup>17</sup>, e negli stessi giorni «on appose l'effigie des colombes sur la porte de chaque maison où loge un Copiaus». Il 25 arriva Jean Mercier, «mago» della luce al Vieux Colombier e prima ancora collaboratore di Appia (nonché futuro organizzatore della tournée in Svizzera); e con lui (1° giugno) si avvera l'incantesimo della luce elettrica nella Cuverie, la sala prove dei Copiaus, fino a ora praticata a lume di candela. Come non pensare che la decisione di mettere in scena *L'illusion* sia contestuale al suo arrivo e alle nuove possibilità illuminotecniche della Cuverie? Dove si fa pure una gettata di cemento e Mercier «dessine le tracé du sol», un quadrato con quattro fori agli angoli per inserire delle piantane, quasi un teorema, la sintesi della sintesi della scena fissa di Jouvet. Per cui non arrivano casuali, semmai programmate, le successive visite alle prove di prestigiosi amici, fra cui Henri Ghéon (17 e 18 luglio) e André Gide (prima metà di agosto).

Così luglio è già mese di pieno «travail pour *L'illusion*: masques, dessins de costumes, teintures d'étoffes, premiers costumes, tapis, musique, danse»; il 7 si registra il «moulage du premier masque, celui de l'Esprit»; il 14 Copeau legge alla compagnia il primo atto, e dal

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>15</sup> «Les Nouvelles Littéraires», 13 luglio 1929; cit. in *Ivi*, p. 214.

<sup>16</sup> Maggio 1926; ma la prima lettura della *Tempesta* risale al 1° febbraio 1925.

<sup>17</sup> Il 17 agosto dell'anno prima i Copiaus avevano debuttato a Demigny con un programma comprendente: «1<sup>re</sup> partie: *Les Copiaus*, prologue; *Les sottises de Gilles*, parade du XVIII<sup>e</sup> siècle, par Thomas Guellette; 2<sup>e</sup> partie: Intermède burlesque des Trois Musiciens; *Le veuf*, scène dramatique [di Copeau]; *Les jeunes filles à marier*, divertissement mêlé de chansons».

giorno dopo parte un generico «travail des textes»; finalmente il 27, mentre già si sta organizzando il debutto in Svizzera, «premières répétitions du 1<sup>er</sup> acte de *L'illusion*», iniziano le prove in piedi.

In agosto, contemporaneamente all'allestimento di alcune rappresentazioni a Pernand e a Beaune, il lavoro prosegue: il 1° Copeau finisce il costume di Célestine ed entro la metà del mese «achève le texte» – che dunque gli ha occupato, dalla prima stesura dello scenario al testo compiuto, circa due mesi. Intanto vengono ultimate le maschere e la maggior parte dei costumi; fra questi «fait sensation» quello di Célestine, mostrato in assaggio al pubblico di Pernand il 15 agosto. La seconda figlia di Copeau, Edi, «compose et exécute les deux rideaux de fond». Solo a questo punto Copeau consente agli attori di dedicare un po' di tempo alla preparazione della *Célébration de la fête du vin*, in programma a Beaune il 28, la cui realizzazione però risulta meno incidentale di quanto faccia apparire il *Journal*: per il trionfo popolare ottenuto, che galvanizza la compagnia (vanno perfino vendute le canzoni di Villard, stampate per l'occasione), e per alcune iniezioni di autobiografia che ritroveremo nel testo – non può essere un caso, ad esempio, che già ai primi di settembre Copeau, oltre a rifare l'*Épilogue*, «achève le *Prologue*», dove si racconta fra l'altro l'arrivo in paese della compagnia e l'incontro festoso con alcuni *paysans* e *paysannes*.

Settembre è il mese delle prove, e naturalmente anche degli incidenti: il 13 Claude Varese si becca gli orecchioni, e Villard ne prende il posto nel ruolo del Diavolo; così è sempre lui, il Diavolo, forse un po' risentito, a metterci lo zampino, quando Jean Dasté, il 27 settembre, tentando di modellare «les griffes de l'Ange Noir», si pianta un paio di forbici sopra il ginocchio.

Fra cielo e terra, comunque, arrivano insieme il momento della vendemmia e del debutto: il 1° ottobre la compagnia parte per la Svizzera. Direttamente dai *salons des fêtes* di provincia alla ribalta internazionale: è la prima volta, è un salto nello spazio, è comprensibile che il giorno successivo, allo Stadttheater di Basilea, per rompere il ghiaccio, si scelgano i classici più rodati, *L'école des maris* e *Le médecin malgré lui*, rispettivamente alla tredicesima e sedicesima replica. Ma già l'indomani è l'ora de *L'illusion*: dopo una prova pomeridiana per adattare certi movimenti alla gamba ferita di Dasté, «dimanche 3 octobre, première de *L'illusion*. Très gros succès, 8 rappels». Il Diavolo sembra ancora mettere alla prova la fede di Copeau, facendogli simbolicamente franare addosso un sipario proprio mentre lui è lì che, da Comédien (e da uomo), si domanda se al-

zarlo o no: «dans l'Induction le rideau des Comédiens, mal accroché, tombe quand le Comédien le manoeuvre. Le Patron souffle à Storm et à Villard de le raccrocher franchement en vue du public, ce qu'ils font pendant que le Comédien continue [...] public très impressionné, profond silence». È la recente vocazione a salvare l'attore o l'antica pratica pagana dell'improvvisazione?

Quanto al resto della tournée «svizzera», i Copiaus, a Zurigo, il 5 ottobre, trovano una «salle peu pleine, 5 rappels»; a Neuchâtel, l'8, tra influenze e acciacchi, nonostante «les échos du succès de Bâle font demander *L'illusion* en Allemagne», incappano in «mauvaises conditions de jeu, scène et tréteau trop petits», causa di nuovi malevoli «petits accidents. Public moins nombreux, moins attentivement silencieux, mais plus mouvementé, rires et applaudissements. Succès»; a Losanna, il 12, trovano una «salle moine pleine, grand succès, le moins vibrant de la tournée», nonostante la storica visita di Appia, che li accompagna per il resto della tournée «avec enthousiasme»; a Ginevra, il 14, «salle comble, succès enthousiaste. On nous conseille de rester un jour de plus la salle serait comble et le succès triomphal».

Sulla strada del ritorno, passando per Lione, i Copiaus possono già archiviare un'ottima recensione di «Comoedia», che vede ne *L'illusion*, un po' tautologicamente, «un Copeau joué par Copeau. Le prologue nous le montre au naturel, héros du théâtre un moment abattu, mais que des jeunes compagnons viennent reconforter et solliciter: ils veulent jouer, Copeau les entraîne»<sup>18</sup>.

Di nuovo a Pernand, la routine. Vacanze. Il Patron se ne va negli Stati Uniti. Basso profilo per gli Illusi, fino a primavera. In giugno ripresa alla grande della scuola, con nuovo orario e programma; busano nuovi studenti, specie stranieri – sembra l'Odin Teatret di Eugenio Barba, mezzo secolo prima.

Si riparla de *L'illusion* solo nel settembre del 1927, giusto un anno dopo, per una possibile pubblicazione del testo (mai avvenuta): «Berthold Mahn viendra en mars faire des dessins de *L'illusion* pour une édition que le Patron demande à Maurice Darantière de Dijon»; dal 15 iniziano le prove per una ripresa, con Aman Maistre in Taguada al posto di Jean Mercier; in alternanza con le prove del «classico» per la nuova stagione, *L'Anconitaine* da Ruzante.

Quindi si parte per la seconda importante tournée, quella «olandese», durante la quale in particolare *L'illusion* tocca Dôle (10 no-

<sup>18</sup> Corrispondenza di Jean Goudal da Ginevra, «Comoedia», 25 ottobre 1926.

vembre), di nuovo Ginevra (16), Friburgo (21), Strasburgo (28) e finalmente Amsterdam (6 dicembre), Leida (7), Haarlem (9), Utrecht (10), Rotterdam (11), L'Aia (12), Bruxelles (16), Lovanio (20; vi assiste Chancerel), Malines (22), Liegi (23). Fra «gerbes de fleurs» e qualche forno, la stampa è rapita: ad Amsterdam «la presse a été plus élogieuse qu'on ne l'avait jamais vue en Hollande pour une troupe étrangère», e il «Telegraaf» dedica una pagina intera al «Vieux Colombier».

Natale. Si sposano Maiène Copeau e Jean Dasté. Copeau è di nuovo in giro a letture, Francia e Belgio – due mesi. Muore Appia, Mercier va ai funerali. I Copiaus restano eroicamente attaccati al loro progetto, con *La danse de la ville et des champs*: il 4 marzo, a Meursault, Copeau di ritorno vi assiste, il giorno dopo li stronca.

È a questo punto che cade la terza tournée dell'*Illusion*, più breve e in due fasi. Il 6 marzo si provano due sostituzioni, Maistre in Be-seigne e Paulet in Taguada; ancora prove il 7 e il 10, quindi si riparte; due repliche, a Bruxelles, il 12 marzo (come non aspettarsi una «mauvaise représentation, extrême fatigue des acteurs [...] peu de communication») e il 16 marzo; quindi, dopo il rientro a Pernand, altre tre repliche in zona: a Beaune (19 aprile), a Chalon-sur-Saône (29) e infine a Digione (8 maggio).

L'estate del 1928 passa fra arrivi di nuovi allievi, impegni editoriali di Copeau, visite, una breve tournée della *Danse*, un'ennesima riorganizzazione degli orari della scuola. La quarta vita de *L'illusion*, quella «inglese», dopo un rapido periodo di prove a partire dal 19 novembre, è una vita di falena: dura l'arco di due repliche, a Londra, il 29 novembre (ma al Saint James Theatre è con la matinée de *L'illusion* che i Copiaus debuttano, e Copeau riceve la lettera di Granville-Barker), e a Cambridge, il 4 dicembre, di fronte a un pubblico studentesco. Una terza replica (Leicester) salta per via di «une scène impraticable pour nos jeux de rideaux» – sempre più protagonisti in negativo con i loro macchinosi insostituibili effetti.

Breve soggiorno della compagnia a Parigi, poi di nuovo a Pernand, dove Saint-Denis e Villard scrivono l'ultimo canovaccio, *Les jeunes gens et l'araignée ou La tragédie imaginaire*, subito messo in prova. Ma l'anno della crisi, il 1929, i cinquant'anni del capo e i 29 gradi sotto zero segnano già l'inizio del Grande Freddo. Il debutto del nuovo testo «collettivo», previsto per marzo, subisce ben quattro rinvii «pour cause de grippe», l'ultimo d'imperio di Copeau, a dopo la prevista, fatale tournée «torinese». Che pure si annuncia costellata di forfait: Storm è rimpiazzato da François Guenot nel Prologo e

nell'Epilogo, mentre Maistre lo sostituisce nell'Ange Noir (di nuovo: parte piccola, ma tormentata); Renée Garcia opta pragmaticamente per un altro spettacolo a Parigi e viene sostituita da Villard in Lhazikuzan, senonché anche lui finisce all'ospedale ed è a sua volta rimpiazzato da Claude Varese.

Dunque è in Italia, dove i Copiaus arrivano per la prima volta ripercorrendo all'incontrario quella via delle Alpi che secoli prima aveva consacrato al successo internazionale i loro modelli italiani, che si produce la prima esplicita *désillusion*: il 21 marzo l'unica rappresentazione è un fiasco, sebbene incorniciato prima e dopo dal nume di Molière e dalle conferenze di Copeau, lenito da accomodanti parole di Silvio d'Amico e da sbandierati «projets de tournée dans toute l'Italie pour 1929-30». In un paese che va già riempiendosi di personaggi in cerca d'autore, dove da tempo immemore si recita a soggetto, ciascuno a suo modo, quell'illusione sembra piuttosto un effetto da baraccone: «*L'illusion n'est pas comprise ni goûtée*» (inutile dirlo, ancora una volta quel maledetto sipario non fa quel che ci si aspetta da lui: «long arrêt à l'Induction par mauvais accrochage du petit rideau de scène»).

Al ritorno, c'è appena il tempo perché *Les jeunes gens* finalmente debutti; appena ricordato nel *Journal*, sebbene la stampa (e alcuni dei protagonisti) lo registri fra gli esiti più caratteristici del lavoro della compagnia. L'ultima replica de *L'illusion* è a Lione, il 14 maggio: André Obey fa quattrocento chilometri per andarla a vedere; col suo struggente articolo non sa di scrivere l'epitaffio dello spettacolo.

E dei Copiaus, che sette giorni dopo ammainano definitivamente i loro farraginosi *rideaux*.

### 3. «*La comédie se refuse*»<sup>19</sup>

L'esistenza di numerose altre pièce inedite (almeno quattordici: *L'Anconitaine*, *La célébration du vin*, *La danse des champs*, *L'impôt*, *Jeu pour la fête de Noël*, *Les jeunes gens et l'araignée*, *Arlequin magicien*, *Mirandoline*, *L'objet ou les contretemps*, *Prologues*, *Les sottises de Gilles*, *Les vacances*, *Le veuf*, *Les cassis*), oltre ai copioni molieriani, a numerose varianti, specie dei *Prologues*, a note di regia e ad altri materiali soprattutto di Copeau, ma anche di Léon Chancerel, di Jean Villard, di Michel Saint-Denis – insomma di un corpus già in

<sup>19</sup> *L'illusion*, Epilogue, 1.

partenza conservato e tramandato come frutto di un'impresa unitaria<sup>20</sup> –, impone di analizzare *L'illusion*, testo e messinscena, anche dal punto di vista di un laboratorio di scrittura teatrale *sur le champ* quasi unico nella storia del Novecento.

Tutte queste scritture, a prima vista, sembrano rispondere a una duplice istanza: da un lato la creazione di eventi tendenzialmente unici, espressamente pensati per le circostanze in cui si debbono svolgere, ad esempio facendo largo uso di varianti al testo, di situazioni mimate e/o da improvvisare, di elementi autobiografici (particolarmente per l'«Induction», termine coniato da Copeau, e distinto da «Prologue» e «Introduction», per valorizzare gli aspetti preparatori e metateatrali del classico prologo di commedia); dall'altro la rivisitazione dei «classici» – Molière in primis – intesi come patrimonio di *exempla, langue e paroles*, moneta corrente spendibile in ogni circostanza in quanto portatori di valori presunti «oggettivi». In esse si gioca inoltre una complessa interazione fra l'ispiratore indiscutibile di questo processo di elaborazione, Copeau, e gli effettivi contributi degli attori, che, nel corso della storia della compagnia, si fanno di più in più centrifughi e portatori di esperienze autonome – nate dall'incontro (attenzione: programmato in quanto tale) col pubblico «vergine» della Borgogna.

In questo contesto, senza dubbio *L'illusion* prende un posto unico ed esemplare: oltre naturalmente che per essere il primo e il più organico tentativo di scrittura di Copeau «à la campagne», perché la struttura portante sviluppa al contempo metateatralità e autobiografia; perché di «classici» ne riunisce addirittura due; perché fin dal titolo esprime in modo antifrastico l'ambizione più alta, dell'attore e della compagnia insieme, quella di una nuova necessità del teatro. Per cui si comprende ancora meglio un altro tratto di unicità de *L'illusion*: è l'unico caso, fra tutti i testi prodotti coi Copiaus, per cui Copeau pensò a una pubblicazione – tanto più quando è ancora, si può dire, in corso d'opera. Pur in attesa della verifica incrociata con altre ambiziose trasposizioni di classici (da *Mirandolina* a *Le médecin malgré lui* a *L'Anconitaine*, Copeau in Borgogna interroga program-

<sup>20</sup> Questo corpus, denominato Fonds Copeau, nel 1964 è stato oggetto di lascito da parte della figlia maggiore di Copeau, Maiène, alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (di cui ancora qui si indicano le segnature); in tempi successivi a questa ricerca il fondo è stato completamente rilevato dalla Bibliothèque Nationale; le pièce citate si trovano rispettivamente alle segnature COL 1/1, COL 1/25-28, COL 1/38, COL 1/48, COL 1/50-51, COL 1/52, COL 1/83, COL 1/85, COL 1/88, COL 1/98-104, COL 1/107-114, COL 1/116, COL 1/117, COL 1/119.

maticamente gli «oracoli» della commedia: Goldoni, Molière, Ruzante), appare chiaro che quantomeno l'autore le attribuisce un valore autonomo di scrittura che invece non riconosce alle altre operazioni. Per cui si può legittimamente supporre che *L'illusion* sia forse, oltre che il primo, quello fra i testi che, agli occhi dell'autore, più si avvicina all'agognata, asintotica, *comédie nouvelle*.

Infatti. All'indomani della drammatica lettera del 18 febbraio 1925, in cui Copeau scioglie la compagnia, e della conseguente decisione, da parte di alcuni degli attori più anziani, di restare a oltranza («l'histoire des Copiaus commence véritablement à ce moment-là, quand Villard et Boverio, en manifestant le désir de rester en Bourgogne à leurs frais, constituent, en fait, le noyau d'une nouvelle communauté»<sup>21</sup>), inizia una stupefacente progressione di consultazioni da parte di Copeau: dapprima «il entretient Michel e Chancerel de la Comédie Nouvelle» (25 febbraio), quindi sullo stesso argomento «entretient Boverio, Villard et Michel» (26 febbraio); e ancora «au sujet de la Comédie Nouvelle» nei giorni seguenti si registrano sempre più «fréquentes conversations privées avec le Patron»; finché, fra ricerche personali di vario genere (Michel compera a Beaune delle maschere di carnevale), «l'idée de la Comédie à personnages fixes, que le Patron a confiée à plusieurs depuis longtemps et à d'autres dès le début du travail ici, se développe et fait le sujet de presque toutes les conversations entre Michel, Boverio, Villard, Chancerel, de leurs recherches et de leurs improvisations»; al punto che Michel è incaricato ufficialmente di tenere «le journal des recherches sur la comédie à personnages fixes» (1° marzo; ma non ne resta traccia). Questo è il patto fra Copeau e i suoi attori, il contratto morale su cui si fonda la prosecuzione o forse il vero inizio dell'avventura in Borgogna; questa è la prima *illusion* dei Copiaus. Perché senza dubbio questa intensificazione del dibattito sulla «Comédie Nouvelle» – talvolta, come si è visto, citata anche come «comédie à personnages fixes» – è la più concreta ripresa da parte di Copeau di un'idea che, come si sa, egli aveva in gestazione fin dai tempi della NRF, e che aveva più volte manifestato a Gide, a Martin du Gard, a Chancerel (e che è attualmente oggetto di studio nell'ambito di una ricostruzione del mito della «commedia dell'arte» nel Novecento<sup>22</sup>).

<sup>21</sup> D. Gontard («II. Introduction», in *Journal*, p. 27) esprime questo giudizio a ragion veduta, avendo raccolto personalmente, all'epoca della pubblicazione del *Journal*, le testimonianze dirette di pressoché tutti i superstiti della compagnia.

<sup>22</sup> Cfr. Roberto Cuppone, *CDA. Il mito della Commedia dell'Arte nell'Ottocen-*

Va comunque intanto rilevato che all'epoca l'idea era *nouvelle* più nel nome che nei fatti: risentiva anzi di un carattere un po' *rétro*, inscrivendosi in un utopismo di stampo ottocentesco, di matrice prevalentemente letteraria: sul presupposto che il rinnovamento del teatro passasse per un rinnovamento della scrittura – che l'autore fosse «collectif», come sostenevano Nodier e soprattutto Gautier; o gli attori stessi, gli «shakspeare [*sic*] de l'avenir», come sognavano George e Maurice Sand; o che, infine, con una semplificazione un po' revanscista che metteva d'accordo tutti, la sintesi di tutto fosse Molière, come modello di trasformazione del *know how* degli italiani in scrittura poetica. È nota ad esempio la teoria di Gautier: in una lettera a Louis de Cormenin, l'entusiasta spettatore/autore dello *Shakspeare [*sic*] aux Funambules* già nel 1851 elabora addirittura uno schema completo di nuovi tipi fissi per il teatro, con acuta consapevolezza delle intersezioni fra teatro e narrativa:

Considérations sur le mélange dans Molière dans [?] des masques italiens: Pantalon, Truffaldin, Tartaglia, etc... et des types antiques: Dave, Sosie, la nourrice, etc., avec les types réels du temps. Il y a chez Molière une sorte de généralité humaine dans les peintures, qui diffère de la spécialisation des caractères de Balzac. Exemple: Harpagon, moitié latin, moitié Louis XIV, et le père Grandet, tout à fait moderne. Etablir que les types sont divisés à l'Antique et à l'Espagnole en barbe: galant, dame etc.: et que les détails de moeurs françaises ne viennent que secondairement et presque à l'insu de l'auteur. L'action se passe presque toujours entre la ganache, l'amant, la jeune fille et le valet, ordinairement pareils. Il faudrait, ceci posé et le coté vrai et Louis XIV dégagé de l'imitation antique, Italienne, Espagnole et traditionnelle, prendre un type et le suivre jusqu'à nos jours; Tartuffe entre autres, qui devient Basile ou Beggars, puis philanthrope et jésuite en robe courte [...] Le Don Juan comparé au Valmont des *Liaisons dangereuses* et au Lugarto de *Matilde [*sic*]* [...] Le Père: un Gêronte, un Orgon quelconque, très solennel, très bête, très bafoué, payant toujours les frais de la comédie, faisant de grands remous dont on rie, et le Père actuel, ne sermonnant pas mais ne payant pas, laissant faire à ses fils toutes les folies possibles, et tachant d'en profiter. [...] Pour les intermédiaires, consulte Lesage,

*to francese*, Roma, Bulzoni, 2000; prima tappa di una ricostruzione della «commedia dell'arte» dopo la commedia dell'arte, cioè delle successive adozioni dell'idea che, in buona sintesi, l'hanno letteralmente costituita nel nostro modo di moderni di pensare a essa; il progetto muove da una intuizione espressa per primo da Ferdinando Taviani (si veda ad esempio in *Le influenze della Commedia dell'Arte sul teatro del Novecento*, in *Enciclopedia del teatro del Novecento*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 393-400).

Marivaux, Beaumarchais [...] Dis que la difficulté du théâtre moderne vient du rejet des masques conventionnels, espèce de caricature chargée, où sous une formule convenue, on faisait entrer les détails de la paternité, du co-  
cage, etc. L'acteur ressemble trop directement au personnage de la vie réelle<sup>23</sup>.

Non a caso, alcune successive applicazioni di questa idea, così tenacemente radicata nella cultura teatrale francese spesso in relazione alle esperienze del «decentramento» (e non si parla tanto della linea *jeune public*, da Chancerel a Catherine Dasté, quanto soprattutto della linea «eretica» del mimo, da Lecoq a Mnouchkine), sono partite dal lavoro sulla maschera. Infatti l'idea di un'attualizzazione della commedia attraverso l'attualizzazione dei tipi fissi – l'evocazione dello stereotipo, della tragicomica coazione a ripetere, e in ultima analisi del fantasma della morte che vi è sotteso – resta una petizione di principio se non è realizzata a partire dal loro epifenomeno principale, che è appunto la maschera – e anche così, resta pur sempre un enunciato un po' teorico, analogo alla mitica «attualizzazione della tragedia». Così, ad esempio, riesce difficile immaginare la tenuta scenica delle lunghe tirate di Célestine con quella maschera, così poco stereotipa e piuttosto orrorifica (quasi *trash*); maschera e parola, evocazione ed enunciazione seguendo quasi sempre un movimento scenico inverso.

Restano l'ammirazione per la complessità e l'ambizione del progetto; il senso di struggimento per quei ragazzi di vent'anni, per il breve volo di quelle due colombe, così lontane eppure così vicine, così retoriche eppure così poetiche; e alcuni dubbi.

Come si conclude, dove approda la doppia metateatralità del testo, in cui una compagnia di comici rappresenta se stessa che rappresenta la storia di Calisto e Melibea? Se l'immagine speculare del teatro è per sua natura doppia (inevitabilmente un po' diabolica), quando si fa tripla, cosa diventa? Ai bordi scivolosi dello psicodramma si affaccia il fantasma della depressione.

E poi: se lo scopo del racconto è la riconciliazione, l'incontro fra generazioni divise, il Ritorno a Casa, perché la rappresentazione di Alcandre (il Teatro!) è fatta per il Padre e non per il Figlio? I rischi dell'amore, e della maggiore età, così come sono raccontati dalla sto-

<sup>23</sup> La lettera (pubblicata in Claude Book-Senninger, *Théophile Gautier auteur dramatique*, Paris, Nizet, 1972, pp. 194-196; ora anche commentata in Roberto Cuppone, *CDA...*, cit., pp. 90-92) prosegue addirittura con un diagramma dei principali tipi di commedia.

ria di Calisto e Melibea, non sono forse – come probabilmente erano in origine, nel Cinquecento – oggetto di riflessione più per l'adolescente che per l'adulto, educazione sentimentale per chi non sa piuttosto che per chi sa già? In altri termini, perché la metafora dello Spettatore deve essere un Padre troppo facilmente credulone e pentito, piuttosto che un Figlio errabondo e capriccioso (l'Attore)? In fondo se la *quête* dei Copiaus è anche la ricerca di un nuovo Pubblico, ogni volta diverso (quello che hanno effettivamente scelto, conosciuto e frequentato *à la campagne*), questo Pubblico mal si lascia rappresentare da un Padre frettolosamente archetipico. Il rispetto delle due fonti letterarie, il sotterraneo schematismo evangelico del Figliol Prodigio, una risoluzione fin dall'origine venata di paternalismo portano così Copeau, fuor di metafora, quasi a scusarsi di fare teatro. Che, come sostiene Gontard, «l'échec de *La maison natale*» nel 1924 abbia avuto peso nella scelta di Copeau di lasciare il Vieux Colombier?<sup>24</sup> Quante altre Case del Padre, perdute, cercate o (poche) ritrovate hanno designato le peripezie degli attori del Novecento, tra *La maison natale* di Copeau e *Min Fars Hus* dell'Odin?

Qual è dunque, l'*illusion*? Quella prodotta da Alcandre, a ben vedere un'illusione da baraccone, basata più sull'ingenuità di un unico spettatore che sul virtuosismo degli attori? O quella che ha il teatro – chi lo pratica – di avere una qualche «necessità», al prezzo di figurarsi da solo il suo stesso interlocutore, lo Spettatore?

L'una, l'altra, forse una terza. E se questa torbida Célestine, mezzana delle passioni – tanto quanto il teatro –, «ufficiala del loco amor», fosse già a suo modo la personificazione di un'altra *illusion*, quella che sia possibile rifarsi la verginità, in amore come in teatro? Allora non servirebbero contenitori, cornici o magie. Basterebbe il racconto.

SINOSSI DE «L'ILLUSION» DI JACQUES COPEAU<sup>25</sup>

### Personaggi e interpreti

*Le Comédien, Le Magicien Alcandre,*  
*Plèbère*  
*Un Comédien, Parmeno*

Jacques Copeau  
Michel Saint-Denis

<sup>24</sup> Cfr. *Journal*, pp. 22-23.

<sup>25</sup> De *L'illusion* si conservano due stesure. La prima è la *conduite* (Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Arts et du Spectacle, Fonds Copeau, F° Col. 1/57), 124 fogli dattiloscritti con frequenti annotazioni manoscritte, in tre quaderni rilegati con lo spago; copione ricco, oltre che delle note per la messinscena –

<i>Un Comédien, Sempronio, le Démon</i>	Jean Villard (Gilles)
<i>Un Comédien, l'Ange Noir</i>	Paul Storm
<i>Petit-Pierre, Calixte</i>	Jean Dasté
<i>Beseigne</i>	Albert Savry
<i>La Comédienne, l'Esprit de la Comédie, Célestine</i>	Suzanne Bing
<i>Une Comédienne, Mélibée</i>	Marie-Hélène (Maiène) Copeau
<i>Une Paysanne, Lhazikuzan, Lucrèce</i>	Madeleine Gautier
<i>Une Paysanne, Areusa</i>	Marguerite Cavadaski
<i>Un Paysan, Taguada</i>	Jean Mercier
<i>Un Paysan</i>	Pascal Copeau
<i>Un Paysan</i>	Alexandre Janvier

## Prologo

- 1 *Le Comédien* A sipario abbassato, l'Attore parla fra sé: è stanco e dubbioso, non ha voglia di entrare in scena.
- 2 *Le Comédien, La Comédienne, poi Maiène, Michel, Villard, Storm* L'Attrice fa trasalire l'Attore (ma, ora si capisce, anche un po' autore) che, nel flusso dei suoi pensieri, la scambia per Viola della *Dodicesima notte*, il ruolo più bello che lei

trovarobe, cambi, scenografie, etc. – di sottolineature, tagli e aggiunte al testo nati evidentemente sulla scena. Il primo quaderno (pp. 1-46) contiene: «*L'illusion* / a) Prologue / b) Induction / c) Acte I / d) 1<sup>er</sup> Interlude»; il secondo (pp. 47-71) contiene «*L'illusion* / Acte II»; il terzo (pp. 72-124) «*L'illusion* / a) Deuxième Interlude / b) Troisième Acte / [aggiunto: “Troisième Interlude”] / c) Epilogue». Le pagine sono scritte e numerate solo sul retto; il verso è bianco e non numerato, ed è per lo più il luogo dove si trovano le note di regia, riferite al testo a fianco. Si tratta senza dubbio del copione di scena risalente al debutto dell'ottobre 1926, a vedere la distribuzione degli interpreti, le discontinuità e le incongruenze che corrispondono alle fasi della stesura così come sono descritte nel *Journal*. La seconda stesura è un dattiloscritto chiaro e ordinato (Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Arts et du Spectacle, Fonds Copeau, F<sup>o</sup> Col. 1/58, 84 fogli dattiloscritti); la numerazione delle scene, in numeri romani, parte nel *Prologue* solo con la scena «II», attuale scena 5; è discontinua e talvolta non comprende all'inizio l'elenco dei personaggi; inoltre il secondo atto prosegue il numero progressivo del primo, mentre il terzo riparte dalla prima scena; dunque uniforme la numerazione in numeri arabi. Sebbene con alcune disuguaglianze, il dattiloscritto è probabilmente il testo che Copeau approntò un anno dopo, nel settembre del 1927, pensando alla pubblicazione: è la trascrizione fedele della *conduite*, di cui riprende in buona parte le correzioni manoscritte frutto del lavoro di scena; dunque, sia dal punto di vista della cronologia che dell'autorialità, è senz'altro il testo di riferimento qui adottato nella prospettiva dell'edizione italiana del testo.

- abbia sostenuto al suo fianco in teatro; lei cerca di convincerlo che l'ispirazione è anche frutto della continuità e gli chiede di darle ancora una volta la possibilità di non essere se stessa; entrano chiassosamente i giovani attori della compagnia; l'Attore è frastornato, in loro trova l'energia per ricominciare il gioco del teatro; tutti si preparano a partire.
- 3 *Le Comédien, La Comédienne, poi Maiène, Michel, Villard, Storm, Petit-Pierre*
- Petit-Pierre, un giovane scappato da suo padre, vuole entrare in compagnia; viene accettato, gli danno un costume da indossare; si avviano tutti cantando la canzone dei Copiaus, le *Due Colombe*; si alza il sipario.
- 4 *Le Comédien, La Comédienne, Maiène, Michel, Villard, Storm, Petit-Pierre, Paysans e Paysannes*
- Contro un fondale di cielo, su un praticabile coperto di erba e tralci, in una scena mimata, tre contadine lavano la biancheria cantando e tre paesani scherzano con loro, poi spariscono; arrivano gli attori, intrattengono le contadine, indossano maschere per spaventarle, giocano con loro facendole ballare e infine scappare.
- 5 *Le Comédien, La Comédienne, Maiène, Michel, Villard, Storm, Petit-Pierre*
- La compagnia decide di fermarsi per la recita; mentre l'Attore consacra l'acrobatico Petit-Pierre come attore, Michel va al villaggio a prendere delle candele per la sera.
- 6 *Le Comédien, La Comédienne, Maiène, Villard, Storm, Petit-Pierre*
- Gli attori preparano la scena: un siparietto grigio, un tappeto, due lanterne.
- 7 *Le Comédien, La Comédienne, Maiène, Villard, Storm, Petit-Pierre, Michel*
- Rientra Michel che ha trovato il villaggio vuoto – sono tutti al lavoro; ha visto solo un vecchio avvicinarsi, è Beseigne, padre di Petit-Pierre; questi vuole fuggire; l'Attore lo convince a nascondersi in mezzo a loro e a rappresentare insieme una storia per suo padre; escono tutti a prepararsi; l'Attore sarà il mago Alcandre, creatore della storia, e l'Attrice, come Spirito, convincerà Beseigne a evocarlo.

- 8 *La Comédienne* L'Attrice, con passione, in un monologo al pubblico, indossa la maschera dello Spirito. Lo Spirito e Beseigne si incontrano e si presentano; lo Spirito evoca il Mago e scompare.
- 9 *L'Esprit, Beseigne*
- 10 *Beseigne, Alcandre* Beseigne chiede aiuto al Mago, che dice di vedere Petit-Pierre: ora si fa chiamare Calixte e lo farà vedere anche a Beseigne.
- 11 *Beseigne, Alcandre, Calixte* Appare Petit-Pierre nei panni di Calixte, pensieroso; Beseigne cerca di salire sul palco per raggiungerlo, ma Alcandre lo trattiene: dovrà assistere all'intera storia, lo fa sedere in proscenio e, ammiccando al pubblico, sparisce.

### La commedia – Atto I

- 1 *Calixte, Parmeno* Entra Parmeno e chiede a Calixte se ha visto una bestiola sfuggita a Mélibée, figlia di Plébère; offre a Calixte del cibo e il proprio bastone e diventano amici.
- 2 *Calixte, Parmeno, Sempronio* Sopraggiunge Sempronio, ubriaco, esaltando la bisboccia; Parmeno, uscendo, cerca di distogliere Calixte dalle cattive compagnie.
- 3 *Calixte, Sempronio* Calixte respinge Sempronio, che lo dileggia ed esce.
- 4 *Calixte, Coro* Calixte, con il Coro, invoca la protezione di Dio, ed esce.
- 5 *Mélibée, Plébère* Mélibée sta cercando la piccola bestiola Lhazikuzan; Plébère cerca di consolarla, quindi si confessa con lei, esortandola a conservarsi pura.
- 6 *Mélibée, Coro* Mélibée esce intonando un versetto del Vangelo, accompagnata dal Coro.
- 7 *Lhazikuzan, poi Calixte* Entra Lhazikuzan, come inseguita; in effetti sopraggiunge Calixte, che cerca di catturarla, in una lunga scena mimata; alla fine ci riesce, usando la cintura.

8 *Lbazikuzan, Calixte, Mélibée*

Sopraggiunge Mélibée, che rimprovera la bestiola per essere fuggita; questa, irritata, morde Calixte e si libera; Mélibée si avvicina per medicare Calixte, che subito si dichiara innamorato di lei; Mélibée, sprezzante, gli dà una borsa di denaro per la cattura della bestiola e se ne va.

9 *Calixte, Parmeno*

Calixte è umiliato, vuole vendicarsi; sebbene Parmeno lo esorti ad andarsene, Calixte gli chiede di aiutarlo a incontrare Mélibée; Parmeno si sottrae.

10 *Calixte, Parmeno, Sempronio*

Così, all'arrivo di Sempronio, Calixte chiede a questi di aiutarlo e Sempronio gli offre i suoi servigi; Calixte chiede di avere Mélibée in cambio della borsa di denaro ricevuta da lei; a questo scopo Sempronio, nonostante l'opposizione di Parmeno, lo porta a conoscere Célestine, una vecchia mezzana di cui fa una lunga presentazione.

11 *Parmeno*

Rimasto solo, Parmeno, deluso da Calixte, disconosce la sua amicizia e si ripromette di ottenere anche lui il suo tornaconto da questa situazione.

## Primo Interludio

*Beseigne, Alcandre*

Riappare Alcandre alle spalle di Beseigne che, turbato, chiede tregua; per magia cala il sipario.

## La commedia – Atto II

1 *Parmeno, Lucrèce*

Lucrèce, serva di Mélibée, dichiara il suo amore non corrisposto a Parmeno, che invece ha nel cuore Elicia.

2 *Parmeno, Lucrèce, Sempronio, Célestine*

Célestine chiede a Lucrèce di andare a chiamare la sua padrona Mélibée, promettendole in cambio di aiutarla con Parmeno; Lucrèce esegue.

- 3 *Parmeno, Sempronio, Célestine*  
 Parmeno manifesta il suo disprezzo a Célestine, che lo esorta a non fare il puritano, ricordandogli che la madre di lui, Claudina, è stata sua compagna di misfatti; gli promette di fargli avere l'amata Elicia, cugina di Areusa, che già si accompagna, grazie a lei, a Sempronio; i tre stringono alleanza.
- 4 *Parmeno, Sempronio, Célestine, Calixte*  
 Sopraggiunge Calixte, Célestine gli promette di fargli avere Mélibée; quindi, sentendo arrivare Lucrèce, allontana i tre uomini.
- 5 *Célestine, Mélibée, Lucrèce, un Petit Démon*  
 Lucrèce, come d'accordo, ha portato Mélibée; Célestine la blandisce, elogiando la sua bellezza e la sua gioventù; astutamente finge di andarsene prima di ricordarsi il motivo del suo invito: lenire la sofferenza di un giovane di cui pure finge di non ricordare il nome, Calixte; quando Mélibée a sua volta fa per andarsene, Célestine, invocando segretamente le potenze infernali – che si materializzano in un diavoletto inavvertito da Mélibée –, la trattiene mostrandole le sue mercanzie; la seduce infine con una sciarpa, ripetendo all'infinito il nome di Calixte; ottiene in cambio da lei la sua cintura, per guarire Calixte dal suo dolore, e la promessa di darle anche, se non bastasse, una preghiera a santa Apollonia, quella sera stessa; infine esce con Lucrèce e col diavoletto sotto la gonna.
- 6 *Mélibée, Coro*  
 Mélibée resta, sedotta dalla prospettiva di incontrare Calixte; il Coro accompagna le sue riflessioni fuori scena.
- 7 *Mélibée, Plébère, un Petit Démon*  
 Plébère chiede alla figlia cosa faccia in giro di notte, Mélibée si inventa una scusa ed escono insieme; rientra il diavoletto che viene preso a cappelate da Beseigne; il diavoletto lo stende con un calcio e, soffiando sulla lanterna, fa buio.

**Secondo Interludio**

*Beseigne, Petit Démon,  
un Paysan*

Beseigne è ancora a terra, si rialza, è turbato; il diavoletto ripassa come il vento, ha qualcosa in mano; un contadino gli rivolge la parola, ma lui non capisce.

**La commedia – Atto III**

1 *Plébère, Mélibée,  
Lucrèce*

Plébère, richiamato da una strana lettera che lo avverte dell'arrivo in porto di una nave dalla Cina, si congeda da una titubante Mélibée.

2 *Mélibée, Lucrèce*

Mélibée, dubbiosa sulla lettera, chiede a Lucrèce di chiudere il giardino e rientra in casa.

3 *Lucrèce, Parmeno*

Parmeno, mezzo ubriaco, tenta di sedurre Lucrèce; reduce dal promesso incontro con Elicia, ha scoperto invece l'amore di Areusa e ora, ebbro di soddisfazione, sente tutto possibile; estorce con la forza a Lucrèce la chiave del giardino.

4 *Lucrèce, Parmeno, Sempronio*

Sempronio arriva e si complimentano a vicenda per lo scambio di donne; fanno il verso all'innamorato Calixte; Lucrèce li avverte che Mélibée è in casa; chiamano Calixte.

5 *Lucrèce, Parmeno, Sempronio, Calixte*

All'arrivo di questi, prosegue la tresca di farsi gioco di lui, alle sue spalle.

6 *Lucrèce, Parmeno, Sempronio, Calixte, Taguada*

Taguada si offre, inutilmente, di comporre canzoni d'amore; intanto Sempronio e Parmeno si guardano con sospetto, entrambi avidi della borsa di Calixte.

7 *Lucrèce, Parmeno, Sempronio, Calixte, Taguada, Célestine*

Célestine porta la notizia di aver ottenuto un appuntamento con Mélibée e consegna a Calixte la cintura avuta in pegno; Calixte le dà del denaro; Taguada e Lucrèce cantano; a questo punto ciascuno dei tre ruffiani cerca di sopraffare gli altri due: Sempronio invidioso minimizza l'operato di Célestine, rac-

conta a Calixte di essere stato lui ad aver fatto allontanare con un pretesto Plébère; dal suo canto Parmeno mostra la chiave del giardino; Célestine se ne impossessa, accusa di avventatezza Sempronio e Parmeno e dà appuntamento a Calixte per la notte a casa propria; Parmeno, mentre Lucrece distrae Sempronio, manda Taguada al porto a richiamare Plébère; Calixte si avvia all'appuntamento a casa di Célestine, Lucrece è mandata di sentinella.

8 *Célestine, Parmeno,  
Sempronio*

Célestine rimprovera i due di avere troppa fretta; il suo piano è di attizzare sempre più la passione dei due innamorati, per sfruttarla al meglio possibile; i tre si compiacciono della sua astuzia.

9 *Célestine, Parmeno,  
Sempronio, Areusa*

Areusa reca una fiasca di vino da parte di uno dei clienti di Célestine, questa la prende e ride complice; Parmeno, seccato da questa confidenza femminile, provoca Areusa, che lo sfida a dichiarare il suo amore; Sempronio fa per prenderla al collo, Parmeno lo sgambetta; Areusa lancia uno stiletto a Sempronio e lo incita a vendicarsi; Célestine li separa; i tre cominciano a giocare a carte alla luce di una lanterna, mentre Célestine monologa con la fiasca, confidandole di avere ucciso Claudina, madre di Parmeno; si sente fuori scena il canto di Mélibée e Lucrece, che sovrappiungono.

10 *Célestine, Parmeno,  
Sempronio, Areusa,  
Lucrece, poi Mélibée e  
Coro*

Mélibée è turbata, chiede aiuto a Célestine; questa le insinua che l'unico rimedio alla sua sofferenza è Calixte; il Coro fuori scena sottolinea lo stordimento di Mélibée.

11 *Célestine, Parmeno,  
Sempronio, Areusa,  
Lucrece, Mélibée,  
Calixte*

Irrompe Calixte, irritato di trovare Célestine con Mélibée; subito si acquieta, rivolgendosi a Mélibée; questa gli si offre completamente, mentre il Coro sottolinea il loro crescendo di

12 *Célestine, Parmeno,  
Sempronio, Areusa,  
Lucrèce, Mélibée, Calixte,  
Taguada, poi Plébère*

desiderio.

Taguada annuncia l'arrivo di Plébère; si nascondono tutti ai lati del palco; Plébère passa con la spada sguainata.

13 *Célestine, Parmeno,  
Sempronio, Areusa,  
Lucrèce, Mélibée, Calixte,  
Taguada*

Passato Plébère, ritornano tutti in scena; Célestine li manda tutti a casa sua; Calixte avvolge Mélibée nel suo mantello, Taguada regge la lanterna, si avviano.

14 *Célestine, Parmeno,  
Sempronio*

Ma Parmeno e Sempronio si attardano, sospettosi; Célestine li sospinge, lei prenderà una strada meno buia; i due pretendono la loro parte di bottino, Célestine non cede; Sempronio la minaccia con lo stiletto, Parmeno esita, vuole fermarlo; Sempronio la colpisce ugualmente, ma, ai suoi gridi di aiuto, è lo stesso Parmeno a finirla; i due restano ad accapigliarsi sul cadavere, rinfaccian-dosi l'omicidio.

15 *Célestine, Parmeno,  
Sempronio, Diable*

Compare il Diavolo che, in una scena mimata, giostra i due assassini come due burattini, li attira a sé, li strangola e li butta giù dal palco; poi fa rotolare il cadavere di Célestine e caccia un grido, seguito da un grido del terrorizzato Beseigne.

### Terzo Interludio

*Beseigne*

Beseigne è esausto, non ce la fa più ad assistere a questa vicenda; si volta verso gli spettatori, che per la prima volta percepisce, domanda loro se non sono spaventati come lui, li esorta a tornare a casa, a guardare le cose con occhi nuovi e a perdonare i propri figli.

### Epilogo

1 *Le Comédien, Michel,  
poi Petit-Pierre e Villard*

Al levarsi del sipario, Beseigne non c'è più; la scena è vuota, si sente un gran discutere in quinta; l'Attore è pronto a entrare col costume di Plébère, ma la «commedia si rifiuta»: Petit-Pierre non ce la fa più a fare Calixte, il

personaggio gli sfugge, si è realmente innamorato di Mélibée, dell'attrice; al che l'Attore si rivela padre dell'attrice anche nella vita; in ogni caso l'unico spettatore, Beseigne, sembra sparito; gli attori obiettano che però la commedia non è conclusa; Villard non rimpiange il proprio personaggio, Michel avrebbe salvato il suo; inoltre la commedia non è finita per Plébère, e neppure per Beseigne – l'obiezione che non facesse parte dell'azione è respinta, perché l'azione è avvenuta anche grazie a lui; l'Attore li esorta allora a lasciarsi andare all'ispirazione: invita Petit-Pierre a rimettersi nei panni di Calixte, improvvisando; Villard è scettico, si rischia di dimostrare la mediocrità anche degli spiriti migliori; Petit-Pierre, ritornato Calixte, canta la sua disillusione dopo la notte d'amore e riprende il cammino; l'Attore, ora apertamente regista dell'azione, ritorna nei panni di Plébère, cui Lucrece ha confessato tutto, afferra Calixte e sta per colpirlo.

2 *Le Comédien, Petit-Pierre, Beseigne, poi Paysans e Paysannes*

Sopraggiunge Beseigne, invocando il Mago in aiuto di Calixte, cioè di suo figlio Petit-Pierre; l'Attore-Plébère vuole insistere nell'azione, non trovando motivo di interromperla, ma Beseigne, sostenuto dal coro dei contadini, si genuflette e domanda perdono per i propri errori di padre; l'Attore, commosso e convinto, si spoglia del costume e si svela a Beseigne, rivendicando al teatro la capacità di entrare nell'animo; Beseigne abbraccia il figlio; i contadini reclamano la commedia.

3 *Le Comédien, Petit-Pierre, Beseigne, Paysans e Paysannes, La Comédienne, gli altri attori*

Mentre scivola giù la tela di fondo, l'Attrice si congeda e gli attori escono a uno a uno levandosi i costumi per mettersi in cammino; Beseigne e Petit-Pierre anche loro si rimettono in strada; l'Attrice li saluta, esortando i compagni attori a mantenersi puri nel difficile mestiere di cambiare maschera ogni sera.