Estrugo, il servitore gemello di Crommelynck

Abstract
The character of Estrugo, extraordinary dramatic invention of Fernand Crommelynck and real pivot of the play entitled *Le Cocu Magnifique* (1921), is a very particular servant: alter ego of the protagonist Bruno, he is used by him as an extrapolation of his own conscience. As silent and obedient as a mirrored image of Bruno, Estrugo, even if for a short time, manages to get rid of his condition as a servant and – there the witty idea – embodies, in the form of the character himself, the liberation of the «ego» from the restrictions of identity.

> "J'ai donc écrit *Le cocu magnifique* qui est en réalité un immense monologue. Car les personnages ne sont que des échos de son tourment intérieur, lequel je voulais montrer au public explicitement et non implicitement"[1].

Intimamente doppio, nato nel 1886 a Parigi e morto nel 1970 nella stessa città ma di famiglia belga, vissuto tanto a Bruxelles quanto nella capitale francese, sposatosi due volte e in entrambi i casi con donne di nome Anne, la prima parigina (Letellier) la seconda fiamminga (Grünert), Fernand Crommelynck è stato ossessionato sempre dall'idea di esistere allo specchio.

La sua pièce principale, *Le cocu magnifique*[2], porta alle estreme conseguenze questa idea primaria, mettendola in scena. Il protagonista, Bruno, è fiancheggiato da un altro personaggio, Estrugo, che è la sua copia allo specchio. Tuttavia, come in ogni incubo degno del suo nome, questo altro da sé che esiste fuori di lui, dopo aver fedelmente ripetuto – e servilmente – le sue parole e i suoi gesti, assecondato le sue volontà anche le più irragionevoli, a un certo punto si ribella all'immagine padrona e cessa di doppiarla. Quasi come se, guardandoci allo specchio, vedessimo l'altro nostro io, riflesso, compiere gesti diversi da quelli che noi abbiamo eseguito.

Facciamo allora un passo indietro nell'opera di Crommelynck, prima di sviluppare il tema della coppia *maître-valet* costituita da Bruno ed Estrugo, risalendo a un testo di poco anteriore rispetto al *Cocu*, da questo punto di vista singolarmente esplicito.

Crommelinck respirava aria teatrale fin dalla più tenera età, figlio e nipote di commedianti. Già tredicenne recitava in spettacoli di rivista con lo zio. Le prime pièces in proprio cominciò a scriverle ventenne nel 1906. L'esordio fu con *Nous n'irons plus au bois*[3], atto unico in versi che venne rappresentato l'anno successivo, e la

(1) F. Crommelynck, *Six entretiens de Fernand Crommelynck avec Jacques Philippet*, in J. Moulin, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978, p. 386.

(2) F. Crommelynck, *Le cocu magnifique*, farce en trois actes, Paris, Ed. de la Sirène, 1921.

(3) F. Crommelynck, *Nous n'irons plus au bois*, Bruxelles, Le Thyrse, 1906.

prima di successo fu *Le sculpteur de masques*[4], dramma in tre atti in prosa rappresentato nel 1911. Il periodo della guerra lo trascorse a Bruxelles creando nel 1916 una sua compagnia, «Le Théâtre volant». Una carriera avviata, insomma.

Ma nel dicembre del 1918, Crommelynck decise di tornare ad abitare a Parigi, città natìa e della prima infanzia, e si mise a lavorare per vari giornali spesso sotto pseudonimo. Era un'attività che aveva già praticato a partire dal 1908, quando – appena sposato – era andato a stare a Ostenda. Lì suo padre, smesso di fare l'attore, era diventato *bookmaker*. In quella fase Crommelynck, per la sua attività di gazzettiere, si firmava per lo più con il monogramma G.M., ovvero con le iniziali di Georges Marquet, un operatore culturale dell'epoca, che dirigeva un giornale, il «Carillon», cui aveva chiesto a Crommelynck di collaborare. A Parigi iniziò dunque a scrivere articoli per «L'homme libre», «L'éclair», poi «Le Matin» e «L'Avenir». Tra il 1918 e il 1919 pubblicò su quest'ultima testata tre *Contes fantastiques*: il primo, *La maison des hiboux*[5], è una pittura sordida dell'avarizia, prefigurazione di quella che sarà al centro di una delle pièces majeures, *Tripes d'or*[6].

L'ouragan[7], il secondo racconto fantastico, contiene invece elementi anticipatori del *Cocu magnifique* perché c'è un giovane che, come Pétrus – cugino della moglie di Bruno nel *Cocu* – suscita la gelosia del protagonista. Questo giovane, tra l'altro, si chiama Pétrus anche nel racconto. E come il Pétrus del *Cocu*, di mestiere naviga per mare. La donna invece si chiama Léna e ama il giovane dato che l'anziano marito, a sua volta marinaio, è sempre via. Nella conclusione, il vecchio manda via il giovane e quest'ultimo non osa portare con sé la donna. L'anziano marito, trionfando, annuncia a Léna che la terrà con sé finché ne avrà voglia, fino a quando non proverà disgusto per lei, ma che poi la caccerà con un calcio come ha fatto con Pétrus. In questo racconto, che di fantastico ha soprattutto il cinismo del protagonista, sono numerosi i punti di contatto con *Le cocu magnifique*, pièce che infatti già Crommelynck stava elaborando mentalmente. Non solo il tema della gelosia, ma anche il contesto marino, l'antagonista e il suo carattere, la scansione degli avvenimenti, l'idea di rappresentare l'acuirsi di uno stato di crisi. Ma è nel terzo racconto, *Les jumeaux*[8], che prende corpo – inserendosi nella dinamica sperimentata con *L'ouragan* – l'elemento della doppiezza, e in particolare dell'immagine speculare ribelle. Una netta prefigurazione è inoltre rappresentata dall'innescarsi del meccanismo parossistico.

In questo racconto il protagonista aspetta un figlio dalla donna che ai suoi occhi rappresenta l'unicità assoluta dell'amore. Di tale unicità l'uomo vede un'immagine nella rosa, una sola, che sempre viene rinnovata in virtù del suo significato:

> Et il y avait une seule rose à tige courte dans un pichet de terre.
> […]
> Car il n'y a qu'une rose, comme il n'est qu'un seul amour, et la rose était dans notre maison[9].

L'amore esclusivo che unisce il narratore alla donna della sua vita sta per dare il frutto esemplare:

(4) F. Crommelynck, *Le sculpteur de masques*, Bruxelles, H. Lamertin, 1918.
(5) «L'Avenir», 24 déc. 1918.
(6) F. Crommelynck, *Tripes d'or*, pièce en 3 actes, [s.l.] 1929, extr. de «Variétés» 15 mai, 15 juin, 15 juillet 1929 – création Paris, Th. Des Champs Elysées, 30 avril 1925.
(7) «L'Avenir», 22 janv. 1919.
(8) «L'Avenir», 9 févr. 1919.
(9) F. Crommelynck, *Les Jumeaux*, in J. Moulin, *Textes inconnus et peu connus de Fernand Crommelynck. Étude critique et littéraire*, Bruxelles, Palais des Académies, 1974, p. 297.

Donc, ma femme était enceinte. Nous attendions avec émoi le jour de la chère douleur.
– Cet enfant, lui disais-je, sera notre passé vivant…[10].

Quel giorno viene portando con sé una sorpresa:

Ma femme s'arracha, dans de hauts cris, deux fils vivants![11]

I due gemelli si presentano alla vita talmente uguali uno all'altro da parere la reciproca conferma, in qualche modo, di una irripetibile unicità:

Mes fils se ressemblaient comme les deux yeux, – je ne puis pas dire plus – comme les deux yeux d'un visage.
Mêmes cheveux légers, même bouche un peu triste, ils penchaient de la même manière leur tête blonde vers l'épaule. Et, plus tard, ils dirent ensemble, de la même voix, les mêmes paroles.
Je vous le dis, c'était bien là le fruit d'une tendresse égale et toujours échangée[12].

E ciò nonostante, prima ancora che si manifesti qualsivoglia indizio dell'approssimarsi di una crisi, l'io narrante esplicita l'errore contenuto nello sdoppiamento. Tornando al momento della nascita dei bambini, pur riconoscendo la gioia provata e quella letta nello sguardo dell'amatissima moglie, egli afferma:

Et, cependant, de ce jour-là date ma peine[13].

I gemelli infatti si rassomigliano d'aspetto ma si rivelano un giorno, come l'abbattersi di una disgrazia per il loro padre, diversi di carattere:

Or, un soir, nous étions à table.
Ma femme partageait en quartiers le grand gâteau de sucre roux. Tout à coup mon fils, celui que nous nommions Jean et qui avait un ruban aux cheveux, celui-là dit:
– Je ne veux pas de gâteau.
L'autre, que nous nommions René, s'écria:
– Je mangerai sa part![14]

Il padre cerca di costringere il gemello refrattario a non distinguersi, s'infuria, spaventa tanto la moglie quanto i bambini con le sue urla. E poi confessa, a noi lettori:

Que de ces deux enfants, que de ces jumeaux si semblables, l'un se prît à n'aimer plus ce qu'aimait l'autre, cela me remplissait d'une épouvante religieuse[15].

Il padre non riesce ad accettare quello che ai suoi occhi si configura come un tradimento: i due gemelli non sono immagine dell'unicità pura dell'amore, come lui aveva creduto e sperato, bensì, nella sua visione che comincia a distorcersi, a scollarsi dal reale, della menzognera duplicità del sentimento amoroso. Constatando giorno dopo giorno come le differenze interiori tra i due si moltiplichino a onta dell'esteriore identicità, il padre si mette a considerarli degli «ennemis irréductibles»[16]. Non specifi-

(10) *Ibid.*, p. 298.
(11) *Ivi.*
(12) *Ivi.*
(13) *Ivi.*
(14) *Ibid.*, p. 299.
(15) *Ivi.*
(16) *Ibid.*, p. 300.

ca se intende nemici tra di loro, o per se stesso. Ma quello ch'egli definisce il proprio supplizio, prende forma con il maturare nella sua mente dei primi propositi folli.

A scatenarli è stata la scoperta di un reale diverso da quello nel quale prima di allora il padre si era identificato:

> Toute ma vie en était bouleversée.
> "Donc, me disais-je, il n'y a pas qu'une rose et qu'un seul amour!"[17].

L'uomo si autoconvince che uno dei due bambini vada eliminato. Inizialmente pensa debba essere ucciso il bambino che ha manifestato per primo la propria interiore differenza, ma poi cade in confusione. Guardando i due figli si chiede con angoscia crescente quale dei due sia il mostro. E contestualmente sente che qualcosa in lui si è spezzato. Enuncia una scissione, avvenuta suo malgrado. Rispetto all'indecisione sul figlio da sacrificare, e alle repentine scelte che ogni volta gli paiono definitive, afferma però:

> Et le lendemain je pensais le contraire. Je ne voulais pas être injuste, car moi j'aimais mes enfants d'un autre cœur que le mien, qui battait au-delà de moi-même[18].

Amava i sui figli con un cuore diverso rispetto al suo, un cuore *altro* che batteva al di là, al di fuori di lui stesso. In questa confessione, sta la chiave della pièce a venire.

La conclusione del racconto, che contiene l'elemento definibile come fantastico da un punto di vista rigorosamente formale – fantastico alla Maupassant, per intenderci, maestro di Crommelynck in questo genere –, introduce lo specchio rivelatore:

> Un jour, dans mon miroir, j'ai vu ma propre image me mentir. Quand j'y pense, je sens contre ma peau toutes les flammes de l'enfer. Ma propre image! J'avais ouvert la bouche, tendu le bras, et le miroir m'avait laissé, dans ses profondeurs, immobile et curieux[19].

Lo scollamento dell'immagine riflessa, o meglio la percezione di questo scollamento, dura solo un istante. Ma tanto basta, si evince dalle parole della chiusa, a determinare il non ritorno: «On m'a emporté»[20].

Ad assistere al drammatico evento, la moglie in un angolo della stanza, che si morde a sangue le labbra tenendo stretti a sé i due piccoli mentre la voce narrante ancora una volta li definisce «si ressemblants, si différents et si malheureux»[21].

*

Tenendo bene a mente la dinamica del racconto e delle relazioni tra i personaggi, veniamo allora alla pièce intitolata *Le cocu magnifique*, indiscutibilmente la più nota di Fernand Crommelynck, rappresentata nei paesi più disparati. Ogni libro di storia del teatro irrinunciabilmente dà conto per la sua singolarità della messa in scena di Mosca del 1922: nella Russia rivoluzionaria, Meyerhold creò la pièce nella celebre scena costruttivista di Popova. E anche questa messa in scena, come tutte le altre di cui vi sia memoria, dall'indimenticabile prima di Lugné-Poe al Théâtre de l'Œuvre il 18 dicembre 1920, straordinario successo, a quella italiana il 2 gennaio 1924, al Teatro

(17) *Ivi.*
(18) *Ibid.*, p. 301.
(19) *Ivi.*
(20) *Ivi.*
(21) *Ivi.* È qui evidente l'impatto sulla narrazione del referente mitico. Come scriveva R. Barthes in *Mythologies* (Paris, Ed. du Seuil, 1957, p. 215), il mito non mostra né nasconde nulla: deforma.

Carignano di Torino per la regia di Annibale Ninchi (dove malgrado tagli decisi il pubblico insorse contro l'immoralità della *pièce*), passando per le riprese nel mondo anglosassone, anch'esse avventurose per le reazioni indignate, e quelle nei paesi slavi, di gran lunga invece le meglio accolte da pubblico e critica, tutte comunque riprendono la scena a due piani, sdoppiamento anche visivo dei livelli di coscienza. In altre parole, tutte le messe in scena rispettano rigorosamente le indicazioni fornite dall'autore nella prima didascalia del testo:

> L'intérieur d'un ancien moulin à eau transformé en maison d'habitation. Vaste et haute pièce aux murs blanchis, largement éclairée par deux fenêtres de fond, l'une au rez-de-chaussée, l'autre à hauteur du premier étage.
>
> La première s'ouvre sur un jardin fleuri, au bord de la route, la seconde en plein ciel bleu. On accède à celle-ci par un escalier de bois et une galerie qui flanque le mur de façade et conduit aux chambres à coucher, à droite.
>
> La porte extérieure est à gauche, vers le fond; la porte des appartements à droite, au premier plan[22].

Come osserva Paul Emond, in effetti, le didascalie di Crommelynck non sono mai semplici indicazioni tecniche, bensì implicano già un ritmo scenico che informa di sé l'insieme del testo e una disposizione molto precisa dello spazio, indissociabile dalla tematica profonda della pièce[23].

Le cocu magnifique si sviluppa in tre atti, ognuno dei quali corrisponde a uno stato di coscienza del protagonista. La situazione iniziale è contrassegnata da passione giocosa e reciproca tra Bruno e la sua giovane e ingenua moglie Stella. Poi però la mente di Bruno viene sconvolta da un lampo colto nello sguardo di Pétrus, cugino della donna appena tornato da lunghissimi viaggi per mare che lo hanno tenuto lontano per molti anni. Quando erano piccoli, Bruno, Stella e Pétrus condividevano i giochi, ed erano inseparabili. Ecco perché al suo ritorno al paese natio Bruno vuole ospitarlo nel domicilio coniugale, certo di fare un dono a Stella. Ma Pétrus è da poco entrato in casa, quando Bruno compie un gesto che determina la sua futura dissociazione: per vantare la bellezza di Stella ora che è diventata donna, la spinge dapprima a far vedere le gambe al cugino e poi decisamente a mostrargli il seno. La resistenza della donna e l'imbarazzo di Pétrus non impediscono a Bruno di procedere nell'inopportuna esibizione. La quale s'inceppa nel momento in cui Bruno crede di scorgere negli occhi di Pétrus una luce lubrica. Da questo momento in poi la mente di Bruno si degrada via via, fatta preda del demone della gelosia al punto che costringerà la moglie e Pétrus a chiudersi in camera insieme per poter essere certo del tradimento da loro perpetrato nei suoi confronti piuttosto di dover vivere il tormento del sospetto. E questo meccanismo egli tenterà di ripeterlo con tutti gli uomini del villaggio, fino al culminare della tragica farsa: lo stesso Bruno, travestito, s'infilerà nel letto di Stella per avere la certezza dell'adulterio. *Cocufié* da se stesso, in altre parole, pur di dimostrare in maniera inconfutabile l'infedeltà della moglie.

(22) F. Crommelynck, *Le cocu magnifique*, Préface de Jean Duvignaud. Lecture de Paul Emond, Bruxelles, Éditions Labor, 1987, p. 19.

(23) P. Emond, *Le théâtre selon Crommelynck: forces de la dramatisation et pouvoirs de l'équivoque*, in *ibid.*, pp. 120-121: «Il est symptomatique que toutes les scénographies utilisées dans les multiples mises en scène du *Cocu magnifique* que l'on a pu recenser comportent cet espace à deux niveaux, aussi particulières qu'elles aient pu être dans leur conception (car l'on a inventé pour cette pièce de très beaux et très étonnants décors et dans des styles très différents, du réalisme le plus plat au constructivisme le plus strict – comme le décor de Popova pour la mise en scène de Meyerhold – en passant par l'expressionnisme et le futurisme) et quel que soit le pays où la pièce a été représentée, de l'Argentine au Japon, de la Finlande à l'Italie».

La struttura elicoidale della pièce, che a chiocciola si avvita verso un centro cupo sino a una sorta di *enlisement* senza apparente via d'uscita, ovvero la perdita per Bruno della moglie Stella, che coincide, per lui, con la perdita di sé, ma da cui tutto paradossalmente potrebbe ricominciare[24], costituisce lo scheletro del *Cocu magnifique*. Cui vanno aggiunti, ora, gli elementi caratterizzanti: il principale, il personaggio di Estrugo, e i due corollari, la maschera e il voyeurismo. Su diversi piani drammaturgici, sono tre forme di esplicitazione.

*

Estrugo fa la sua comparsa quando la pièce è già ben avviata. Crommelynck non divide i suoi atti in scene, ma potremmo dire che quando lo fa apparire siamo al sesto quadro del primo atto[25].

Ecco la didascalia relativa al suo ingresso:

Estrugo, le scribe, paraît à la porte de gauche. Il a l'air à la fois attentif et distrait. Il ne parle jamais qu'après une courte hésitation, mais son débit est rapide, trop rapide.
Le geste semble servir de tremplin à la parole.
S'il advient qu'il ne puisse s'exprimer, son geste demeure longtemps suspendu.
Bruno l'accueille gaiement[26].

Crommelynck presenta Estrugo evocando il suo ruolo di scriba: se Bruno di mestiere fa lo scrivano pubblico, di fatto, materialmente, è Estrugo che scrive le lettere, sotto dettatura. Bruno le concepisce, Estrugo verga sul foglio le frasi che Bruno ha inventato. E sin da questa prima didascalia che lo concerne, Crommelynck insiste su due elementi: da un lato Estrugo non parla mai, se non dopo aver esitato – e quando raramente accade che parli, lo fa in maniera furtiva; d'altro lato, sostituisce spesso la parola che gli è inibita con un gesto, anch'esso però esitante.

Segue l'immediata verifica di quanto annunciato. Bruno inizia a dettare la lettera che il borgomastro è venuto a chiedergli, inframmezzando però l'elaborazione del documento con lunghe descrizioni della bellezza incantevole di Stella, preludio ai prossimi vertiginosi accadimenti, e Estrugo, scrivendo, compita a mezza voce le ultime parole di ogni frase dettatagli da Bruno. L'effetto è quello del rimbombo, dell'eco:

(24) In un testo intitolato *Du dénouement* scritto verosimilmente nel 1927 ma rimasto inedito, probabilmente all'origine una lettera, poiché in testa vi figura «A Gustave Téry», riportato in J. Moulin, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, alle pp. 350-353, Crommelynck spiega la sua concezione drammaturgica in questi termini: «Voici comme nous construisons nos drames: toutes nos scènes, de celle que nous nommons provisoirement la première jusqu'à celle que, provisoirement, nous nommons la dernière, une à une les disposerons comme les côtes d'une orange, jusqu'à recomposer le fruit parfait, pépins pressés vers le centre. Une fois toutes les fines cloisons convergentes l'une contre l'autre serrées, je vous défie de distinguer la première de la dernière. Ainsi vraiment compose en tournant la vie sans commencement ni fin, mais économe et soucieuse d'unité». Aggiunge poi che la conclusione della pièce deve essere «comme le serpent qui se mord la queue, mais non comme le scorpion qui de la queue se perce la tête et meurt».

(25) Il primo quadro vede in scena Stella che, dapprima sola, parla a una pianticella di geranio e a un canarino in gabbia del suo amore per Bruno, poi con una giovane donna del villaggio, Cornélie, e con l'anziana balia, della sua impazienza: non vede l'ora che il marito torni, è partito la sera prima per andare in città a prendere Pétrus, non dovrebbe tardare ad arrivare a casa. Nel secondo quadro un bovaro, approfittando dell'assenza di Bruno, tenta un approccio nei confronti di Stella, che lo respinge aiutata dalla balia la quale lo allontana a suon di randellate sulla testa. Nel terzo quadro è un conte a proporsi come amante. Il quarto è quello dell'arrivo di Bruno: un quadro prefigurativo, perché egli finge di essere uno sconosciuto e di voler a sua volta sedurre Stella in assenza del marito. Poi, quinto quadro, i due interrompono il gioco e il duetto amoroso ha inizio. La suddivisione in quadri, funzionale all'analisi, è mia.

(26) F. Crommelynck, *Le cocu magnifique* cit., p. 34.

BRUNO, *à Estrugo*: «Chers concitoyens. malgré la vigilance des pouvoirs publics, l'audace des malfaiteurs à réussi, une fois de plus, à s'exercer sur notre territoire» (Tu suis?)
Il prend le bourgmestre au bras.
Stella est tellement souple, le croirez-vous? qu'elle se plie comme une liane, la nuque au talon. Une acrobate… Nous jouons ensemble à ce jeu d'enfants. Debout elle touche le plancher du bout des doigts sans plier les genoux. Je l'aime follement!…
ESTRUGO: «Sur notre territoire…»[27].

E così avanza il quadro fino alla fine della dettatura, con un meccanismo che sarebbe da gag se il tono, anche in virtù dell'arrivo del bovaro che a sua volta vuole da Bruno una lettera per l'amata e non fa mistero del fatto che la donna cui essa sarebbe rivolta è Stella – rivelazione alla quale Bruno reagisce con apparente indifferenza –, non cominciasse invece a farsi quello della *farce grinçante*[28].

A Estrugo viene poi ordinato di uscire con un pretesto, ed è in sua assenza che – giunto invece Pétrus, festeggiato con gioia quasi infantile tanto da Bruno quanto da Stella – si avvia il quadro nel corso del quale, a furia di decantare la bellezza della moglie, adesso in favore del cugino che non la vedeva da lunghi anni, Bruno chiederà alla donna di denudare il seno perché Pétrus possa constatare di persona quanto è perfetto. Quella che a Bruno sembrerà una luce troppo infuocata negli occhi di Pétrus (costretto suo malgrado a guardare) determinerà l'innescarsi del sospetto.

E non è un caso se questo evento scatenante ha luogo mentre Estrugo è fuori scena: come se Bruno lo avesse fatto allontanare per poter dare libero sfogo al proprio insano istinto senza essere visto né sentito dal suo doppio, che ne diverrebbe testimone.

Quando Bruno – dopo essersi scusato sia con Pétrus che con Stella per come si è comportato, e aver ordinato alla moglie di preparare la stanza per l'ospite accanto a quella matrimoniale – si ritrova da solo con Estrugo, che nel frattempo è rientrato, abbiamo il primo impressionante monologo in cui il protagonista mette in atto il meccanismo di spostamento da sé all'altro, trasferendo sull'alter ego la piena responsabilità dell'accaduto. Estrugo rimane muto per tutta la scena, mentre Bruno lo accusa di aver detto, e di dire, in risposta alle sue sempre più incalzanti domande, ciò che non andava neppure pensato.

Ed ecco che la funzione drammaturgica di Estrugo viene a galla in tutta la sua pregnanza:

BRUNO, *morne*: Estrugo, assieds-toi là, non, là, approche. Chut! Un instant, chut! chut! tais-toi! te tairas-tu! (*Silence. Puis il demande âprement, sans regarder Estrugo*:) Dis-moi, crois-tu que Stella me soit fidèle? (*Rire sec.*) Ah! Ah! question! oui réponds simplement: fidèle ou infidèle, oui ou non? La question se pose… Pourquoi? (*Estrugo n'a pas le temps de répondre, jamais. Gestes suspendus. Bruno répond pour lui.*) Elle est fidèle comme le ciel est bleu. Aujourd'hui! Comme la terre tourne. (*Illumination.*) Oui! (*Puis rembruni.*) Pas de comparaison, s'il te plaît. Oui ou non. Fidèle? Prouve-le. (*Il se lève.*) Ah! je t'y prends! tu ne peux pas le prouver. Tu mentais! Tu en jurerais? Jure. Tu n'oses? (*Il s'emporte*) Il avoue! il avoue, le malheureux! […][29].

(27) *Ibid.*, p. 37.

(28) L'espressione è usata a proposito del *Cocu magnifique* da P. EMOND in *Le théâtre selon Crommelynck…* cit., p. 125, là dove il critico assimila certi tratti della scrittura crommelynckiana a stilemi tipici dell'espressionismo tedesco: «Chez Crommelynck comme chez les expressionnistes, c'est la logique d'une force intérieure, pulsionnelle, qui est recherchée, c'est son mécanisme même que l'on entend expliciter, «extérioriser» dans toute sa violence, quitte à sortir du cadre de la convention naturaliste».

(29) *Ibid.*, pp. 47-48.

Di lì a poco, quando il crescendo di esaltazione porta Bruno a decidere che Pétrus deve andarsene e lo caccia, immediatamente attribuisce a Estrugo la cattiva azione:

BRUNO, *aussitôt, est pris d'une crise de désespoir larmoyant*: Estrugo, tu l'as chassé!… Jamais je n'oublierai ta noirceur! Oui, je sais ce que tu répliqueras… Mais on ne laisse pas les gens se noyer!… Ta complaisance est suspecte, et ton obéissance… […][30].

L'accusa a Estrugo è di aver compiuto quel gesto (cacciare l'innocente Pétrus) per non aver impedito a Bruno di compierlo. Bruno, in altre parole, ha posto fuori da sé la parte di sé giudicante per esserne affrancato, e poi però a quella parte di sé cui non permette di esprimersi, attribuisce la colpa di non averlo fatto. Il sistema è ferocemente funzionale.

Una riflessione sul nome del personaggio a questo punto s'impone. Tutti coloro che si sono occupati della pièce hanno fornito la loro personale interpretazione. Predomina la lettura secondo cui Estrugo ricorda il nome dell'*esturgeon*, in virtù del fatto che come il pesce egli è silenzioso[31]. Un'altra, più elaborata, vedrebbe nascosta all'interno del nome la questione identitaria: Es-t(r)u-(e)go[32]?

È andare a cercare lontano. Più convincente sembra leggere nella radice del nome un prefisso di allontanamento (es/ex) unito a un termine che evoca estrazione, espulsione (dell'ego, certo). L'altro da sé è portato fuori, potremmo dire estrapolato.

*

Il ricorso all'espediente della maschera ha luogo due volte, nella prima parte del secondo atto e nella parte conclusiva del terzo. In entrambi i casi è Bruno che ne decide la necessità, la prima volta facendola indossare a Stella, la seconda indossandola lui stesso. Con finalità opposte: quando la fa indossare alla moglie, insieme a un mantello nero con cappuccio che ne nasconde completamente le forme corporee[33], ha l'insensato scopo di sottrarre alla vista di chicchessia quelle beltà che fino a pochissimo tempo prima ostentava con spavalderia. Un rimedio contro la gelosia scatenata dallo sguardo involontario di Pétrus che contiene in sé le ragioni della sua inefficacia: Bruno è talmente offuscato dal sospetto, che arriva a immaginare amanti nascosti sotto il mantello che lui stesso ha imposto a Stella. La maschera, che Bruno motiva come rivelazione al mondo della doppiezza, della falsità della moglie («… ta figure de poupée est le plus parfait des mensonges! Ton vrai visage, c'est ce masque de monstre»[34]), è in realtà anch'essa un'estrinsecazione, un'oggettivazione, del mostro interiore di Bruno. Le brutture che applica al corpo di Stella sono prima di tutto nella sua mente. Anche in questo caso Bruno si illude di potersene liberare espellendole fisicamente da sé.

Prima di chiamare in scena la donna così camuffata, egli ha fatto allontanare Estrugo. Nuovamente per impedire alla parte di sé giudicante di farsi testimone dell'abietto. Come aveva accusato Estrugo, in sua assenza, di aver cacciato Pétrus, così ora dice a Stella che quel travestimento assurdo è stato da lui ideato:

(30) *Ibid.*, p. 51.

(31) J.-P. DE CRUYENAERE, *Fernand Crommelynck. Le cocu magnifique, Tripes d'or. Une œuvre*, Bruxelles, Éd. Labor, 1987, p. 26; J. PYCHOWSKA, *Un jaloux et sa conscience dans "Le cocu magnifique" de Fernand Crommelynck*, in *Double et dédoublement en littérature*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995, pp. 161-167.

(32) V. RENIER, *Es-tu moi? La question du cocu magnifique*, Bruxelles, Labor, 1985, pp. 77-78.

(33) Didascalia: *Stella paraît, vêtue d'une mante noire à capuchon rabattu et le visage couvert d'un grotesque masque de carton* (F. CROMMELYNCK, *Le cocu magnifique* cit., p. 58).

(34) *Ibid.*, p. 60.

[…] Estrugo, je crois, m'a conseillé de te fagoter ainsi…[35].

E poi finge, tanto con Stella quanto con se stesso, di provare orrore per quanto ha fatto:

BRUNO *s'exalte, joyeux*: Laisse tomber ce manteau! Que la confiance renaisse, entière! Toutes les larmes de Saint Laurent dans mon âme! Pleuve! Pleuve tes étoiles, la Cielée, jusqu'au matin! Si Estrugo rentre ici, je le tue, je le massacre! Sans doute enviait-il notre bonheur? C'est un homme desséché par la solitude, qu'il aille manger des sauterelles dans le désert[36].

La seconda maschera invece Bruno la appone al proprio stesso volto, ed è l'apice della pièce prima del *dénouement*. Egli decide di travestirsi per avere la certezza dell'infedeltà della moglie. «J'ai le remède à ce doute, le remède absolu, immédiat, la panacée universelle: pour ne plus douter de ta fidélité, que je sois certain de ton infidélité», le aveva già detto, preannunciando questo sviluppo, mentre la spingeva tra le braccia del cugino Pétrus al secondo atto[37]. Anche in questo caso il rimedio è destinato a non sortire l'effetto sperato – e Bruno non riuscirà nell'intento paradossale, *se cocufier par lui-même* – ma nemmeno saprà se Stella lo ha riconosciuto e solo per questo non gli ha ceduto, non dandogli la famosa prova. Il ruolo di Estrugo, in questo caso presente, per volontà come sempre di Bruno, questa volta perché sia testimone della messa in atto della risoluzione paradossale, a differenza delle volte precedenti in cui invece lo allontanava per evitare questa stessa funzione, torna a farsi il gemello muto, cui addossare le responsabilità del proprio agire.

«Torna a farsi»: sì, perché c'è stato un momento in cui Estrugo – come l'immagine allo specchio che si mette a compiere gesti autonomi rispetto ai nostri, come il bambino Jean che afferma di non voler mangiare la torta a differenza del bambino René – ha reagito, dapprima trovando la parola, di cui fino ad allora era stato privo, e poi respingendo (per un momento) la gemellarità.

Quando Bruno impone a Pétrus e a Stella di chiudersi in camera insieme, primo tentativo di sbaragliare la propria ossessione tuffandocisi dentro, ordina a Estrugo di spiare al posto suo dal buco della serratura. Nel suo maldestro tentativo di usarlo come fosse semplicemente un servo ai suoi ordini – quando invece ha a che fare come si è più volte ribadito con la parte giudicante di sé oggettivata, alienata –, Bruno vuole che sia lui a guardare, che sia lui il *voyeur*, perché poi riferisca quello che ha visto e ciò facendo concretizzi materialmente la certezza. Ancora una volta un alibi: perché quando Estrugo effettivamente riferisce, sia pure a mezze frasi, per anacoluti e anafore, ripetizioni e inversioni, di aver visto, Bruno rifiuta di credere. Come al solito, addossa a Estrugo l'errore. Ecco il momento centrale del quadro:

Estrugo met l'œil à la serrure, puis se redresse, abasourdi, et gesticule pour attirer l'attention de Bruno.
BRUNO, *très calme*: Hein?
Estrugo descend vivement et s'arrête devant Bruno. Gestes inutiles, il est suffoqué.
Qu'y a-t-il?
ESTRUGO *se débonde, brusquement*: Pétrus avec Stella, Stella avec Pétrus, Pétrus avec Stella, dans la chambre, enfermés!
BRUNO, *simplement*: Non!

(35) *Ibid.*, p. 63.
(36) *Ivi.*
(37) *Ibid.*, pp. 72-73.

ESTRUGO, *avec une volubilité étonnante*: Des galons et des volants, je le jure, les rideaux tirés. Pétrus et Stella, je le jure, enfermés là!
BRUNO, *têtu*: Non, non[38].

Anche di fronte alla proposta finalmente e per la prima volta autonoma di Estrugo, peraltro fortemente simbolica dal momento che evoca lo specchio, Bruno recalcitra:

ESTRUGO, *un peu ralenti*: Regarde dans mes yeux, l'image n'est peut-être pas effacée… Je les ai vus!
BRUNO, *soudainement, se dresse devant lui et crie avec fureur:* Tu mens! Tu mens!
ESTRUGO, *tremblant, mais obstiné*: Stellus et Pétra!
BRUNO, *affolé*: Tu mens trente-deux fois[39]!

Le reiterata denuncia di Estrugo, che all'ultima ripetizione cade nel *lapsus* rivelatore dell'incrocio dei nomi, rappresenta il compimento pieno del personaggio. Necessario fino a questo punto a Bruno, da lui utilizzato perché si faccia carico delle proprie responsabilità, di colpo prende la parola in prima persona per dire, questa volta davvero e non più solo nell'immaginazione malata di Bruno, ciò che non andava detto. Di lì a poco, Estrugo – dissociazione totale dal *maître* – suggerirà a un giovane incautamente venuto a corteggiare Stella, di fuggire prima che Bruno, ormai completamente privo del controllo di sé, lo uccida.

*

Crommelynck dichiarò di aver voluto riscrivere Otello con il *Cocu magnifique*:

> Là j'ai voulu extérioriser un sentiment profond et je vais faire une confidence qui aurait pu d'ailleurs n'en être pas une (parce que les critiques auraient dû s'aviser de ce que j'ai voulu faire): j'ai voulu refaire *Othello* de Shakespeare.
> […]
> Othello devient Bruno, Cassius devient Pétrus, qui lui aussi est navigateur, Jago devient Estrugo[40].

In questo caso non fece cenno a Molière, indicato invece come referente principale per *Tripes d'or.* Ma è evidente anche il debito della pièce nei confronti di *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, non fosse altro che per l'idea del finto tradimento, sempre creduto e mai reale. Da un lato, certo, è indubbia la personale elaborazione del dramma della gelosia in una chiave quasi espressionistica. D'altro lato però non si può non rilevare l'inserirsi netto di Crommelynck nella tradizione ben francese del *valet* confidente.

Ma l'elemento senz'altro più interessante della pièce, della cui portata forse lo stesso autore non fu del tutto consapevole, sta nell'aver realizzato qualcosa di assolutamente inedito: nell'aver trasformato in personaggio un attante, l'aver materializzato una funzione in personaggio, presente sulla scena in carne ed ossa. Crommelynck ha così dato vita drammaturgica al *je est un autre*, ma liberando l'*autre* dal *je*, togliendogli le catene dell'identità e riscattandolo, sia pur brevemente, dalla condizione di servo.

GABRIELLA BOSCO

(38) *Ibid.*, pp. 79-80.
(39) *Ivi.*
(40) F. CROMMELYNCK, *Six entretiens de Fernand Crommelynck avec Jacques Philippet*, in J. MOULIN, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme* cit., p. 386.